



## **Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo *Teatro de los Andes* y César Brie**

**Maria Gabriela Aimaretti**

**(CONICET-Universidad de Buenos Aires)**

### **Introducción**

*Teatro de Andes* (TA), dirigido por César Brie, representa un exponente dentro de lo que en otro lugar<sup>1</sup> denominamos *tendencia de producción cultural de horizonte político* que, en Bolivia, se ha desarrollado desde fines de la década del cuarenta y cuenta con distintos grupos y disciplinas artísticas que han desarrollado sus actividades con un horizonte de intervención política, ya sea en pos de la concientización crítica de auditorios, la discusión político social de asuntos locales como el apoyo a la gestión y organización de recursos simbólicos en organizaciones de base. Comparten un sentido político de la cultura y la praxis estética con la visibilización de discursos y personajes de la Historia acallados y el reconocimiento y apelación a expresiones de la cultura popular.

A lo largo de este trabajo nos proponemos dar cuenta del itinerario histórico específico del proyecto de TA y estudiar la figura de Brie en tanto intelectual que, sea de modo individual como representando al grupo, no sólo cuenta con una prolífica producción estética, sino también con una serie de prácticas reflexivas y teóricas desarrolladas en distintos soportes y medios desde artículos de revista, editoriales, ensayos breves y entrevistas; hasta programas de mano, conferencias y poemas. Brie ha dedicado tiempo y esfuerzos considerables a una consistente tarea de sistematización y comunicación escrita de su pensamiento, prácticas y metodologías. Lo ha hecho considerándose a sí mismo como intelectual: creador, poeta y pensador de su propio quehacer cultural, situado en determinado contexto histórico, cultural y político con el que permanentemente dialogó y hacia el cual se

---

<sup>1</sup> María Gabriela Aimaretti. "Experiencias de teatro socio-cultural en Bolivia: una tendencia con cincuenta años de camino", en *Latin America Theatre Review* Vol. 47!, Nº 1, Fall 2013; p. 87-107.



ha pronunciado. Por ello, y debido a la riqueza de su pensamiento, este artículo pretende tras presentar el andamiaje teórico desde el cual estudiaremos su rol como intelectual, abordar algunas de sus reflexiones en torno a tópicos recurrentes como: arte y política, la relación con el espectador y el lugar de la emoción y la belleza.

## **I. Un itinerario histórico del grupo *Teatro de los Andes***

El derrotero histórico de César Brie y su proyecto de TA puede dividirse en dos grandes períodos separados por su viaje y radicación en Bolivia. El primero es de formación y consolidación profesional con sus primeras prácticas de gestión cultural, escritura y dirección teatral, y se extiende desde 1971 a 1990 entre Argentina, Italia y Dinamarca. El segundo se inicia con su llegada a Yotala, cuando pone en marcha el proyecto de TA, y culmina con su renuncia a la dirección, la desvinculación económica y el abandono definitivo de Bolivia con su consecuente desplazamiento hacia Italia, se extiende desde 1991 a 2010. En este trabajo, por razones de espacio, abordaremos específicamente el segmento concerniente a TA.<sup>2</sup>

### **I.1 *Bolivia como el paisaje de un sueño y una manera de vivir***

Durante los últimos años de trabajo en Europa César Brie ahorró el dinero requerido para concretar su propio proyecto: necesitaba equipamiento, movilidad y un espacio físico lo suficientemente amplio como para alojar actores, ensayar, representar obras y sostener operativamente la vida cotidiana de un grupo. Acostumbrado al campo en Dinamarca, no quería volver a trabajar en América Latina radicándose en una ciudad, así es que primero recorrió varias provincias en Argentina sin convencerse, observando divisiones internas, envidia, falta de solidaridad. Pensó entonces en países del cono sur, descartando a Colombia por su violencia: "Bolivia es América Latina dentro de América Latina. Si aquí las cosas

---

<sup>2</sup> [www.teatrodelosandes.com](http://www.teatrodelosandes.com) Consultado en Agosto de 2007. Ver también: Marita Foix. "Estudio crítico. Cronología" en Marita Foix (ed.) *César Brie. Teatro I*. Buenos Aires, Atuel. 2013. César Brie. "César Brie. Entrevista con Ana Seoane". Disponible en [www.lugarateatral.com.ar/principi.htm#CÉSAR%BRIE](http://www.lugarateatral.com.ar/principi.htm#CÉSAR%BRIE) 2001. Consultado en Agosto de 2007.



son duras, allá eran desesperadas. Y además allá tenía que confrontarme con una cultura que no conocía: la andina (...) Y me dije: 'Aquí vale la pena ser un inmigrante de nuevo'".<sup>3</sup> La elección por Bolivia entre otros países de la región respondió también a una especie de desafío: "que aquí donde nadie da un centavo por la cultura es posible hacer y construir un teatro de nivel profesional".<sup>4</sup>

En agosto de 1991, César Brie llegó a Bolivia con 38 años para instalarse en Yotala, un pequeño pueblo cerca de la ciudad de Sucre, y fundar el *Teatro de los Andes* (TA) junto a Paolo Nalli y Naira González: el primero, viejo compañero de Comuna Baires en Milán, en calidad de administrador del grupo; y la segunda, que también se había formado y trabajado en el Odin Teatret, como actriz (por entonces compañera de Brie).<sup>5</sup> También eran parte de la formación inicial Filippo Plancher, María Teresa Dal Pero y Emilio Martínez. La pareja Plancher y Dal Pero había conocido a Brie en Italia, donde realizaron un seminario de formación, mientras el español Martínez también trabajó con Brie en Italia y llegó a Bolivia convocado para el nuevo proyecto.

Los más jóvenes del grupo eran los bolivianos Lucas Achirico y Gonzalo Callejas. Achirico residía en La Paz y, mientras actuaba en Sucre con su grupo de música, fue invitado por César Brie a un taller de teatro de duración trimestral a iniciarse en marzo de 1992. A partir de ese taller se sumó a la agrupación. Más que trabajo o formación como actor, Achirico era músico, actividad que siguió desarrollando y cultivando en TA.<sup>6</sup> Por su parte, María Teresa Dal Pero se unió a TA en febrero de 1992. Ella sí venía de estudiar teatro en la Universidad de Bologna, Italia, donde había realizado un taller dictado por el Odin Teatret, cuyo docente era Brie. Al finalizar el curso —en el que la actriz había quedado profundamente conmovida— el director la invitó a ser parte de otro taller, esta vez de 15 días de duración, luego del cual lo asistió en el armado de la obra *El mar en el bolsillo*: "Yo sentía que mi proceso de trabajo en Italia se había cerrado, quería trabajar con alguien que pudiera guiarme por el camino artístico, y era alguien que consideraba

<sup>3</sup> César Brie. "La ética y la estética. Entrevista a César Brie por Natacha Koss" en *Revista digital Alternativa Teatral*. Disponible en: <http://www.alternativateatral.com/nota135-la-etica-y-la-estetica-2007>;

<sup>4</sup> César Brie. "César Brie: una nueva forma de hacer teatro en Bolivia. Entrevista con Willy Muñoz" en *Revista Gestos* Nº 20, Noviembre 1995; 140-145. La cita corresponde a p.141.

<sup>5</sup> Nalli y González aportaron dinero propio para la puesta en marcha del proyecto Teatro de los Andes.

<sup>6</sup> Entrevista personal con la autora. Las citas subsiguientes de Achirico pertenecen a la misma entrevista.



al artista no despegado de una sociedad, no desligado de una sociedad”.<sup>7</sup> Por entonces, Brie le comentó de su proyecto teatral, que aún no tenía elegida su sede, y, tiempo después, Dal Pero decide viajar a Bolivia con el actor Filippo Plancher.

TA nace con dos grandes metas: generar una propuesta teatral novedosa, encuadrada y nutrida por la realidad latinoamericana, y re-encontrar, volver a entusiasmar al público boliviano, tan diverso social y étnicamente. Ello equivalía, desde la perspectiva de Brie, a unir tradición, vanguardia y teatro/cultura popular:

La tradición es lo antiguo que aún nos hace falta, la vanguardia es el umbral donde lo nuevo se transforma en obra de arte, lo popular es para mí la sensibilidad que confirma, con su mirada y su respuesta en el presente, que no estás solo en tu trabajo.<sup>8</sup>

A poco de llegar, el argentino le decía al crítico e historiador Willy Muñoz:

El hombre de teatro no puede desoír estos eventos, no puede ser ciego en medio de tanto color, ni un tribuno en medio de tanta metáfora y poesía. Debemos alimentarnos de todo esto para crear un nuevo teatro.<sup>9</sup>

Precisamente, respecto de la inclusión de elementos de la cultura popular y la indígena, problemáticas de orden histórico y político, e inclusive ritual, el actor Lucas Achirico sostiene que: “No reproducimos ritos sino que recuperamos ese material para hacernos preguntas”<sup>10</sup>, mientras que Cristian Mercado, Alice Guimaraes y Freddy Chipana (miembros de TA desde 1998)<sup>11</sup> coinciden al señalar que no hubo un trabajo *a priori* o programático, en relación a la exploración del universo cultural andino. En palabras de Chipana, la propuesta de TA: “No es un teatro antropológico, ni un teatro mitológico, ni un

---

<sup>7</sup> Entrevista personal con la autora. Las citas subsiguientes de Dal Pero pertenecen a la misma entrevista.

<sup>8</sup> Marita Foix, “Estudio crítico. Entrevista con César Brie”, en Marita Foix (ed.) *César Brie. Teatro II*. Buenos Aires, Atuel, 2013; 185-193. La cita corresponde a p.188. Ver también: Marita Foix, “César Brie: el recurrente tema de la memoria latinoamericana en su poética”, en *Revista Celcit* Nº 33, Año 17 Segunda época. 2008;95-101.

<sup>9</sup> César Brie. “César Brie: una nueva forma de hacer teatro en Bolivia. Entrevista con Willy Muñoz”, en *Revista Gestos* Nº 20, Noviembre 1995.; 140-45. La cita corresponde a p. 140. Ver también: César Brie. “Sobre Teatro de los Andes” en *Revista El Tonto del Pueblo* Nº 0, La Paz, Plural, agosto 1995; 4.

<sup>10</sup> Entrevista personal con la autora.

<sup>11</sup> Las citas subsiguientes de Mercado, Guimaraes y Chipana pertenecen entrevistas individuales personales.



teatro indígena. No es una 'viva representación de...'.<sup>12</sup> Es indudable la presencia de lo político y lo cultural, lo ritual, lo histórico y lo festivo en la poética de TA, pero lo es, justamente, porque siendo dimensiones constituyentes de la cotidianeidad de /en Bolivia, eran parte de un teatro que buscaba no desgajarse de su entorno.

TA no fue una *compañía* -cuya finalidad principal es comercial-empresarial-, sino que se trató de un *grupo* de trabajo autogestionado, que vivía exclusivamente de y para su oficio, desde una perspectiva profesional. En líneas generales, el financiamiento siempre fue propio: vivían y seguían produciendo con lo que ganaban por las entradas. De hecho, en los primeros años -cuando el grupo terminó de asentarse y el público comenzó a conocerlos- no cobraron salarios, sino que pagaron sus gastos. Inicialmente se mantuvieron con los ahorros de Brie, Nalli y González, haciendo funciones pagas. De ese modo, además de crear, formarse y vivir austeramente, podían brindar funciones donde no había retribución económica. Luego pudieron proveerse de un modesto salario mensual, pagando además el alojamiento, la comida y los gastos médicos.<sup>13</sup> La estrategia de las giras en el exterior resultó muy provechosa para TA: allí capitalizaron sus contactos y experiencias previas en Italia y Dinamarca a fin de ir construyendo una red de espacios de exhibición de sus materiales por Europa.<sup>14</sup> Los festivales

---

<sup>12</sup> Hablando específicamente de Eugenio Barba y de la Antropología Teatral, con quienes frecuentemente se lo vincula de un modo un tanto esquemático, César Brie sostuvo: "(...) Sentía a Grotowski como un profeta y él se colocaba en el lugar de uno de sus apóstoles. Esa es la colocación que me perturba para hablar del teatro. El teatro no tiene dogmas ni profetas. Tiene artistas que realizan sus obsesiones en formas diferentes, muy seguidas aparentemente opuestas (...) El verbo, en teatro, es plural, se expresa en cada posición honesta, intransigente, de búsqueda (...) La Antropología Teatral se propone estudiar el comportamiento del ser humano en situaciones de representación (...) el riesgo (...) es enseñar a nombrar lo que no tiene nombre (...) escribir las reglas de un oficio que se transmite en modo esotérico, a través de las experiencias, y que no se sirve del canal (muy occidental) de aprendizaje de nociones escritas para ser absorbido. Grotowski lo sabía. Por eso escribió poco y (...) trató de enseñar a buscar (...). Marita Foix. "Estudio crítico. Entrevista con César Brie", en Marita Foix (ed.) *César Brie. Teatro II*. Buenos Aires, Atuel. 2013; ob. cit. La cita corresponde a p. 186-188. Al respecto ver también: César Brie. "Sobre Iben y el Odin Teatret" en *Revista El Tonto del Pueblo* N° 1, marzo 1996, La Paz, Plural; 9-10.

<sup>13</sup> Por otra parte cabe destacar que cerca del año 2000, y durante más de dos años, el grupo contó con el apoyo de la Fundación BNP Paribas (que es la fundación de mecenazgos que fusiona a dos bancos franceses) que cubrían el 25 % de sus gastos.

<sup>14</sup> Estudiando la poética de Arístides Vargas y su aceptación en la escena internacional Lola Proaño Gómez explicita el 'reproche' difundido entre la crítica respecto de las obras de Brie cuya distinción en Europa —sostenían— "se alinea con la aparición del multiculturalismo como la otra cara de la globalización a la que le interesa sobredimensionar los aspectos heterogéneos, como un modo de satisfacer necesidades de grupos locales y de mercados de diversas etnias y como una táctica política para mantener la economía y la cultura globales. Se convierten así lo local y lo global en imágenes especulares de lo mismo". Lola Proaño Gómez. "Miradas a la globalización desde la escena



internacionales funcionaron como espacios de validación del grupo y su estética, determinando además ingresos económicos; los nacionales, por su parte, servían para encontrarse, dialogar y discutir con otros teatristas locales y, sobre todo, generar interés en el público boliviano. Aunque estas palabras corresponden a los últimos años de trabajo en TA, reflejan muy bien el posicionamiento que su director sostuvo durante casi veinte años en cuanto a *vivir* de lo que se *produce*:

En nuestro caso, y no se lo aconsejo a nadie, hemos decidido correr el riesgo de hacer un teatro que llegue a un público. Crear, alimentar y formar un público y al mismo tiempo vivir de lo que el público paga. No me avergüenza. Esta actitud es riesgosa, porque un fracaso con el público podría poner en riesgo nuestra subsistencia, y al mismo tiempo la respuesta del público no debe nunca ilusionarnos que por ese motivo lo que hacemos es válido. Muchas vanguardias han decidido no vivir del teatro para no hacer concesiones. ¿De qué viven entonces? De enseñar teatro. No han resuelto el problema, sino que han transferido el mercado. En mi caso, lo único que me he garantizado con el procedimiento de vivir de mi trabajo es mi final. El día en que vuelva a hacer mal teatro, en que (...) mi trabajo ya no le diga nada a nadie, en que el presente que interrogo no sea el presente de los demás, el público me lo hará saber ignorándome (...).<sup>15</sup>

A mediados de la década del noventa, Brie explicaba en estos términos la elección del *grupo* como formato elegido para trabajar y convivir:

Cualquier artista comprometido con su tiempo y su tierra es un observador de su realidad. Sus obras reflejan su postura, su sensibilidad, sus ideas. El teatro es un arte colectivo y la forma de grupo permite (al menos a nosotros) una estructura donde este proceso de observación y toma de posición se realiza. Un grupo es, además, una unidad de esfuerzos eficaz en alto grado (...) Hombres que deciden vivir en carne propia la utopía por la que luchan, pero sin aislarse en una campana de vidrio.<sup>16</sup>

---

latinoamericana", en Juan Villegas, Alicia del Campo y Mario Rojas (eds.) *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Irvine, University of California. 2000; 57-75. La cita corresponde a p. 60.

<sup>15</sup> César Brie. "Notas sobre el actor, el presente, el coro, la envidia el galateo y la vanguardia" en *Revista Teatro Celcit* Nº 30. Disponible en: [http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc\\_sum.php?cod=24](http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc_sum.php?cod=24) 2006

<sup>16</sup> César Brie. "Por un teatro necesario" en *Revista El Tonto del Pueblo* Nº 0, agosto 1995. La Paz, Plural; 65-71. La cita corresponde a p.71.



Mientras re-construían y acondicionaban los distintos espacios físicos que pertenecían al terreno comprado por Brie en Yotala (casa, salón de ensayo), los miembros del grupo vivieron en Sucre. Luego, ya mudados definitivamente a la sede, trabajaron en la puesta a punto de la huerta de la casa, que funcionó en muchas ocasiones, como una importante fuente de recursos, tanto alimentarios como para el trueque. Los primeros tiempos del proyecto teatral y del grupo humano tenían una sinergia peculiar, resultado de la necesidad económica de autosustentarse, la *sed* por generar proyectos creativos propios con dedicación exclusiva y la pasión juvenil de sus miembros. Al respecto, Lucas Achirico recalca que esa etapa inicial de formación -como actor-, y conformación -del grupo-, se caracterizó por el sacrificio, el esfuerzo, la constancia y el trabajo en común. María Teresa Dal Pero añade:

Después de un tiempo se vuelve un vínculo. Cuando tú no tienes plata para la independencia económica de cada uno, se vuelve una cadena vinculante. Entonces nadie puede salir o empezar a hacer una vida un poco diferente porque hay una comunión económica que no te lo permite. Pero (...) era tanta la necesidad a todo nivel, una necesidad artística y necesidad económica de vida: si no hacíamos funciones no había qué comer (...) era así como una pulsión tan fuerte... cada obra era un desafío, empezar a entendernos como funcionar artísticamente (...) [y así] fuimos armando poco a poco como un código entre nosotros.

Los analistas e historiadores de teatro Gustavo Geirola y Juan Villegas<sup>17</sup> han clasificado el tipo organización y funcionamiento interno de TA como *grupo de pertenencia*, filiación o en torno a un maestro:

con rígidos procedimientos de admisión (...) supone cierta adhesión ideológica a una línea política o a una búsqueda estética, o a ambas a la vez (...) se requiere del integrante una entrega total de su capital simbólico, tanto de su cuerpo, de su juventud como de sus otras filiaciones sociales (...) El actor se separa de su entorno socio-familiar y crea una nueva comunidad creativa cerrada, autosuficiente, que trabaja

---

<sup>17</sup> Juan Villegas. "Discursos teatrales en los albores del siglo XXI" en Juan Villegas, Alicia del Campo y Mario Rojas (eds.) *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Irvine, University of California. 2000; 11-38.



en un orden disciplinario estricto y representa la orientación estética de su director.<sup>18</sup>

Coincidimos parcialmente en torno al planteo, puesto que los *procedimientos* de ingreso al grupo no eran rígidos, ni la rutina cotidiana infundada.<sup>19</sup> En general, los seminarios de formación o las estancias cortas de intercambio en el teatro, eran las instancias de incorporación. De hecho a través de sus talleres, TA contribuyó a la formación de nuevos actores jóvenes, así como a la capacitación de otros con mayor experiencia: el campo teatral local se nutrió fecundamente de sus enseñanzas, métodos de trabajo y lenguaje. En lo que concierne a la disciplina cotidiana -esto es, el trabajo de entrenamiento, formación, experimentación y creación actoral, dramática y escénica- la misma respondía al horizonte de expectativas que mencionamos más arriba: la profesionalización y excelencia en la labor teatral.

La jornada en TA se dividía en dos partes: en la mañana, un primer momento de entrenamiento físico y un segundo de trabajo vocal y musical donde cada actor debía al menos tocar un instrumento. En la segunda parte -durante la tarde y la noche- se desarrollaba el montaje de obras (ya sea de calle o de sala). Además, cada miembro del teatro debía cumplir con una hora diaria de trabajo en la huerta y/o la casa, para garantizar el orden y manutención común.

En relación al entrenamiento del actor, los ejercicios físicos y vocales se entendían a la manera de un *alfabeto* que primero se aprende de memoria a fuerza de repetición, mas luego se incorpora: "el ejercicio baja del cerebro al cuerpo, uno lo realiza, nada más, con la mente libre para pensar en otras cosas (...) y los ejercicios, en cuanto alfabeto de palabras construyen frases, oraciones, secuencias (...)"<sup>20</sup> En el texto "Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor", Brie señala una serie de principios que regulan las acciones del cuerpo sobre la escena, recalcando

---

<sup>18</sup> Gustavo Geirola. "La práctica de los teatristas y el perfil del actor en América latina" en Juan Villegas, Alicia del Campo y Mario Rojas (eds.) ob. cit.; 39-56; p. 45.

<sup>19</sup> Según Brie los valores que alientan y dan vigor a la disciplina artística son: puntualidad, tiempo, práctica, ensayo, humildad, espíritu de observación y creatividad. "No es disciplina militar, vertical y autoritaria (...) prevé humor, solidaridad, compromiso, coraje, atención, disponibilidad, liberación del yo, pensamiento colectivo, etc." César Brie. "Sobre la puesta en escena" en *Revista El Tonto del Pueblo* Nº 1, marzo 1996. La Paz, Plural; 84-93. La cita corresponde a p. 90.

<sup>20</sup> César Brie. "Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor" en *Revista El Tonto del Pueblo* Nº 0, agosto 1995. La Paz, Plural; 76-80. La cita corresponde a p. 77.





a su vez la importancia de nombrar personalmente y a conciencia aquellos que siendo propios se descubren en la labor individual.<sup>21</sup> Pero si la *mitad* del trabajo del actor es corporal, la voz (tono y timbre) es la otra mitad, la menos tangible pero más poderosa: "La voz es una flor que se cultiva"<sup>22</sup>. Se aprendía a proyectar la voz y usarla correctamente, a cantar e improvisar textos siguiendo líneas sonoras y a utilizar armónicos en la voz.<sup>23</sup> Este completo entrenamiento -físico y vocal- permitía componer, construir con el cuerpo partituras de acciones "formas habitadas por nosotros a través de personajes, de situaciones, de figuras"<sup>24</sup>. La improvisación era previa y posterior a la composición y la clave final para lograr una "presencia orgánica", consciente y consistente, *viva* en escena era el "fluir".<sup>25</sup>

En lo respectivo a la creación de obras y puestas, quien daba los temas generales iniciales sobre los cuales trabajar era Brie, aunque siempre consultaba al grupo: se generaba un glosario, una lista de ideas para que puedan ser discutidas. El proceso de creación artística y montaje tenía en general dos vectores: uno de investigación de fuentes en torno al o los temas de interés -que, con mayor o menor profundidad dependiendo de la obra, abarcaba la pesquisa hemero y bibliográfica de fuentes primarias y secundarias, lecturas complementarias de formación y consulta a otros colegas e intelectuales-; y otro creativo. A grandes rasgos, este último se basaba en improvisaciones, recopilación de materiales (gestos, situaciones, figuras, etc.), síntesis, *trabajo con imágenes* y asignación de roles/figuras (con posterior trabajo individual en acciones y performance vocal y musical). La investigación escénica ponía en el mismo rango las acciones de los actores, los objetos y las imágenes descubiertas en una escena concebida como

---

<sup>21</sup> Los principios básicos de la acción orgánica son: la mirada —*ver* aquello que se mira-; el peso —la gravedad en la escena no es la misma que en el orden cotidiano: es *elegida*-; el caminar —precisión, control, conciencia, variaciones sutiles, *decisión conciente*-; la inmovilidad —detención sin pérdida de fuerza, pausa en vibración, *energía potencial*, tensión imperceptible-; dirección y ritmo —cambios, geometrías imperceptibles que captan la atención-; abrir y cerrar el cuerpo —*escucha, disponibilidad, ofrenda*; y reflexión, *ensimismamiento*-; cambios de nivel y contraimpulso.

<sup>22</sup> César Brie. "Reflexiones... ob. cit., p.79

<sup>23</sup> César Brie. "El actor en el Teatro de los Andes" en Marita Foix (ed.) *César Brie. Teatro II*, ob., cit.;

**95-199**. La cita corresponde a p. 198;

<sup>24</sup> César Brie. "Reflexiones...ob. cit.; p. 79. Ver también: Magali Muguercia. "Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani" en *Revista Conjunto* N° 108, enero-marzo 1998. La Habana, Casa de las Américas; 55-66.

<sup>25</sup> "Recorrer los ejercicios variando su ritmo, su secuencia, improvisando su orden, su amplitud, su fuerza (...) arriesgando (...) corrigiendo errores (...) para ir más allá de la rutina (...) llamamos presencia al vuelo del actor". *Íbidem*.



*espacio de interrogación*. La exploración e investigación tenía fases compartidas a nivel general, otras en pequeños grupos y, también, momentos de preparación individual. Algunas escenas nacían antes que el texto y otras después, dado que en el transcurso del proceso creativo el discurso lingüístico era tan importante como el corporal-vivencial.<sup>26</sup> Según Brie, la regla era:

nunca enamorarnos de las ideas (...) Cambio muchas cosas en dependencia de lo que opinen los actores. Escribo cinco o diez veces, pero me siento feliz porque sé que lo que deba decir el actor lo va a decir bien, porque le escribo lo que él quiere decir. Obviamente también hay cosas que yo quiero decir y hay que decirlas. En el proceso soy un aduanero (...) hago muchas preguntas y las respuestas son a veces más ricas que las que yo podría dar a los actores.<sup>27</sup>

Las improvisaciones (gestos, palabras, ritmos, texturas, danzas, colores, música) daban el material necesario para un trabajo de asociaciones temáticas, que a su vez permitían la elaboración de *imágenes poéticas*: figuras pregnantes que condensaban visualmente ciertas ideas. La *imagen poética* constituía un primer nivel simbólico-conceptual, una micro-estructura que, luego de selecciones y síntesis, el director y autor se encargaba de *hilvanar* hacia una dramaturgia textual y escénica. El trabajo de montaje se caracterizaba por la rigurosidad y severidad, apoyado siempre en la precisión de los actores que amalgamaban la exactitud en la performance física (el uso exquisito de sus posibilidades corporales y vocales) con una enorme capacidad de producir, *crear*, metáforas, símbolos, a través de la investigación y la exploración visual y corporal.<sup>28</sup>

Según recuerda María Teresa Dal Pero, esta forma de trabajo tuvo sus primeras manifestaciones después de la obra *Ubú rey* y previo a *Las abarcas del tiempo*, durante la primera gira de Brie con su monólogo *El mar en el bolsillo*. En aquel momento, guiados por Plancher y Dal Pero, el grupo comenzó a trabajar las

---

<sup>26</sup> En relación al uso de textos previos al proyecto de una obra Brie señaló: "no nos engañemos, debe existir una interpretación filosófica y formal, no sólo actoral. Porque la forma que le damos a ese texto escrito, es también nuestro punto de vista sobre el mismo". César Brie. "Sobre la puesta... ob. cit.; p. 89.

<sup>27</sup> César Brie. "Intervención en Dramaturgias posibles en América Latina y el Caribe" en *Revista Conjunto* Nº 125 mayo-agosto 2002. La Habana, Casa de las Américas; 20-29. La cita corresponde a p. 27.

<sup>28</sup> Precisamente el entrenamiento sistemático antes descrito, habilitaba una mayor disponibilidad creativo-expresiva: un cuerpo conciente, entrenado en varias disciplinas, improvisa, reflexiona y compone imágenes potentes, capaces de provocar la conmoción y el pensamiento en el espectador. Así tanto el actor, como el director "trabajan con el escalpelo".



improvisaciones en articulación con la exploración y experimentación con el espacio, método que los italianos ya venían haciendo en su país. De allí, en adelante las indagaciones expresivas en torno al espacio escénico se volvieron centrales. Achirico señala: "Nosotros nos preguntábamos y respondíamos en la escena (...) cada actor parte de su experiencia para encontrar las formas (...)". Según Alice Guimaraes, cada obra representaba e implicaba un proceso diferente de creación, donde todos proponían y Brie reunía ese material y le daba una forma: "[él] Ve mas allá". La actriz define el trabajo con las imágenes, en tanto condensadores visuales, metáforas potentes utilizando pocos medios, pero altamente efectivos: "Hay un tema, nos hacemos preguntas, y damos respuesta en forma de metáforas, imágenes, que luego dan lugar a escenas". De esa forma lograban, como afirman Dal Pero y Guimaraes, darles pies y alas a los caracteres/roles; pues no hay un trabajo con *personajes* en estricto sentido. El desafío sumario era, según la italiana: "Que tu discurso sea popular y no populista y de buena calidad, una búsqueda y un aprendizaje (...) Un choque poético que te llega a la conciencia".

Justamente, en relación a la recepción de la propuesta espectacular y dramática de TA, Achirico recalcó que se trataba de una clase de teatro que cualquiera podía entender: "TA ha creado un tipo de propuesta en que la gente sabe que va a salir cuestionándose". O en palabras de Freddy Chipana: "Nuestro teatro dejaba al espectador en un espacio 'no cotidiano'". La clave residía, según los actores, en trabajar con pocos elementos que abran muchos sentidos o, como indica Guimaraes, abrir distintos niveles de disfrute, dados a partir de los variados niveles de lectura que las metáforas, si están bien construidas y condensan adecuadamente el sentido, pueden provocar.

Con todo, Dal Pero matiza un poco esta perspectiva optimista al señalar que, en el campo por ejemplo, cada función era una lección, una lucha contra el paternalismo intelectual. Inclusive, recuerda cómo una campesina la reprendió al no cobrar por la función, dando por sentado que los espectadores no podían pagar: "Yo te he visto sudar, tú has trabajado, itienes que cobrar!" comenta Dal Pero que le dijo aquella mujer. Por otra parte, la italiana también señala la barrera idiomática que en muchas oportunidades hizo difícil la recepción de las obras, obstaculizando



una compenetración integral con los grupos campesinos. Así evoca que en algunas oportunidades los espectadores sólo comprendían cabalmente los fragmentos en quechua o aymara, y el resto -en español- era difícilmente captado, llegando inclusive al oxímoron: dado que la proxemia y la kinesia en algunas obras resultaban grotescas y exageradas mientras el texto era dramático, al sólo acceder a una parte de la puesta en escena los espectadores reían, interpretando las caídas y los golpes como signos de comicidad. Cristian Mercado y Dal Pero concuerdan con Chipana al indicar las dificultades de comprensión de las obras por parte de sectores campesinos: "Tener más presencia en Bolivia es costoso", afirmó el último comentando que, según su perspectiva, TA habría estado fuera de Bolivia más tiempo que dentro del país, por obvias razones de supervivencia económica. Esta cuestión también podría haber hecho más intermitente y difícil la concreción de obras enteramente habladas en lenguas vernáculas.

Otro tipo de contradicción que, en el plano de la recepción, señaló Dal Pero tuvo lugar a propósito de *La Ilíada*. Ella recuerda cómo los mismos espectadores que al salir de la función la ovacionaban conmovidos por el espectáculo, minutos después se referían a los indígenas como "indios de mierda"; contradicción que le resultaba dramática: "¡No habían entendido nada!".

Además de su labor creativa, TA dictó una veintena de talleres de formación del actor tanto en Bolivia como en el exterior. En el ámbito local era una manera de ir poco a poco haciéndose conocidos compartiendo habilidades y saberes, contagiando el entusiasmo por el teatro y el encuentro entre distintas culturas. Durante giras y festivales también fueron frecuentes los seminarios y laboratorios para el actor. Cabe destacar que no todos los miembros de TA estaban a cargo de los talleres: mientras algunos facilitaban didáctica y pedagógicamente los cursos (Dal Pero, Achirico, Brie, Guimaraes, Mercado), otros funcionaban como referentes de apoyo interno (Chipana, Callejas).

Por otra parte, TA realizó encuentros con bailarines, titiriteros, actores y directores; participó en eventos callejeros y en festivales internacionales, regionales y nacionales, siendo en múltiples ocasiones premiado. En agosto de 2001, celebrando sus diez años de existencia, organizó un festival de teatro con



artistas de Bolivia y el exterior con la presentación de 19 obras de distintas nacionalidades, una exposición fotográfica y talleres de teatro.

## **I.2. Del Tonto del pueblo**

Otro de los grandes logros del grupo, y especialmente del director fue la creación y difusión de una revista especializada en artes (la segunda revista de teatro de largo aliento en Bolivia después de la antológica del grupo Nuevos Horizontes; y una de las más importantes en la región mientras se imprimió). Entre agosto de 1995 y el año 2001, en medio de giras, ensayos, producción de obras, seminarios y talleres, el grupo editó la revista de Artes Escénicas *El tonto del pueblo*: espacio de divulgación de ideas en torno a la práctica teatral, ámbito de investigación, formación y transmisión de conocimientos de las disciplinas escénicas, y foro de discusión, debate y reflexión intelectual.<sup>29</sup> Allí se traducían textos, reproducían manifiestos y ensayos de distintos teatristas, entrevistas y pequeños trabajos de investigación, y se divulgaban noticias del quehacer local.<sup>30</sup> Su editor, sobrino del político desaparecido Marcelo Quiroga Santa Cruz, ayudó a financiar el proyecto y el Banco Nacional de Bolivia colaboró con un estipendio mensual de 1000 dólares. Si bien el costo de la edición quintuplicaba esa cifra, y eran el grupo y el editor quienes arriesgaban el capital, en algunas declaraciones Brie señaló que la ayuda del banco tenía una significación que superaba lo estrictamente económico. El argentino consideraba necesario generar un

---

<sup>29</sup> Según María Teresa Dal Pero, tras un brainstorming, ella habría propuesto el nombre de la revista, y aunque primero resistido por Brie (que creía estar siendo burlado por Dal Pero), luego fue calurosamente aceptado. En ese sentido, al referirse a la publicación la italiana recalzó que, más allá de algunas consultas al grupo, se trató de "Un esfuerzo muy personal del César".

<sup>30</sup> En sus distintos números (cinco ediciones: cuatro números simples y uno *doble*) pueden leerse traducciones y textos de Peter Brook, Kart Valentin, Juan Carlos Gené, Tadeusz Kantor, Vaslav Mehierhold, Gordon Craig, Iben Rasmussen, Stanislav Witkiewicz, Julian Beck, Albert Camus, Mijail Bajtín, Primo Levi, Jorge Seprúm, Andrei Tarcovski, Víctor Turner, Federico García Lorca, Bertold Brecht y Jerzy Grotowski entre otros. También se encuentran investigaciones sobre máscaras y danzas bolivianas, el Odin Teatret, la cultura andina (a cargo de Tristan Platt), el actor y director Víctor García, teatro boliviano (a cargo de Raquel Montenegro, Karmen Saavedra Garfias, Mabel Franco, Lupe Cajías), teatro mestizo antiguo, cine boliviano (a cargo de Jorge Sanjinés); música tradicional boliviana (nota sobre Luzmila Carpio y Cergio Prudencio con la orquesta experimental de instrumentos nativos); y música clásica (sobre Bela Bartók); además de contar con todo un número dedicado al teatro argentino contemporáneo. A su vez se publicaban documentos históricos, entrevistas (Ejti Stih, Gabriel Martínez, Edgar González, entre otros), notas testimoniales sobre las experiencias de teatro joven boliviano (Kinkin Teatro, Teatro Duende), y reseñas de actores locales (como David Mondacca).



instrumento de debate y formación, para discutir qué teatro se hacía en Bolivia, cómo y por qué, volviendo accesible material útil a otros artistas (textos no editados, o no traducidos al español; material de archivo, etc.). En el editorial del número 0 se lee:

El Tonto del pueblo es quien se dedica a cosas que parecen inútiles y arduas, como el teatro por ejemplo (...) Hubo otros tontos en este país, a quienes seguimos las huellas. Hombres que creían que el teatro era un motivo suficiente en el que gastar la vida (...) El Tonto del pueblo es necesario porque parece superfluo, porque nadie sabe que lo necesita (...) Nos proponemos ser útiles al movimiento teatral y de artes escénicas, nacional y latinoamericano. Para informar, para debatir, recordar, polemizar, interrogar y de vez en cuando dar una respuesta (...) Los que tengan algo que decir, por favor no se callen la boca (...) les respondemos por única vez en modo serio: la cultura y el espíritu no son tontería. El Tonto del pueblo se ocupa de lo que los dueños del país y del continente no se ocupan.<sup>31</sup>

La revista era también una forma de producción de documentos y reflexiones históricas, una contribución a la memoria de las prácticas y teorizaciones de un campo local específico. Por eso no es casual que en el primer número (el 0), tras un texto de Gordon Craig, Brie reflexione sobre la vigencia de los planteos de ese teatrista de principios de siglo señalando que la misma ya había sido recalcada por otros *tontos*: el conjunto Nuevos Horizontes y su revista, que en 1957 había publicado otro escrito de Craig. De este modo, se observa que desde su inicio, la revista busca *situarse* en una línea histórica más amplia en tanto continuadora. De hecho, en cada edición habrá por lo menos una nota, efemérides, entrevista o archivo que permita conocer e historiar experiencias de teatro de horizonte político en Bolivia y la región:<sup>32</sup>

Los años se van, pero nos sentimos unidos ética y espiritualmente a aquellos locos que apostaron todo al arte en períodos más duros que los nuestros. Ellos luchaban para cambiar el mundo, nosotros lo hacemos

<sup>31</sup> César Brie. "Editorial" y "Epílogo" en *Revista El Tonto del Pueblo* Nº 0, agosto 1995. La Paz, Plural. p.3

<sup>32</sup> En ese sentido divulgador e historiador de las experiencias previas y contemporáneas, en el número 0 encontramos la entrevista a Gabriel Martínez; en el primero una investigación sobre el conjunto "Nuevos Horizontes" dirigido por Liber Forti; en el segundo una nota sobre el uruguayo Atahualpa Del Cioppo, el "Grupo Galpao Brasil" y el grupo "Ojo Morado" de Bolivia; en el 3-4 una nota sobre el grupo peruano "Yuyachkani"; el testimonio de Fiore Zulli y su "Teatro Ogro", y la experiencia de "Teatro Runa".



para impedir que el mundo nos cambie. Ellos enfrentaban adversarios de carne y hueso, nosotros paredes, y rostros de cera de burócratas.<sup>33</sup>

Ya en el número 1, de marzo de 1996, la revista anunciaba la ampliación de sus puntos de distribución, activos en Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo, Bogotá, Lima e Italia; y, en el número 2, de junio de 1997, se agregan Colombia, España y Francia; denotando así el éxito editorial.

Si los primeros dos números (0 y 1) tienen un matiz festivo, el tercero (2) marca un viraje: dedicado a la experiencia límite del arte en campos de concentración, el lugar de la infancia en los mismos y el problema del testimonio post situaciones traumáticas, ese volumen señala el rumbo de las nuevas preocupaciones poéticas y temáticas del grupo que, en su producción teatral, pasa de un registro de sátira y grotesco, al drama y la tragedia. Decía Brie en el editorial del número 2: "Algo está ocurriendo para que seamos tantos los que necesitamos recordar y razonar sobre el genocidio".<sup>34</sup> Parte de ese *algo* en el plano internacional son las guerras yugoslavas que se extendieron desde 1991 hasta 2001, con especial impacto comunicacional las de Bosnia y Kosovo (1995-1999). El tono denunciante y el compromiso político explícito crece con este número donde además se reproduce el "Manifiesto para seguir sembrando, para seguir soñando", documento que corresponde a una campaña de artistas e intelectuales a favor de una política boliviana de culturas y comunicación (firmada en marzo de 1997): "La cultura y el arte, hijos bobos de esta sociedad, quieren hacerse escuchar, necesitan leyes, apoyo y una seria dedicación por parte de las estructuras del estado democrático"<sup>35</sup>. En el siguiente número (doble 3-4), la revista comenta brevemente el derrotero del movimiento:

El movimiento "Para seguir sembrando para seguir soñando", produjo ideas y proyectos canalizados en la fundación La Paz Marka, para que la alcaldía paceña usara los mismos en modo incompleto e inorgánico,

---

<sup>33</sup> César Brie. "Los artistas del futuro Teatro" en *Revista El Tonto del Pueblo* N° 0, agosto 1995. La Paz, Plural; 73-75. La cita corresponde a p. 75.

<sup>34</sup> César Brie. "Editorial" en *Revista El tonto del Pueblo* N° 2, junio 1997. La Paz, Plural; p. 3. Ver también: César Brie. "Terezín. Niñez, música y arte en un campo de concentración" en *Revista El tonto del Pueblo* N° 2, junio 1997. La Paz, Plura; 20-28.

<sup>35</sup> César Brie. "Manifiesto para seguir sembrando, para seguir soñando" en *Revista El tonto del Pueblo* N° 2, junio 1997. La Paz, Plural; 77-80. La cita corresponde a p. 77.



despojando al movimiento de toda posibilidad de gestión de su propio trabajo. Esto no es más que la punta del iceberg. Y esta actitud de la clase política llevará sin duda al fracaso económico de todo lo que esta naciendo y haciéndose.<sup>36</sup>

Continuando con el tono doloroso y de denuncia del número anterior, y la preocupación por el presente de violencia y corrupción, Brie decía en el editorial a propósito de la edición *doble* y la persistencia artística:

Tonto intento de oponernos con espadas de palo al ametrallamiento cultural y real ahora que el Nunca Más de los horrores se repite en Yugoslavia con el agregado del bombardeo y la invasión (...) América Latina se despide del siglo XX mucho más pobre que hace treinta años, con mayores injusticias, con un abismo mayor entre los poseedores y los desposeídos. Las democracias neoliberales han hecho pagar el costo de su modelo a las clases bajas, y el nuevo milenio recogerá los frutos de dicha política: nueva violencia, nuevos caudillos, populismo de baja ley (...) Exilio y violencia fueron la pesadilla de este siglo para el trabajo de los artistas. Las condiciones en que entraremos en el próximo no dejan de presagiar más que variaciones sobre el tema. Todo lo vivimos, todo lo recordamos dijo alguien ¿Será también cierto que todo lo repetimos?<sup>37</sup>

Aunque los ejemplares se agotaban en seguida, y el empeño de Brie y sus colaboradores por seguir *sacando* la revista fue más que consistente, la crisis interna en el grupo y el descalabro económico neoliberal en Bolivia obligaron a suspender la edición, primero temporal, y luego definitivamente.

### **I. 3. Las obras de la memoria cultural y la memoria política**

Sostenidos por el estilo de vida antes descrito, TA produjo y representó más de veinte obras diferentes. Escritas previamente a su llegada *El mar en el bolsillo* (César Brie, 1989) y *Romeo y Julieta* (César Brie, 1991) son aquellas con las que TA comienza a trabajar al instalarse en Bolivia. Más allá de los monólogos y trabajos personales de algunos de los miembros del grupo que no analizaremos

<sup>36</sup> César Brie. "Los otros tontos" en *Revista E Tonto del Pueblo* Nº 3-4, mayo 1999. La Paz, Plural. 1999; 166-167. La cita corresponde a p. 167.

<sup>37</sup> César Brie. "Editorial" en *Revista El Tonto del Pueblo* Nº 3-4, mayo 1999. La Paz, Plural; ob. cit., p. 3. Ver también: César Brie. "Los otros tontos", ob. cit.





aquí,<sup>38</sup> la obra de TA puede dividirse en dos fases: de la *memoria cultural* (1991-1998) y de la *memoria política* (1998-2010).

- Fase de la memoria cultural

En esta primera fase se observa un mayor énfasis de indagación sobre temáticas de la cultura popular andina, tópicos y figuras históricas específicamente bolivianas. Allí incluimos las farsas *Colón* (César Brie, 1992) y *Ubú en Bolivia* (César Brie, 1994) adaptación libre de *Ubú rey* (1896) de Alfred Jarry; y la tragicomedia "Las abarcas del tiempo" (1995).<sup>39</sup> En este ciclo *cultural* se utilizan sistemáticamente los registros paródico y satírico y un tipo humor grotesco para abordar la temática del poder y los diálogos interculturales, generando una propuesta afín al imaginario y temperamento local, que provocó la adhesión progresiva del público boliviano. Bromeando, Brie señaló: "Podimos permitirnos después de haber creado dos farsas, *darles con el hacha*".<sup>40</sup>

En una entrevista personal con la autora, el director señaló que fue conociendo y descubriendo el mundo andino y la cultura popular de la mano de los teatristas y antropólogos Verónica Cereceda y Gabriel Martínez que, en sus palabras, fueron sus padres espirituales. *Las Abarcas...* es fruto de esta aproximación. Pero también, como decíamos anteriormente, el conocimiento del universo popular campesino vino de la mano de las giras por el interior de Bolivia:

<sup>38</sup> En 1993 Brie escribe, dirige e interpreta su monólogo *Sólo los giles mueren de amor*. En 1994 Gonzalo Callejas adapta, dirige e interpreta *Crónica de una muerte anunciada*, sobre el libro homónimo de Gabriel García Márquez, y *La muerte de Jesús Mamani*. En 2003, María Teresa Dal Pero escribe junto a Brie *Frágil*, y este último la dirige (la obra se presentó en el IV Festival de Santa Cruz de la Sierra en 2003; en el Festival Iberoamericano de Teatro de La Paz en 2004, y en XX Festival Iberoamericano de Cádiz en 2005). En 2006 Alice Guimaraes escribe y dirige *La mujer de los anteojos*; y César Brie escribe y dirige para el actor Daniel Aguirre *120 kilos de jazz* (esta obra fue presentada en el VI Festival Internacional de Teatro de La Paz en 2008, y en el VII Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra en 2009). Otras obras, pero de tipo colectivo, en la primera formación, fueron: *Desde lejos* (creación colectiva, 1994) y *Juan Darien* (creación colectiva, 1996) sobre el cuento homónimo de Horacio Quiroga. En 1998 Brie pone en escena para tres actores su obra de 1987 *En la cueva del lobo*, sobre el cuento de *El lobo feroz* que presenta en el Festival Internacional de La Paz (1998); y monta *Graffiti*, obra de cierre del taller de formación de actores que había durado un año. En 2002 escribe y dirige *El cíclope* inspirado en la obra de Eurípides que presenta en el IV Festival de Santa Cruz de la Sierra en 2003; y en 2007, *¿Te duele?*, una obra para Lucas Achirico y su esposa Danuta Zarzyka.

<sup>39</sup> En esta primera fase también podrían ser incluidas las obras de calle: *Cancionero del mundo* (creación colectiva, 1992), y *La leyenda del pueblo que perdió el mar* (1992), que dramatiza el tema de la pérdida de salida marítima de Bolivia, y fue realizada por alumnos de un taller de teatro. Lamentablemente no contamos ni con los textos y registros de la puesta en escena de estas dos obras.

<sup>40</sup> César Brie. "Intervención en Dramaturgias ... ob. cit.; p. 26.



“Íbamos a donde nadie iba (...) pagaban con lo que tenían: papa, chuño, monedas, verduras...”. El director sostiene además que sus dos primeras obras, *Colón* y *Ubú* permitieron al grupo ir construyendo un nombre, conocer el país y vivir. Sabían que necesitaban crear un público:<sup>41</sup> “entonces tenía que hacerlo reír (...) con una risa que fuera estupor, sorpresa, comprensión”, inclusive a través de la blasfemia. Con todo aclara:

pero nosotros no entramos en el mundo andino en forma orgánica (...) como para dialogar con las comunidades como lo haría un antropólogo. Entramos en contacto con Bolivia a través de los distintos públicos que podíamos encontrar y a través de los distintos lugares de representación (lugares muy populares como mercados, universidades y también teatros).

*Colón* es la primera obra que TA crea y estrena en Bolivia. Justamente, en el marco del aniversario del descubrimiento de América y con motivo de las polémicas que en toda la región se habían suscitado respecto del tema y de la relectura de la historia de América Latina, la obra se proponía reflexionar en torno a las relaciones de poder y las lógicas de dominación y penetración cultural. En un contexto más general, no debe olvidarse que:

Una de las características del teatro en la segunda mitad del siglo XX, especialmente en torno a la conmemoración del Quinto Centenario de la llegada de los españoles al suelo de la actual América Latina, fue el de la reconstrucción de la historia. Esta reconstrucción implicaba una lectura de ciertos sucesos del pasado para proponer una nueva lectura funcional a las ideologías de los productores.<sup>42</sup>

El texto teatral es una síntesis de lecturas variadas -novelas, cuentos, leyendas, mitos y textos intelectuales- que se apoyan inicial y principalmente en la historieta italiana de Francesco Atlan que en la década del 80 puso en imágenes, en clave satírica, el descubrimiento de América. Otra referencia importante fue el texto de Tzvetan Todorov *La conquista de América y el descubrimiento del otro* (Siglo XXI, 1987). La heterogeneidad de materiales primarios que conforman los procesos creativos del grupo es patente desde esta primera obra: no hay jerarquías a la

<sup>41</sup> Según apreciara Brie, ese público fue mayoritariamente juvenil. Entrevista personal con la autora.

<sup>42</sup> Juan Villegas. “Discursos teatrales ...”, ob.cit.; p. 20.



hora de utilizar tanto un texto erudito o académico, como una historieta o una música tradicional. En torno a *Colón*, el historiador de teatro Juan Villegas sostuvo que, aunque *parecía* teatralmente postmoderno contenía también “la capacidad de satirizar el poder dominante y mantener una doble utopía, la utopía de que el teatro puede contribuir al cambio social y la utopía de que los “vencidos”, en el proceso de colonización y conquista, pueden tener acceso al poder a través de la revolución”.<sup>43</sup>

La recepción del espectáculo fue muy buena y entusiasta, tanto en los diversos públicos locales como en el extranjero. Se presentó en el festival de teatro Peter Travesí en Cochabamba en 1992 y, según el investigador Willy Muñoz (1992), la obra recibió el segundo premio nacional y no el primero, debido a que Brie –argentino- vivía en el país hacía poco tiempo.<sup>44</sup>

*Ubú en Bolivia* es la siguiente obra del grupo, donde se profundiza el tono paródico para abordar, en este caso, el manejo obsceno, corrupto e irresponsable del poder en la Bolivia actual, habida cuenta del desorden político y económico imperante. La ridiculización del poder político, el uso de la estereotipia para cuestionar las formas del poder, se canalizan a través de la exageración gestual y la preeminencia de lo lúdico en la puesta en escena. Villegas lee a *Ubú...* en continuidad con el teatro social latinoamericano, aunque sin la exasperación ideológica o partidaria, y la estereotipia esquemática de los 60: “Constituye un teatro con la utopía moderna de la democracia, con procedimientos teatrales de la posmodernidad”.<sup>45</sup>

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

---

<sup>43</sup> Juan Villegas. “Teatro de los Andes: de la utopía al sarcasmo de la acrobacia verbal y física” en Juan Villegas (ed.) *Del escenario a la mesa de la crítica. XI Festival Internacional de Teatro de Cádiz*. Irvine, Ediciones de Gestos- Colección de Teatro I. 1997; 149-159. La cita corresponde a p. 150. Ver también: César Brie. “Risa y llanto en el teatro andino” en *Cuadernos del Picadero* Nº 7, año III. Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro. Argentina. 2005; 44-49.

<sup>44</sup> Willy Muñoz, “Teatro boliviano 1992”, en Marina Pianca (dir.) *Revista Diógenes* 1992. México, Spanish Department University of California. 1992; 21-29.

<sup>45</sup> Juan Villegas. “XI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz” en *Revista Gestos* Nº 23, Año 12. 1997. Irvine, University of California. 1997; 169-176. La cita corresponde a p. 173.



*Las abarcas del tiempo* es la tercera obra de esta primera fase de producción de TA y fue estrenada en el Teatro Municipal de La Paz, el 15 de noviembre de 1995. Si bien en relación a las dos obras precedentes se observa una continuidad estilística con el uso de procedimientos propios de la parodia, la sátira y el grotesco, la proporción y la pregnancia de los mismos disminuye, percibiéndose un registro mucho más dramático que se desarrollará en la trilogía posterior. Fue presentada en el Primer Festival de Santa Cruz de la Sierra en abril de 1997.<sup>46</sup>

Inicialmente, la idea para esta obra era mezclar en una misma historia elementos de distintas mitologías y cosmovisiones, pero la pareja Martínez-Cereceda aconsejó a Brie el desecharla: "Me dijeron que era pésima, que con esa visión del mundo andino íbamos a ser vistos como brutos".<sup>47</sup> Frente a un primer bosquejo (cuya trama, según Dal Pero era muy oscura, en alusión al incesto y la violencia familiar), Brie recordó, en una entrevista personal con nosotros, que Gabriel Martínez le reprochó: "De nuevo vas a mostrar a los indígenas como productos de la miseria y no son"; tras lo cual el dramaturgo recomenzó el proceso creativo, ahora estrechamente acompañado por la pareja de antropólogos:<sup>48</sup>

Yo quería enfrentar la memoria de Bolivia, el mundo andino, pero me di cuenta que no tenía todos los elementos teóricos e intelectuales para hacerlo. Decidí enfrentarlo desde su bisagra: la mina. Ese punto de contacto entre el campo y la ciudad. Todo campesino antes de llegar a la ciudad va a la mina. Ese es el lugar donde se proletariza, busca algo dentro de la tierra, enfrenta todos sus mitos.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Ver también: Willy Muñoz. "Primer Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra. Bolivia" en *Latin American Theatre Review* Nº 32/1. Center of Latin American Studies, University of Kansas. 1998;157-165. Willy Muñoz. "Festival Internacional de Teatro de La Paz (FITAZ)" en *Revista Latin American Review* Nº 33/1. Center of Latin American Studies, University of Kansas. 1999; 139-144. Willy Muñoz. "Teatro boliviano en la década de los 90" en *Revista Latin American Theatre Review* 34/1 Otoño 2000. Center of Latin American Studies, University of Kansas. 2000; 21-29. Willy Muñoz. "Segundo Festival Internacional de Teatro "Santa Cruz de la Sierra" en *Revista Gestos* Nº 29, Año 15, abril 2000. Irvine, University of California. 2000;25-41. Concepción Reverte. "XI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz" en *Latin American Theatre Review* Nº 31/1. Center of Latin American Studies, University of Kansas. 1997;143-150.

<sup>47</sup> César Brie. "Intervención en Dramaturgias ...; ob. cit.; p. 27.

<sup>48</sup> No debe olvidarse que, según afirman el testimonio de Brie y Dal Pero con *Las Abarcas...* se afianzó no sólo el grupo y sino también el método de trabajo.

<sup>49</sup> Ídem.



La obra recupera un rito popular de duelo, para hacer un viaje al pasado boliviano: desde la costumbre del vestir las ropas de un amigo muerto para despedirlo,<sup>50</sup> Brie pudo mostrar jirones de la historia social local y algunas figuras escasas o mal conocidas. En el país de los difuntos, tanto el protagonista como el espectador, van encontrándose con diferentes muertos, que configuran una metáfora de la misma Bolivia en su diversidad de rostros: cada muerto es una puerta una interrogación sobre las formas de relación de los vivos.<sup>51</sup>

Con estas obras se presentaron regularmente en diferentes escenarios nacionales y en la región, así como en varios festivales, como por ejemplo el I Festival de Teatro de Buenos Aires (1997) donde llevaron *Las abarcas del tiempo*. En esta primera fase la formación del grupo consta de los siguientes miembros: César Brie (actor, dramaturgo y director); Naira González (actriz); Lucas Achirico (actor); Gonzalo Callejas (actor); María Teresa Dal Pero (actriz); Filippo Plancher (actor); Emilio Martínez (actor) y Paolo Nalli (administrador).<sup>52</sup>

- **Fase de la memoria política**

Esta fase presenta una nueva configuración en el grupo, la renovación de tópicos de exploración, y la consolidación de métodos de trabajo y formas de convivencia. Tras la salida de Filippo Plancher, Brie convocó a Freddy Chipana. Él venía de hacer teatro con el grupo Ojo Morado, donde se inició como actor hacia comienzos de la década del 90, en el marco de una propuesta que más que ofrecer una profesión o un estudio sistemático, formaba parte de un proyecto de educación integral. De ese modo, los niños y adolescentes de la institución juvenil a la que pertenecía y de la cual dependía Ojo morado, fueron descubriendo herramientas y formas de expresión diversas teniendo siempre como prioridad el disfrute y el juego en un

---

<sup>50</sup> "El amigo de un muerto no entra al país de los muertos como nosotros lo contamos, sino que finge ser el muerto, se va y regresa en la madrugada con los vestidos del muerto y es tratado como el muerto durante ese día por la viuda, los padres y los amigos. Entonces en la noche decide partir. Le hacen la cacharpaya, la fiesta con lágrimas, la fiesta del dolor (...)" Ídem.

<sup>51</sup> En la obra aparecen Tomás Katari y el Padre Luis Espinal, pero también tipos sociales anónimos aunque muy conocidos: un soldado, las típicas princesas y reinas de belleza y un predicador evangelista (en alusión a la enorme cantidad de sectas que se radican en Bolivia).

<sup>52</sup> Entre 1993-1994 Naira González y Emilio Martínez se desvinculan del grupo. Filippo Plancher se retira hacia 1997.



marco pedagógico más amplio. Chipana, conocía a TA por sus talleres y tomó algunos de ellos, y en 1997 después de una gira por Chile, abandono *Ojo morado* y se sumó a TA.

Si hubo un taller de formación significativo para el grupo, fue el que se realizara en 1998: durante casi un año (duración excepcional), profesores y alumnos convivieron en la casa teatro de TA, montando al final del ciclo una obra fruto de las inquietudes de los jóvenes asistentes titulada *Graffiti*. Luego de esta experiencia, varios de ellos pasaron a integrarse al grupo: Soledad Ardaya, Alice Guimaraes, Jorge Jamarlli y Cristian Mercado, fueron invitados a trabajar regularmente. Mercado venía haciendo teatro en Bolivia siendo parte del grupo Teatro Duend". Según sus palabras en TA vivió "un tiempo alucinante", resaltando la juventud y las ganas de trabajar que compartía con sus compañeros: "Fue toda una lección de vida". Alice Guimaraes había estudiado actuación en la Universidad Río Grande Do Sul y en Bérgamo. En Europa, tomó contacto con el Odin... y luego en Alemania, realizó seminarios de formación de danza hindú. En Brasil, había sido parte de un grupo de investigación teatral (sobre todo, en torno a la labor del actor) con un fuerte trabajo de entrenamiento físico. En 1997, hizo un curso en TA y, un año más tarde, fue parte de la experiencia del ya mencionado taller anual en el que, hay que destacarlo, sólo fueron convocados alumnos con los que TA ya había trabajado, que conocían o habían recibido alguno de sus seminarios. Respecto de la dinámica de trabajo y convivencia de los actores en aquel momento, Freddy Chipana recalcó: "Construimos, generamos desde la convivencia, un espacio generoso". Él coincide con Achirico al señalar que, el inicio de su experiencia en Yotala fue muy complejo: implicaba no sólo aprender nuevos métodos de entrenamiento y formación, sino también desaprender y re-aprender formas de creación e investigación teatral que él ya tenía por conocidas y efectivas. En su caso afirma: "No sentí a TA como mi casa, tampoco fue una escuela sino un grupo de trabajo e investigación teatral".

Así, con una formación más numerosa el grupo comenzó una nueva etapa de exploración y creación donde la reflexión sobre la violencia, la historia y lo político resultan centrales. Con un registro trágico, aunque sin perder el humor, incluimos en este período el así llamado por su autor "tríptico de la política"



constituido por las obras *La Ilíada* (2000), *En un sol amarillo* (2004) y *Otra vez Marcelo* (2005); y la última pieza escrita y dirigida por Brie para TA *La odisea* (2008).

En 1996, Brie releyó el poema homérico durante un viaje a Italia, y comprendió la vigencia de ese drama en la actualidad latinoamericana: "Sentí que en el primer poema de occidente se estaba hablando del presente".<sup>53</sup> Dos años después, en 1998, trabajó el texto con sus actores por más de cuatro meses y, durante seis, se dedicaron al montaje. Fue la obra a la que más tiempo de elaboración dedicaron y la que más repercusión tuvo. Para su preparación contaron con el asesoramiento, entre otros, de Bernardo Rosado Ramos (danzas bolivianas), Sandra Zabeo (danza contemporánea) y Giancarlo Gentilucci (escenografía y vestuario). Se presentó en escenarios de distintos países y varios festivales entre ellos el XV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en el 2000 y en el IV Festival de Santa Cruz de la Sierra en 2003.<sup>54</sup>

La primera de las obras del tríptico fue una bisagra para TA: consagración absoluta en la escena nacional e internacional, obra premiada y alabada por el público, la academia y la crítica, fue, como decía Brie, "el canto del cisne" del grupo: "(...) la obra más importante que hicimos (...) la más completa (...) implicaba mucho desgaste, mucho esfuerzo"<sup>55</sup>. Incluso admite que podrían haber continuado haciéndola, dado que era muy requerida, pero adjudica al cansancio de los actores, el desgaste grupal y la mala administración de recursos para conseguir dinero y sostener con más facilidades la vida cotidiana del grupo, las razones por las que la puesta no tuvo mayor circulación, aunque la recepción fue siempre excelente: "La gente terminaba de pie... el público en vez de gritar ¡Bravo!, decía ¡Gracias!".<sup>56</sup> Luego de más de dos años de varias giras algunos jóvenes decidieron

---

<sup>53</sup> César Brie. "La ética y la estética. Entrevista a César Brie por Natacha Koss" en *Revista digital Alternativa Teatral*. Disponible en: <http://www.alternivateatral.com/nota135-la-etica-y-la-estetica-2007b>

<sup>54</sup> Ver: Alicia del Campo. "XV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz" en *Revista Gestos* Nº 31, Año 16, abril, 2001. Irvine, University of California; 157-171. Alicia del Campo. "Estéticas teatrales de la memoria como espacios de resistencia a la globalización" en Juan Villegas, Alicia del Campo y Mario Rojas (eds.) *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Irvine, University of California. 2000; 77-99. Jorge Hacker. "El Festival de Santa Cruz de la Sierra no fue un festival más" en *Revista Teatro XXI* Nº 17 Año 21. primavera, 2003. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires; 102-103.

<sup>55</sup> Entrevista personal de la autora.

<sup>56</sup> Entrevista personal con la autora



distanciarse de la agrupación y comenzar sus proyectos personales. Según el director, TA había entrado en una crisis que duraría varios años y que respondía a varios factores: caída en el interés, disminución en el entusiasmo y sacrificio para con el trabajo y la convivencia; creciente desgaste en los vínculos internos y nuevas búsquedas y aspiraciones personales de sus miembros. No debe olvidarse que mientras TA iba creciendo como proyecto, también maduraban sus integrantes, quienes además comenzaron a gestar nuevas familias. Hacia 2003 Jorge Jamarlli, Freddy Chipana y Cristian Mercado continuaron solos. Después harían lo propio Soledad Ardaya y la antológica María Teresa Dal Pero.

Yo creo que hasta la época de *Graffiti* no me detuve, tengo la sensación de que no me detuve. Un proyecto me llevaba al otro, no tenía un por qué que volviera a morderme la conciencia. Todo era muy fuerte, muy intenso (...) [Mientras tanto] la convivencia no era un problema para mí (...) hasta *La Ilíada* no sentía la dureza de esa vida.

Dal Pero añade que, en esa obra, ya comenzaban a manifestarse signos de repetición así como divergencias dentro del grupo en lo que hace al plano de lo discursivo-textual de las obras, detectándose cierto facilismo a nivel de explicitación de lo político, cuestión con la que coincide Mercado, señalando también que con esa obra queda debilitada la idea de *un teatro móvil*, dada la exigencia de requerimientos técnicos que volvían muy dificultoso y, sobre todo, costoso el traslado de actores y escenografía. Según recuerda Dal Pero, en el proceso de esa obra había muchos choques, mucho agotamiento: "Yo en *La Ilíada*, ya no disfrute".

En relación a los motivos de su alejamiento del grupo, la actriz señala que, además de la recepción en el campo y en sectores populares, como artista "necesitaba la mirada de otros artistas (...) Además yo quería trabajar más lo musical, vivir de otra manera, llevar adelante otro cotidiano". Luego de un año sabático en México, hacia 2003, decidió abandonar TA. Por su parte, Mercado explica: "Yo me fui porque necesitaba hablar de otras cosas y de otra manera (...) Sentí que dejaba de sorprenderme el proceso porque podía anticiparlo". Por otro lado, subraya que desde 1998 a 2002/2003 el grupo había crecido humanamente y sus miembros necesitaban más autonomía. Después de *La Ilíada*, trabajando ya en





*El cíclope*, Freddy Chipana tuvo un accidente que le provocó una seria conmoción cerebral que lo dejó inactivo por más de un mes, luego de lo cual decidió su renuncia: "Quería ver si había aprendido algo (...) Para mí irme ha sido un paso más adelante. Pude entender el teatro de otra manera. Pude conocer otros universos". Asimismo rescata la importancia de la capacidad de trabajo y nutrición grupal: la reciprocidad, el compañerismo existente entre los miembros de TA.

*En un sol amarillo. Memorias de un temblor* hizo posible volver la mirada sobre hechos que habían ocurrido hacía pocos años en Bolivia, pero sobre los cuales la información había sido escamoteada y/o tergiversada por instituciones políticas y los medios de comunicación masivos: el terremoto del 22 de Mayo de 1998<sup>57</sup> y el manejo corrupto de fondos públicos para la contención de los damnificados. La intención de la obra era "contribuir a combatir la cleptocracia que a través de partidos políticos e instituciones, ha desangrado y empobrecido al país".<sup>58</sup> La pieza contó con la colaboración de Sergio Prudencio (música) y se utilizaron temas de Luzmila Carpio.

Luego de los movimientos internos en el grupo esta obra contó con la incorporación de Daniel Aguirre quien fue parte de TA desde 2002-2003 hasta 2007. La puesta se presentó en el Festival Iberoamericano de Cádiz en 2004, en el Festival Iberoamericano de Teatro de La Paz Bolivia en 2004 y en el V Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia en 2005.<sup>59</sup>

En 2005 el Galpón de Catalinas Sur en Argentina volvió a recibir a TA, esta vez con *Otra vez Marcelo*, interpretada por Brie y su mujer Mía Fabri quien, en 2003, se había unido al grupo. Con esta obra se cierra la trilogía en torno a lo político. El eje central es el tópico de la memoria social y la emergencia de figuras invisibilizadas de "otra historia política boliviana". Pero es también, en palabras del director, "un canto de amor a Mía".<sup>60</sup>

<sup>57</sup> Las ciudades afectadas fueron Aiquile, Totora, Mizque, las comunidades campesinas de Antakawa, Loma Larga, Chijmuri, Hoyadas, Chakamayú.

<sup>58</sup> César Brie. *En un sol amarillo, memorias de un temblor*- Programa de mano. La Paz, Plural. 2004. p. 8. Ver también: César Brie. *El terremoto de la corrupción*. La Paz, Plural. 2004.

<sup>59</sup> Ver: Willy Muñoz. "2005: V Festival Internacional de Teatro Santa Cruz de la Sierra, Bolivia" en *Revista Gestos* Nº 41, año 21, abril 2006. Irvine, University of California; 171-182. Rosalina Perales (2004). "FITAZ 2004: un gran avance" en *Revista Gestos* Nº 38, Año 19, noviembre de 2004. Irvine, University of California; 157-159.

<sup>60</sup> Entrevista personal con la autora.



A instancias del sobrino de Quiroga Santa Cruz, quien fuera el editor de la revista del grupo *El tonto del pueblo*, TA conoció la trayectoria y militancia del intelectual boliviano. Brie se sintió animado a hacer la obra debido a la impresión de orfandad o pérdida de referencias políticas, intelectuales y humanas entre los bolivianos en plena democracia, pero también motivado por la indignación frente a la burla que la familia había recibido buscando los restos de Marcelo quien aun permanece desaparecido. Recuérdese además que este espectáculo, que repone un pensamiento y militancia política progresista -a nivel cultural e ideológico-; y nacionalista de izquierda -política y económicamente-, se gesta en medio un proceso político de profunda efervescencia y violencia debido a los intentos de profundización de medidas neoliberales con la privatización de recursos naturales claves como el agua, el gas y los hidrocarburos (cuestiones que vaticinó y denunció Santa Cruz desde la década del '60 y a las que se opuso fervientemente).

La obra tuvo una recepción especialmente cálida en Bolivia, como es natural; donde, según recordó Brie, el público respondía a los actores con un silencio respetuoso y emotivo. En 2007, *Otra vez Marcelo* se presentó en el XXII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz y en la II Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo, en Italia.<sup>61</sup>

Brie escribe y monta la última obra colectiva de TA *La odisea* (2008), como postrero intento de refundación de la agrupación incorporando nuevos miembros. Esta última formación sumaba a los ya históricos Nalli, Achirico, Callejas y Guimaraes, a los jóvenes Karen May Lisondra, Ulises Palacio, Paola Oña, Julián Ramacciotti y Viola Vento, que habían participado de un taller de formación en la casa-teatro. Fabri y Brie completaban el grupo, mientras que Danuta Zarzyka, esposa de Lucas Achirico, hacía colaboraciones frecuentes en diseño de vestuario y accesorios (ya desde *La Ilíada*).

La obra se centra en la problemática de las migraciones y las identidades desplazadas, y es la única en la que la subjetividad de los actores y sus historias

---

<sup>61</sup> Ver: Mario Rojas. "La II Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo: hacia una integración teatral latinoamericana" en *Revista Latin American Theatre Review* Nº 41/1, Fall, 2007. Center of Latin American Studies, University of Kansas; 147-157. Vivian Martínez Tabares. "Cádiz, ida y vuelta a la escena latinoamericana" en *Revista Conjunto* Nº 135, enero-marzo 2005. La Habana; 86-92. Miguel Giella. "XXII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2007: Encuentro anual con el teatro latinoamericano y español" en *Revista Latin American Review* Nº 41/2, Spring 2008. Center of Latin American Studies, University of Kansas; 137-146.



personales adquiere cierta presencia textual y escénica: lejos de convertirse en material o motivación psicologista o de biodrama, se subraya la ejemplaridad que desde una dimensión singular alude a otra social. Reflexionando sobre la representación de lo colectivo, decía Brie en 2006:

(...) hay un rastro que vale la pena seguir para descubrir lo que buscamos: el yo colectivo. La posibilidad de interrogarnos pluralmente sobre cada destino individual. Tenemos la oportunidad de decir yo y que ese yo encierre algo más grande. Ese detalle, esa voz única, esa biografía absolutamente particular que se expresa en un sonido tembloroso y un cuerpo limitado y tosco encierra el universo y lo puede expresar. De eso me ocupo hoy día. Esta materia es la que hoy me interesa investigar. No entiendo el coro, entonces, como masa, sino como el múltiple yo.<sup>62</sup>

En *Notas a la Odisea*, paratexto que acompaña el texto dramático de la obra, César Brie explica cómo la persistencia histórica de la experiencia del desarraigo, a la vez universal y local, mítica y social, motivó, desde un inicio, el proyecto:

Partamos de nosotros. ¿Cuáles son nuestros naufragios, pasiones, monstruos? ¿Qué abandonamos? (...) Digan yo, yo, para decir nosotros. Digamos nosotros para decir ustedes (...) Detrás de Alertes, Penélope, Argos, Circe, Calipso, Itaca, se agitan, invisibles, otras almas y paisajes<sup>63</sup>

Precisamente, la obra se estructura articulando una dimensión mítico-literaria a partir de la *Odisea* homérica, con otra social ligada a la historia reciente de los pueblos latinoamericanos, nutriéndose de textos académicos, ensayos sociológicos, poemas y *pasajes cifrados* de las historias personales de los actores del grupo, todos ellos de algún modo emigrantes. Especialmente desde la década del ochenta, Bolivia vive un masivo éxodo de su población tanto a países limítrofes, como a angloparlantes y europeos. Las medidas económicas neoliberales impulsadas a fines de los setenta generaron una diáspora significativa debido a la desocupación y precarización del trabajo, inflación y elevación de los índices de pobreza, corrupción y niveles crecientes de violencia política y descontento social. *Teatro de*

<sup>62</sup> César Brie. "Notas sobre el actor, el presente, el coro, la envidia el galateo y la vanguardia" en *Revista Teatro Celcit* Nº 30. Disponible en: [http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc\\_sum.php?cod=24](http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc_sum.php?cod=24) . 2006

<sup>63</sup> César Brie, *La odisea*, La Paz, Plural Editores. 2009; p. 3-4.



*los Andes* se funda en 1991, en plena década neoliberal, y es testigo de este fenómeno migratorio. La pieza y la puesta reflexionan poéticamente sobre esa *odisea* del desarraigo y el regreso a la tierra de origen: la pérdida de referencias simbólicas y espaciales, la memoria y la nostalgia. Pero además creemos que la obra pone de manifiesto un estado de cosas de enorme actualidad entre los bolivianos: están presentes las referencias históricas a los sucesos racistas en Bolivia durante 2007-2008, de los que Brie diera cuenta en sus documentales audiovisuales *Humillados y ofendidos* (2008) y *Tahuamanu* (2010). Se cruzan entonces la serie estética, la tradición literaria y la propuesta teatral del grupo, con la serie político-histórica en una macro-reflexión, que a su vez implica para el colectivo de trabajo un cierre de etapa, tras lo cual su director César Brie se desvincula de TA:

Mientras montamos la Odisea, Bolivia se incendia. En Sucre veo a los campesinos tomados de rehenes, golpeados y humillados. (...) La profecía de Tiresias no es la de Homero, es lo que vería un emigrante que regresa a nuestro país luego de veinte años. La humillación de Ulises por mano de los pretendientes, tiene los tonos y las palabras de los racistas que golpearon y humillaron a los campesinos en Sucre. (...) Ulises y Penélope se multiplican. Los actores hablan de sí y al mismo tiempo se vuelven los emigrantes que parten y regresan.<sup>64</sup>

Este espectáculo se presentó, entre otros escenarios y festivales, en el XXIV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en 2009.<sup>65</sup>

La crisis interna en el grupo y la hostilidad que cosechó Brie en los últimos años de su residencia en Bolivia, lo empujaron a tomar la decisión de desligarse del proyecto de TA. En la actualidad, Nalli, Achirico, Callejas y Guimaraes conservan el nombre del grupo y el espacio de la casa y el teatro en Yotala, aunque ya no viven en modo permanente allí, sino en Sucre. Ofrecen talleres de formación y trabajan con directores invitados. Han presentado en 2012-2013 *Hamlet de los Andes* dirigidos por Diego Aramburu.

---

<sup>64</sup> Ídem. 6

<sup>65</sup> Ver: Miguel Giella. "XXIV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2009: realidades teatrales a ambas orillas del Atlántico" en *Revista Latin American Theatre Review* Nº 43/2, Spring 2010. Center of Latin American Studies, University of Kansas; 159-168. Willy Muñoz. "VII Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra" en *Revista Latin American Theatre Review* Nº 43/2, Spring 2010. Center of Latin American Studies, University of Kansas; 137-148



## II. Aportes gramscianos para una lectura de la figura del intelectual

Habiendo recorrido el sendero histórico de TA este apartado pretende situar la perspectiva teórica desde la cual entendemos la figura del intelectual en general, para permitirnos a posteriori realizar una lectura puntual de la figura Brie.

Si, retomando las ideas de Antonio Gramsci, entendemos la sociedad como un entramado de relaciones de fuerza, relaciones de poder en construcción dinámica permanente, un complejo que amalgama fuerzas productivas y conciencia, bajo una lógica económico-política en pugna en la que cada sujeto se incluye, concluiremos que no es posible despegar la función social- profesional del intelectual, del complejo de relaciones sociales del que forma parte y transforma pues, su trabajo "no puede separarse del trabajo productivo en general".<sup>66</sup>

En "Apuntes para una introducción y una iniciación en el estudio de la filosofía y de la historia de la cultura", Gramsci señala la importancia de la elaboración y construcción de la propia *concepción de mundo* en tanto norma operante y activa de conducta o sistema de relaciones del hombre con el mundo circundante.<sup>67</sup> En la medida en que esa *concepción de mundo* o marco simbólico-material de producción social es criticada y depurada de incoherencias internas para volverla unitaria, puede funcionar como lugar de apoderamiento y conquista de la conciencia, comprensión del propio valor histórico. Puesto que en toda formación cultural coexisten distintas estratificaciones, uno de los roles del intelectual es precisamente dar cuenta críticamente de elementos y prejuicios de otras elaboraciones históricas para renovar y enriquecer la cultura en un sentido progresista e inclusivo, atendiendo a los desafíos del presente. Más aún, si la propia concepción del mundo responde a determinados problemas planteados por la realidad y se construye ligada a la praxis política, ser parte y producir conocimiento, arte y cultura lleva implícito en la perspectiva gramsciana el

---

<sup>66</sup> Antonio Gramsci. *Antología Antonio Gramsci*, Manuel Sacristán (selección, traducción y notas). Buenos Aires, Siglo XXI. 2009. p. 290

<sup>67</sup> Antonio Gramsci. "Apuntes para una introducción y una iniciación en el estudio de la filosofía" en *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 4, México, ERA. 2000; 245-261.



compromiso por su socialización a fin de que sea integrado a la acción política dentro del sistema de relaciones en pugna.

Dado que la cultura es parte de las formas ideológicas por medio de las cuales los hombres adquieren conciencia y luchan por resolver el conflicto entre fuerzas productivas y relaciones de producción, y los intelectuales representan toda la tradición cultural de un pueblo cuya historia quieren resumir y sintetizar, para Gramsci es clave que los intelectuales se fundan con las mayorías populares en un sistema de alianzas en la lucha por la hegemonía en tanto ejercicio de poder, proyecto y dirección político-cultural. En "Observaciones y notas críticas sobre un intento de *Ensayo popular de sociología*", el autor desafía con una tríada dinámica entre el saber, el comprender y el sentir, señalando la necesidad de las tres instancias en la praxis histórica del intelectual orgánico. Dice:

Una adhesión orgánica en la que el sentimiento-pasión se convierte en comprensión y por lo tanto en saber (no mecánicamente sino en forma viva), sólo entonces la relación es de representación, y se produce el intercambio de elementos individuales (...) o sea que se realiza la vida de conjunto que es la única fuerza social, se crea el "bloque histórico".<sup>68</sup>

Gramsci advierte sobre la contradicción de cierta intelectualidad que asépticamente cree poder *saber* sin sentir, estando separada del pueblo-nación. Frente a ello propone una *comprensión desde adentro* que pueda ofrecer explicaciones y análisis históricos y políticos apoyados en una experiencia compartida, próxima y dialéctica con los sectores populares. Allí radica la organicidad del intelectual que, en continua relación y adecuación a la organización de las fuerzas colectivas, en movimiento real, no se esteriliza esquemáticamente, sino que historiza la cultura y su *concepción de mundo*. Vive, sólo si es capaz de interpretar y adaptarse a las necesidades de los sectores que se propone representar bajo una unidad orgánica entre teoría y práctica que hace políticamente posible un progreso intelectual de masas.<sup>69</sup> Desde la perspectiva gramsciana, la intelectualidad debe fusionarse y conocer las contradicciones de los sectores populares a fin de dar principios críticos de abordaje de esos problemas que se conecten con la vida práctica. Su agencia

---

<sup>68</sup> Antonio Gramsci. "Observaciones y notas críticas sobre un intento de "Ensayo popular de sociología" en *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 4. Cuaderno 11. México, ERA. 2000; 261-350. La cita corresponde a p. 347.

<sup>69</sup> Ídem, p. 252



política -producción de conocimiento y cultura- entraña, entonces, una voluntad de cambio y transformación social dentro de la esfera pública. En tanto centro de elaboración ideológica situado en un tiempo y espacio específico del que no es posible abstraerlo y asumiendo en ese contexto una posición específica en el campo de relaciones de poder-mediada por distintos condicionantes estructurales como clase, género, raza, generación, etc.-, el intelectual contribuye a desestabilizar (o reproducir) el orden social hegemónico.<sup>70</sup>

Teniendo como base los elementos de la perspectiva gramsciana que ya expusimos, avancemos sobre la caracterización del perfil intelectual de Brie. Historiando las permanencias y cambios de la intelectualidad latinoamericana de los 60 y 70, Claudia Gilman analiza la idea del "intelectual comprometido", noción que nos resulta operativa para describir ciertos rasgos de Brie:

[el] *intelectual comprometido* conservaba la alusión a la pertenencia profesional y se refería a los intelectuales en tanto grupo de sujetos parcialmente especializados en torno a un tipo de saber. Pero, paradójicamente, también los convertía en portavoces de una conciencia humanista y universal que se desplegaba más allá de las fronteras y las nacionalidades. La doctrina del compromiso aseguraba a los intelectuales una participación en la política sin abandonar el propio campo, al definir la tarea intelectual como un trabajo siempre, y de suyo, político.<sup>71</sup>

Consideramos que estos tres rasgos señalados -pertenencia específica a cierta producción de conocimiento; conciencia humanista ligada a lo regional, y participación en el arena política- son visibles en la itinerario teórico-práctico del director y dramaturgo argentino. Rasgos a los cuales deberíamos agregar:

---

<sup>70</sup> Retomando la perspectiva de Antonio Gramsci, Edward Said sostiene que: "(...) el intelectual es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y a favor de un público (...) plantear públicamente cuestiones embarazosas, contrastar ortodoxia y dogma (mas bien que producirlos) actuar como alguien al que ni los gobiernos ni otras instituciones pueden domesticar fácilmente, y cuya razón de ser consiste en representar a todas esas personas y cuestiones que por rutina quedan en el olvido o se mantienen en secreto." Para el autor esa capacidad de representar implica a la vez entrega y riesgo, audacia y vulnerabilidad, una actitud vigilante que ofrece -en la huella del pensamiento de Wright Mills- visiones desenmascaradoras o alternativas al orden establecido: "No se trata solo de negarse pasivamente, sino de la actitud positiva de querer afirmar eso mismo en público". Edward Said. *Representaciones del intelectual*. Barcelona, Paidós. 1996; p. 30 y 40

<sup>71</sup> Claudia Gilman. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI. 2003; p. 72.



independencia partidaria, progresismo ideológico, solidaridad con los sectores populares, responsabilidad ética como faro en la producción estética, resistencia ideológica frente a la dictadura y/o el neoliberalismo, y conciencia crítica-oposicional. En una basculación, siempre conflictiva y provisional, entre lo universal y lo particular, lo colectivo y lo subjetivo, estos caracteres se concretan en el esfuerzo de ruptura de estereotipos y reduccionismos limitadores -del pensamiento y la comunicación humana- a través de pronunciamientos públicos (las obras) que, si bien hacen uso de una lengua y una cultura compartida, evidencian una modulación y sensibilidad personal buscando *producir* un sonido, una huella, un acento especial que da cuenta del sesgo de su perspectiva. Sin estar exento de presiones o coerciones (de hecho Brie sufrió el exilio), ni perder especificidad histórico-contextual, el argentino enlaza explícitamente lo local con lo universal, le da un alcance humano, extrae una lección de la experiencia particular: la opresión y la injusticia de un grupo queda asociada a otras experiencias de parecida naturaleza.<sup>72</sup>

Si en el campo literario de los 60 y 70 dos máquinas -el fusil y la de escribir- se enfrentaron,<sup>73</sup> ese no es el caso del teatro de Brie, en quien no se observa la pérdida de confianza en la eficacia política, ideológica e histórica de las producciones estéticas, puesto que las mediaciones culturales y las prácticas simbólicas son para él, formas de trabajo sobre y en lo político. De ahí que el compromiso con la escena pública del país, la profesionalización y la preocupación por la comunicación con los espectadores, haya sido eje de atención no contrapuesto a su perspectiva, lo que se tradujo en un tipo de formación

---

<sup>72</sup> Said sostiene que, caracterizando al intelectual como francotirador, intentaba dar cuenta de: lo impotente que uno se siente a menudo frente al poderoso entramado de autoridades sociales —medios de comunicación, gobierno y corporaciones, etc.—, que eliminan cualquier posibilidad real de cambio. El hecho de no pertenecer deliberadamente a esas autoridades implica no poder llevar a cabo ningún cambio directo y, por desgracia, en ocasiones verse relegado al papel de testigo mudo de horrores que de otro modo nadie recordaría (...) El espíritu de oposición (...) implica, por una parte, lo que en cierta ocasión Foucault llamó una "erudición implacable", decidida a explorar detenidamente fuentes alternativas, exhumar documentos enterrados y recuperar historias olvidadas (o dejadas de lado) y, por otra parte, un sentido de lo dramático y de lo rebelde, aprovechando al máximo las escasas oportunidades que uno tiene de hablar (...) Ídem; p.17-19.

<sup>73</sup> "La radicalización de los intelectuales se inscribió también en la crisis generalizada de los valores e instituciones tradicionales de la política: la democracia parlamentaria, los partidos, los políticos mismos e incluso los modos tradicionales de la representación política, que constituyen algunos de los rasgos de la época". Ídem Gilman. P. 63.





interdisciplinaria y una apuesta creativa a encontrar narrativas y estéticas afines a los imaginarios populares de su época.

Por último, añadamos que la figura de César Brie se ajusta perfectamente a la definición que Víctor Vich y Virginia Zavala dan sobre los intelectuales en tanto

productores de discursos que establecen ciertas agendas políticas y asumen como función la posibilidad de repensar problemáticas referidas a la identidad, el poder y las relaciones sociales. Un intelectual es un sujeto que produce conocimiento, enuncia una narrativa sobre cultura y acompaña, públicamente, la construcción de la memoria colectiva.<sup>74</sup>

Ligado a la producción y distribución de conocimiento, más que una tarea fija, la labor intelectual es una experiencia y un posicionamiento, implica presentar un conjunto de valores y opciones impulsadas por un impulso vital y radical,<sup>75</sup> así el intelectual sería

alguien que considera que el hecho de ser un miembro pensante y preocupado de una sociedad le habilita para plantear cuestiones morales que afectan al fondo mismo de la actividad desarrollada en su seno (...) en la medida en que dicha actividad compromete al propio país, su poder, sus modos de interactuar con sus ciudadanos y con otras sociedades.<sup>76</sup>

Para cerrar este apartado señalemos retrospectivamente que, si la creación de un grupo de intelectuales orgánicos resulta un proceso largo y complejo, el trabajo paralelo todavía más arduo, pero necesario, es aquel que permite crear un sector intelectual de nuevo tipo que surja directamente y permaneciendo en contacto con las mayorías, salto que modificaría sustancialmente el panorama político-ideológico y cultural de una época. Precisamente, en otro lugar hemos rastreado la presencia sostenida a lo largo del tiempo de un conjunto de experiencias, grupos y singularidades que podrían perfectamente ser pensadas como parte de una

---

<sup>74</sup> Víctor Vich y Virginia Zavala. *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Buenos Aires, Norma. 2004. p.99-100.

<sup>75</sup> Por su parte Silvia Sigal, retomando a Raymond Williams, ve en el intelectual un tipo de formación cultural (más que una categoría), añadiendo que en él "se enlazan conocimiento y valores colectivos, lazo que se lee en sus discursos o en la clasificación que otros actores hacen de ellos. La posición del intelectual depende tanto de la decisión individual de asumir ese papel como del *sentido* político que pueden adquirir prácticas culturales". Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI. 2002; p. 8.

<sup>76</sup> Ídem, Said, ob. cit.; p. 90.



intelectualidad orgánica progresista ligada estrechamente a los sectores populares e incluso emergiendo de ellos.<sup>77</sup>

## **II. Testimonios de un intelectual**

Habiendo estudiado su itinerario productivo y explicitado desde qué perspectiva lo entendemos como intelectual comprometido, en este último apartado nos concentraremos en un conjunto de reflexiones recurrentes que César Brie ha ido elaborando y re-elaborando a lo largo de su carrera. Desprendiéndose de su práctica teatral, ellas han modelado su lugar como intelectual en el paisaje cultural y político boliviano. Hemos seleccionado tres grandes tópicos ilustrativos y representativos de su corpus de reflexiones: la relación entre teatro y política; el vínculo con el espectador, y el lugar de la emoción y la belleza en la práctica artística. Para estudiar su posicionamiento y pensamiento nos basamos tanto en entrevistas como en sus declaraciones en foros y encuentros, pequeños ensayos, textos y poemas que escribiera para diferentes revistas y publicaciones especializadas. Los paratextos y metatextos de las obras de Brie han funcionado como soportes de comunicación y transferencia, haciendo explícitos postulados éticos, políticos y estéticos. La revista *El tonto del pueblo*, en general, y sus editoriales, en particular, son también una valiosa fuente documental.

### **III.1. TA y César Brie: un teatro localizado, una ética que guía, un intelectual íntegro**

A contrapelo del desencanto por los horizontes utópicos y transformadores, y en la Bolivia neoliberal de comienzos de los 90, la propuesta de TA promovió una práctica, una ética, un discurso intelectual y una poética comprometida con la realidad histórica y cultural local cuestionando lógicas del sistema dominante, y nutriéndose siempre de un presente problemático. La elaboración formal dialogó - irónica, burlona, dramática y trágicamente- con las condiciones sociales, culturales y económicas del contexto y, a la vez, bebió de la cultura global. En lo referente al

---

<sup>77</sup> Ver nota 1.



primer nivel, la teatralización de ciertos rasgos de la identidad nacional boliviana (énfasis en costumbres, formas de socialidad, creencias, ritos, etc.) apelaba a un doble ejercicio en tanto cuestionaba sus esclerosamientos, a través del humor, y a la vez buscaba poner en valor sus potencialidades ,en clave dramática-testimonial,. Si bien la representación de los sectores populares no hizo hincapié en su potencial contestatario, denunció su vulneración sistemática y la resistencia histórica a nivel cultural, conservando y recreando tradiciones, mitos, danzas, cantos. Respecto del segundo nivel, esto es la incorporación a su poética de elementos de la cultura global, lo más significativo es la vuelta a y apelación de mitos clásicos griegos, pero *re-leídos* en clave regional latinoamericana, investigando y descubriendo la contemporaneidad de los dramas y dilemas planteados en los clásicos en el presente histórico andino.

El teatrista subrayó que reducir *lo político* de la escena al mero tratamiento de un tema era esquematizar el problema, dado que es el tipo de resoluciones escénicas que se le da a ciertos tópicos como la *actitud* ética en relación al propio material, hacia el público y el contexto, lo que ofrece un horizonte político y social al teatro:

(...) Lo político no está en el tema, sino en la actitud (...) Lo social se anida en lo íntimo. Mi malestar refleja vuestro malestar. Las biografías son esenciales, aunque no digamos yo ni cada uno hable de sí. En lo posible, junto al trabajo artístico, la creación de obras, me parece necesario ayudar a que otros se expresen a través del teatro. No "hablar de los excluidos" sino trabajar para que los excluidos tomen la palabra. Es un trabajo diferente al trabajo de creación, pero complementario. Tenemos responsabilidades que no podemos cumplir solo con nuestras obras de arte.<sup>78</sup>

Reflexionando sobre el estado del campo teatral boliviano, la necesidad de un nuevo teatro para un nuevo público, la importancia de la intervención del Estado protegiendo y fomentando la actividad y su profesionalización, Brie afirmaba:

Hay que apoyar el teatro de los aficionados, surgido en contextos muy diferentes y por motivaciones varias (...) A estos grupos debemos

---

<sup>78</sup> César Brie. "Notas sobre el actor, el presente, el coro, la envidia el galateo y la vanguardia" en *Revista Teatro Celcit* Nº 30. Disponible en: [http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc\\_sum.php?cod=24](http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc_sum.php?cod=24) 2006



aportar nuestros conocimientos a través de cursos, talleres y encuentros (...) Creo más en los grupos que en los elencos, personas casi todas jóvenes que desean decir algo a la sociedad a la que pertenecen, y lo hacen sacrificando seguridad y comodidad para salvar su espíritu, para dar forma y sentido a la indignación, a la necesidad de poesía, de expresión que tienen. Para revertir en obras e interrogantes todas las cuestiones que su vida y la sociedad les suscitan.<sup>79</sup>

Motivada por los problemas del presente boliviano y su historia, la propuesta integral de TA -escénica, de formación y editorial- intentó suscitar reflexiones en torno a la cultura boliviana y lo político, así como sus múltiples y complejas mediaciones. A partir de esos dos grandes ejes (la cultura y lo político), discutió la violencia, la pauperización urbana y campesina, las migraciones internas, el racismo y los derechos humanos, siempre bajo una tensión dialógica entre la particularidad local y la globalidad y muy consciente de que: "Los artistas, en realidad, no pueden influir en los medios sociales. El arte es demasiado menor. Es al revés: son los movimientos sociales los que influyen en los artistas".<sup>80</sup>

Tanto su praxis creativa como discursiva y política emanan fundamentalmente de una ética, que da *estatura* o sentido social al rol del intelectual:

Sólo nosotros podemos dar dignidad al rango de intelectuales y artistas. Sólo con nuestras obras demostraremos que existimos, que somos necesarios a pesar de la objetiva inutilidad del teatro (...) ser el espejo donde se concentran los elementos de nuestra sociedad en una luz que duela, pero que aclare, divida, interroge, polemice y conmueva.<sup>81</sup>

Esta ética implica, por un lado, la constancia y perseverancia en el trabajo, la seriedad, el compromiso con su labor siempre renovado y, por otro, incluye el compromiso con la realidad de su tiempo, que debe conocer y sobre la cual debe tomar una posición, pues esa realidad es parte de su material. Él debe responder:

---

<sup>79</sup> César Brie. "Por un teatro necesario" en *Revista El Tonto del Pueblo* Nº 0, agosto 1995. La Paz, Plural; 65-80. La cita corresponde a p. 68.

<sup>80</sup> César Brie. "La ética y la estética. Entrevista a César Brie por Natacha Koss" en *Revista digital Alternativa Teatral*. Disponible en: <http://www.alternativateatral.com/nota135-la-etica-y-la-estetica> 2007

<sup>81</sup> César Brie, "Por un teatro necesario", ob. cit.; p. 68.



como un intelectual encarnado en un cuerpo y una voz. Responde desde la escena a esos dilemas. El actor es un artista cuyo privilegio consiste en dar forma al dolor que el mundo le provoca, para que los demás vean los fantasmas de las pasiones que los posee, de las preguntas que los acosan (...) Y fuera de la escena también, como cualquier hombre el actor es un hombre que interroga su conciencia.<sup>82</sup>

Esa ética es además el motor que impide que la estética, en tanto forma de percepción desde los sentidos, se transforme en una anestesia:

Nuestro teatro no debe adormecer, no debe ser objeto de consumo, no debe ser agradable, no debe ser mortal, no debe tener como objetivo el gusto dominante. No debe repetir lo que se sabe ni refugiarse en lo conocido. Debemos arriesgar con él en todo sentido: en su forma organizativa, en su forma expresiva. En su relación con la sociedad, en la modalidad de su quehacer.<sup>83</sup>

### **III.2. TA y César Brie: el humor como clave de comunicación**

Entusiasmado, a poco de llegar a Bolivia, el argentino planteaba su necesidad de llegar al público "moviendo de *su* lugar" al teatro, habilitando nuevos ámbitos de exhibición: "Hay que ir donde está la gente, hay que sacar el teatro de los teatros. Hay que llevarlo a la calle, a las plazas, a las universidades, a los barrios, a las comunidades. Hay que inventar el teatro del nuevo".<sup>84</sup> Ese fervor, la insistencia en *llevar la escena* a diferentes espacios y la constancia en el trabajo permitieron forjar un vínculo potente con un público que fue *formándose* mientras el proyecto de TA crecía: tanto en lo que respecta al número, como al interés y competencias espectatoriales. Respecto de esta cuestión resulta elocuente la siguiente anécdota narrada por Brie:

La primera vez que actué en Bolivia hace once años, en un teatro para setecientas personas, había dieciocho espectadores, de ellos cinco amigos y seis críticos. Eran siete espectadores verdaderos. Luego junto a un crítico tuve una especie de conferencia —a mi me habían anunciado

<sup>82</sup> César Brie, "Reflexiones lírico-prácticas..; ob. cit.; p. 80

<sup>83</sup> César Brie, "Por un teatro necesario", ob. cit.; p. 69.

<sup>84</sup> César Brie. "César Brie: una nueva forma de hacer teatro en Bolivia. Entrevista con Willy Muñoz" en *Revista Gestos* N° 20, Noviembre 1995; 140-145. La cita corresponde a p. 144.



en la televisión, en artículos periodísticos, tuve una prensa fantástica, pero no vino nadie. El crítico me decía: "¿cómo le fue?" (...) Yo contesté que estaba feliz, porque peor no era posible. "Ahora sé donde estoy, sé que no hay público, sé que no hay un teatro que interesa a la gente, la gente está en otro lado y allí tenemos que ir. Cuando estrenamos "Las abarcas..." teníamos el teatro lleno, había revendedores, o sea en cuatro años de trabajo algo había cambiado, habíamos creado un público, la mayoría era gente muy joven."<sup>85</sup>

Durante toda su trayectoria, en la poética de Brie el humor ha sido un ingrediente fundamental, una clave cardinal para la relación y comunicación eficaz con el espectador. Un humor serio: "(...) serio pero no triste, serio es quien se ocupa del ser y para ser hay que existir, colocarse nomás en la vida".<sup>86</sup>

El humor permite el cuestionamiento de *lo dado*, sacudiendo, generando una distancia entre lo visto y el propio ejercicio del mirar:

(...) nuestro teatro debe divertir, pero también dividir, provocar, escandalizar (...) Nos proponemos conmover pero cortándole la cabeza a la conmoción a través de la risa. Y un reír que rebote como una piedra lanzada en un aljibe, para que el espectador divise en el fondo su rostro deformado. Y su mueca pueda interrogarlo.<sup>87</sup>

En entrevistas y debates el director siempre subrayó el poder político-reflexivo del humor: la risa, el grotesco, se asocian a la crueldad, como agentes develadores de una humanidad con luces y sombras, una humanidad contradictoria: "Yo no concibo ni en los dramas más truculentos la ausencia de humor. Si no nos reímos de nosotros mismos, si no hay crueldad hacia nosotros mismos, si nos volvemos solemnes, estamos fritos".<sup>88</sup>

Si, del lado del actor "(...) el pudor es una llave maestra para abrir las puertas a lo honesto y lo sincero, y evitar que la escena se inunde del recurso más barato y fácil del actor: el exhibicionismo"<sup>89</sup>, resulta fundamental, del lado del

<sup>85</sup> César Brie. "Intervención en Dramaturgias ...; ob. cit.; p. 26

<sup>86</sup> César Brie. "Otras reflexiones" en *Revista El tonto del Pueblo* Nº 2, junio 1997. La Paz, Plural. p. 65.

<sup>87</sup> César Brie. "Por un teatro necesario" ob. cit.; p. 71

<sup>88</sup> César Brie. "Intervención en Dramaturgias posibles en América Latina y el Caribe" en *Revista Conjunto* Nº 125 mayo-agosto 2002. La Habana, Casa de las Américas. p. 26. En otro lugar decía: "(...) me burlaba de mí para contarme y contándome le mostraba a los demás lo que escondían, lo que olvidaban, lo que no veían a pesar de estar allí. Lo ignoraban o removían en su vida para descubrirlo en mi teatro. Y esa crueldad, curiosamente se volvería la forma de ejercer la piedad". César Brie. *La vocación*. La Paz, Plural. 2007. p. 56.

<sup>89</sup> Ídem, 2007. p. 98.



espectador, suscitar, proponer, un trabajo activo y creativo de imaginación, sin sobrecargas de sentido ni facilismos, así como tampoco oscuridades inexplicables: la sugerencia resulta mejor que la afirmación y la acumulación de signos.

Volviendo a la sinceridad del actor, ésta resulta ser, además del humor, otra vía clave de acercamiento al espectador, y la condición *sine qua non* para su conmoción:

Quando un espectador se ríe, se abre y es ahí cuando uno lo ensarta, lo agarra desprevenido y puede conmoerlo. Cuando digo conmoción, hablo de ese terreno donde la cabeza y el corazón se encuentran. No hablo de emoción o raciocinio por separado. Esa especie de estremecimiento es lo que me interesa.<sup>90</sup>

Con una clara visión del “pequeño-gran lugar” del teatro en la vida de los hombres, con la conciencia de un tipo de relación paradójica entre el espectador y la escena —que no sirve para nada y es por ello *esencial*—, Brie afirmó:

La importancia capital del teatro consiste en su urgencia, en el ahora y aquí en que se realiza (...) El teatro es un encuentro (fingido) (...) algo *real* sucede en ese equívoco, y eso que sucede tiene al mismo tiempo extrema importancia y no sirve a nada. A nada práctico. No subvierte el orden público, no cambia la vida de nadie (...) Pero (...) tiene la posibilidad de ser importante (...) si lo que se realiza esa noche tiene verdad, vuelo, poesía, puede convertirse en una metáfora de la vida. Entonces ocurre el milagro imperceptible. Dentro de los espectadores algo se desgarrar, algo los interroga, los daña para bien. Una verdad aniquila con su resplandor a una serie de tibias autoconsolaciones (...).<sup>91</sup>

### III.3. TA y César Brie: la conmoción de una belleza que duela

En la poética de Brie, lo cognoscitivo y lo sensible no se excluyen, sino que se complementan. Lo onírico, el imaginario multiescalar andino, la celebración y el rito (mitos y danzas), la fiesta popular y campesina se entraman con la reflexión ideológica y política sobre la realidad socio-histórica compartida. Es la amalgama

---

<sup>90</sup> César Brie. “Intervención en Dramaturgias ...”, ob. cit.; p. 26.

En este mismo sentido, vale recordar el sentido que Peter Brook, uno de los maestros espirituales de Brie, diera a la catarsis: más que una purga emotiva se trataría de una “llamada a la totalidad del hombre”. Peter Brook. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, Península. 2000; p. 171.

<sup>91</sup> César Brie. “Por un teatro necesario”, ob. cit.; p. 66.



de lo racional y lo perceptual, lo lógico y lo intuitivo, el pensamiento y la emoción (risa, llanto, excitación) lo que Brie llama *conmoción*: hacia ese estado de vigilia y atención que admite el estremecimiento, es hacia donde apunta su poética.

Si "La ficción escénica es un evento real y es su fingirse verdadero declarándose falso lo que le permite la paradoja: intervenir realmente en la vida espiritual de una sociedad, representando sus problemas, cuestionando, interrogando, por el limitado espacio de una o dos horas"<sup>92</sup>; el tipo de belleza escénica implícita en esta propuesta provocadora, es *dolorosa*, aguda, certera aunque no por ello exenta de utopía:

Me interesa poco en teatro, la belleza del adorno, de aquello que para ser bello debe enmascarar y edulcorar los elementos que lo conforman. Detrás de los objetos, no ya de la escenografía, deben esconderse conceptos, símbolos, ideas. Y más ambiguos son los símbolos, mayor es su fuerza de sugestión y su potencia (...) las innovaciones deben ser completas: deben servir a quitar las vendas de los ojos y a crear una mirada que vea como las cosas son. A perder las ilusiones sin perder la fuerza ni la esperanza para cambiar el curso de las cosas. (...) El teatro tiene valor cuando su forma consiste en una sabia organización del contenido que representa. Cuando aquello que es justo se vuelve ejemplar a través de su forma.<sup>93</sup>

La belleza que provoca aquella *conmoción* integral en el espectador -en sus sentidos, su psiquis, su emoción y su razón- se asocia a la sencillez, de donde carga toda su potencia y efectividad en términos políticos, es decir, de donde toma la fuerza comunicativa para seguir expandiendo la visión sobre el pasado y el presente, buscando su transformación:

Un teatro sencillo no es un teatro simple. Lo simple es superficial, lo sencillo es complejo y arduo en su composición interna e inmediato y potente en su poder comunicativo. Esta pobreza de medios, esta sencillez, debe ser la fuente de una estética que prescindiera de lo inesencial, sin renunciar a la forma (...) Que transforme tiempo y espacio reales en bombas de tiempo. Esta escena que nos proponemos debe penetrar como una cuña en los aspectos esenciales de la vida. No es teatro intelectual, es teatro concreto. Todo lo concreto es sencillo, habla claro, imagina, se revela y revela el drama de la existencia (...) Sostengo

---

<sup>92</sup> Íbidem.

<sup>93</sup> Ídem. p. 70.





que ocultas en la pobreza, sobre la escena existen fuerzas evocativas, verdades metafísicas (...) sus materiales (...) el hombre, el actor sabiamente incrustado en el espacio<sup>94</sup> (Brie, 1995d: 70).

## Epílogo

Quisiéramos concluir este recorrido histórico rescatando los sentidos que los mismos miembros de TA le dieron a la experiencia del grupo: ¿cuáles son los frutos, el aporte, o contribución de TA a la escena boliviana y la práctica teatral/intelectual local?

Según Lucas Achirico el legado de TA a la escena local fue el haber hecho posible el diálogo en la diversidad, tanto en el plano humano -formación de grupo, dictado de talleres-, como en lo que respecta a los materiales para la creación de obras,<sup>95</sup> desde un enfoque ético caracterizado por la entrega y la honestidad frente al trabajo: "Siempre hemos hablado de lo que hemos querido". El actor recalca que, frente a posibles pedidos o subvenciones que demandaran el tratamiento de ciertos temas a cambio de un sueldo *seguro*, TA priorizó la libertad expresiva y temática.

Mercado y Chipana coinciden al señalar que TA hizo posible la profesionalización de una pasión, elevando el nivel de seriedad y exigencia con el trabajo, aportándole rigor a la escena boliviana, realzando la importancia de una dedicación y esfuerzo diario, sistemático: fue un ejemplo que contagió el amor por el teatro, el entusiasmo y el fervor por procesos creativos intensos, profundos. Y fue también un ejemplo de ética, de *rigor con la vida* en palabras de Chipana, como *algo bien hecho*. Para Dal Pero, la *herencia* de TA reside en que fruto de una investigación constante y, sin desligarse del contexto social, la propuesta teatral y poética ayudó a suscitar un nuevo imaginario, abrir un horizonte de imaginación en el público. En cuanto a los actores, directores, dramaturgos locales, es decir en relación al aporte al *campo teatral*, considera que el compromiso, el sentido de la responsabilidad con el trabajo, son valores que TA forjó a lo largo de su trayectoria

<sup>94</sup> César Brie, "Por un teatro necesario", ob. cit.. La cita corresponde a p. 70

<sup>95</sup> En esa dirección Guimaraes comentaba que, más que una idea "a priori" en torno a qué elementos o formas culturales utilizar en cada obra, Brie y el grupo aprovechaban las habilidades y capacidades personales de cada integrante: en su caso por ejemplo, para "La Iliada", su conocimiento sobre las danzas hindúes.



y ayudó a cultivar en la escena boliviana: "Un grupo de gente que se la jugó por un camino de trabajo, de vida. Un sentido del compromiso con uno mismo y con la sociedad".

Creemos que la dimensión política más sobresaliente de la propuesta de Brie radica fundamentalmente en la ética: una ética que se explicita, que exhibe sus condiciones de posibilidad, una *ética responsable*, que *responde a y responde con*. En tanto presupuesto que guía el hacer y pensar -es decir el crear-, la ética es el horizonte del cuidado de la vida, la conciencia y respeto del Otro, la oposición a cualquier forma de complicidad frente al estado de las cosas (teatral y real):

Porque son los artistas quienes ponen el dedo en la llaga, quienes formulan, a través de la conmoción y la belleza, las preguntas que necesitamos. Porque en épocas cupas el artista hace reír, y obliga a reflexionar en tiempos de hibridez y vacío.<sup>96</sup>

Como proyecto colectivo TA aspiró a fraguar un tipo de intelectual integral que no dissociara la práctica *de* la reflexión; la denuncia *de* la poesía; el compromiso político *del* pedagógico y artístico; la postura humanista *de* la perspectiva histórica situada; la estética *de* la ética; en suma, un intelectual *íntegro*:

"Si la caída de las ideologías es un bien, porque elimina del camino de liberación de los seres humanos las tentaciones fundamentalistas del signo que sean, queda por crearse una teoría y una praxis efectiva del humanismo, que esta del lado opuesto del actual modelo neo liberal"<sup>97</sup>

[m.aimaretti@gmail.com](mailto:m.aimaretti@gmail.com)

---

<sup>96</sup> César Brie. "Editorial" y "Epílogo" en *Revista El Tonto del Pueblo* N° 0, agosto 1995. La Paz, Plural. p. 107. Casi como un mantra, durante veinte años Brie repitió incesantemente en foros y entrevistas: "Cada uno posee una estética. De hecho nos dividen por suerte las estéticas, pero nos debería unir la ética común y el interés por las diferencias". César Brie. *La vocación*. La Paz, Plural. 2007. p. 61.

<sup>97</sup> César Brie, "Editorial" *Revista El Tonto del Pueblo* N° 3-4; p.3.



**Abstract**

In this work we aim to explore the historical itinerary of the project of the group *Teatro de los Andes* and to study César Brie's figure as intellectual. Both individually and as a part of the group, he holds a prolific aesthetic production as well as a series of reflexive and theoretical practices developed in different supports and media. After presenting the theoretical framework from which we will study his role as intellectual, we will approach some of his reflections concerning topics such as: art and politics, the relation with the spectator, and the place of emotion and beauty.

**Palabras clave:** *Teatro de los andes*, Intelectual, Historia, Cultura

**Key words:** *Theatre of the Andes*, Intellectual, History, Culture