

Muégano Teatro, un Territorio posible

Trabajo Final Integrador

Especialización en Docencia y Producción Teatral

UNRN

Alumna: Mabel Paredes

Tutora: Mg. Alicia Nudler

Bariloche – Argentina

Septiembre - 2019

Agradecimientos

A Alicia Nudler, por su acompañamiento y empuje.

A Flavia Montello, por su insistencia, sus palabras de aliento.

A Mauricio Tossi, por su generosidad en el conocimiento.

A Valeria Zambiancchi, por la mirada amable al texto.

A “El Muégano Teatro”, por permitirme compartir experiencias de vida en el teatro.

A Pilar Aranda por su seriedad, su compromiso y su trabajo indispensable al teatro y a la vida.

A Santiago Roldós por su paciente e incansable búsqueda frente a una ética artística.

A mi hija, Valentina Gallo, por sus palabras y reflexiones, por todo lo compartido, por el crecimiento y los “amasados” artísticos.

A Fernando “Nano” Mercado, por su amor, su incansable compañía y por ayudarme a concretar tantos sueños.

Índice

Introducción.....	4
La Conformación del grupo.....	10
Sobre “El Muégano Teatro”.....	10
Historia del grupo.....	12
Primeros tiempos.....	14
Contexto político-social de España.....	21
Los diversos momentos de trabajo.....	23
El “laboratorio Brecht”.....	23
El entrenamiento.....	26
Corpus Seleccionado.....	29
Descripción general de cada obra.....	29
“El Pozo de los Mil Demonios”.....	29
“Juguete Cerca de la Violencia”.....	31
“Palabras Contra el Silencio”.....	33
Análisis del corpus seleccionado.....	37
“El Pozo de los Mil Demonios”.....	37
“Juguete Cerca de la Violencia”.....	40
“Palabras Contra el Silencio”.....	41
La vida en escena.....	43
La vida en “El Pozo de los Mil Demonios”.....	44
La vida en “Juguete Cerca de la Violencia”.....	47
La vida en “Palabras Contra el Silencio”.....	48
Corolario.....	53
Bibliografía.....	56
Apéndice.....	58
El Muégano Teatro en Ecuador.....	58
Escaneados y Fotos.....	59

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo final integrador surge a partir de los distintos trabajos, lecturas y reflexiones que realicé en los espacios recorridos en la Especialización en Docencia y Producción Teatral de la UNRN, que me llevaron a retomar y volver a mirar una experiencia vivida durante una estancia de trabajo artístico en la Comunidad de Madrid¹, España, entre los años 1998 y 2003 en que formé parte de “El Muégano Teatro”². Este grupo de teatro ecuatoriano cuenta en la actualidad con casi 20 años de trayectoria y se consolida como uno de los grupos teatrales más relevantes de Ecuador y del Circuito de Teatro Latinoamericano Independiente. A pesar de la distancia geográfica y temporal, mi interés por los diversos universos de trabajo y la poética e identidad de grupo presentes en cada una de las obras de “El Muégano” continúa vigente.

La escritura de este trabajo es posible por haber conocido las primeras etapas de estudio y producción del grupo: formé parte de “El Muégano” en su etapa fundacional. Participé del proceso de montaje, lecturas, pre-estreno, estreno y funciones de “El Pozo de los Mil Demonios”³ como actriz de los ensayos y primera lectura teatral; de “Juguete Cerca de la Violencia”⁴ como actriz; del grupo de estudio o “laboratorio Brecht”⁵ como participante y del acompañamiento de procesos de ensayo y muestra de “Palabras Contra el Silencio”⁶ como coordinadora y adjunta a la dirección. También he mantenido contacto con sus directores, Aranda y Roldós, durante los años posteriores. Entre otros intercambios, “El Muégano” estuvo presente en el II Encuentro Latinoamericano de Teatro Independiente, ELTI⁷, organizado por “UmaMinga”⁸, en la ciudad

¹ Madrid, además de ser la capital de España, es Comunidad Autónoma. El Estatuto de Autonomía de la Comunidad de Madrid fue aprobado el 1 de marzo de 1983. La provincia de Madrid se conformó como comunidad autónoma bajo la Ley Orgánica 3/1983, del 25 de febrero (BOE 1-3-83) y con la denominación de "Comunidad de Madrid".

² “Muégano Teatro” es el nombre del grupo. Actualmente su trabajo se desarrolla en “Espacio Muégano Teatro” que es la sala que han inaugurado en 2018, en la zona rosa de Guayaquil.

³ De la dramaturga Maribel Carrasco (Carrasco, 1994); versión de “El Muégano Teatro” años 2001 y 2002 en lecturas teatrales y funciones en Madrid.

⁴ De Santiago Roldós, versión año 2002/3 de los textos “Vuelo sobre el océano” (Brecht, 2000) y “Pieza Didáctica de Baden sobre el acuerdo” (Brecht, 2000), un fragmento de “Terror y Miseria del III Reich” (Brecht, 2000) y los poemas “Tabaquería” (Pessoa, 1998) y “Poema a los Hombres Futuros” (Brecht, 1997).

⁵ Grupo de estudio que forma parte del proceso y momento fundacional de “El Muégano” y del que formé parte entre 1999 y 2003, momento en el que regresé a Argentina. Se describen sus particularidades en el punto 2.

⁶ De Santiago Roldós y la Asociación Rumiñahui de Inmigrantes Ecuatorianos en Madrid, presentada en Madrid en ocasión en la que Aranda y Roldós presentaban un trabajo en Barcelona, razón por la cual fui convocada para acompañar los últimos ensayos y coordinar y dirigir la función-muestra del 9 de marzo del 2002.

⁷ Se puede ver en: “II Encuentro Latinoamericano de Teatro Independiente: El teatro como acercamiento, cooperación y reconocimiento mutuo” (Proaño-Gómez, 2014).

de Buenos Aires en septiembre de 2013 con su obra “Karaoke - orquesta vacía” (Roldós, 2009)⁹, lo cual posibilitó el re-encuentro personal y en la tarea acompañando al grupo en el montaje lumínico de dicha función y su cuidado estético; además de una serie de charlas y entrevistas personales. Como producto de este encuentro, se produjeron luego dos nuevas instancias de trabajo, para las cuales viajé a Ecuador. En la primera, en 2014, que fue de un mes, participé como actriz y lectora en el taller permanente de dramaturgia¹⁰ dictado por Roldós, colaborando también en el entrenamiento de manipulación de títeres y objetos y diseño de escenografía para la obra infantil “Elisabeta la Princesa que tocaba el Oboe en Patineta” (Roldós,2014)¹¹. En la segunda, durante 2018, participé en una residencia de dos meses en el nuevo “Espacio Muégano”, acompañando todas las actividades de la sala y los entrenamientos; el estreno de la obra “El Juego de Suzanka” (Macourek, 1971)¹²; y participé en el pre-montaje de “Los Sangurimas” (Vargas, 2018)¹³ y su estreno en el 3er Festival Internacional de Artes Vivas de Loja¹⁴.

Tanto en la escena como en los laboratorios, intercambios, conversatorios, escritos y en la labor académica y didáctica, la gran tarea de “El Muégano” ha sido, y es, interrogarse y poner en cuestión su quehacer y los significantes en cada paso y en cada espacio o trabajo abordados. Las singularidades que forjan el trabajo desde sus simientes son el estudio, un riguroso entrenamiento e incansable búsqueda de fricción¹⁵ que a su vez recorre alteridades y territorialidades enmarcando el exilio artístico y personal, flanqueado por una inminente necesidad de decir, de dar voz y de problematizar.

⁸ Una significa cabeza y Minga trabajo colectivo en favor de la comunidad, y es una voz quechua. UmaMinga es un grupo de artistas formado en Andamio '90 (Bs. As.) que, trabajando desde el año 2008, desarrolla diversas producciones artísticas, las cuales han formado parte de la cartelera teatral de Buenos Aire y países de Latinoamérica.

⁹ Estrenada en 2009 en Guayaquil, Ecuador.

¹⁰ Roldós toma en sus talleres de dramaturgia la confrontación del texto a público y la necesaria “acción” del texto como parte de la escritura y del trabajo en dramaturgia.

¹¹ Adaptación libre al teatro de títeres del cuento feminista de Robert Munsch “Tiemblen dragones” (Munsch, 2011).

¹² Dirigida por Pilar Aranda, con elenco de la Universidad de las Artes de Guayaquil (UARTES).

¹³ Adaptación de Arístides Vargas de la novela escrita por el guayaquileño José de la Cuadra (1934) y que fue montada para la apertura del Festival Internacional de Artes Vivas de Loja, 2018; en trabajo conjunto con los grupos “Malayerba” de Quito, bajo la dirección de Guerson Guerra; “La Trinchera” de Manta, dirigido por Nixon García y “El Muégano Teatro” de Guayaquil, dirigido por Santiago Roldós.

¹⁴ www.festivaldeloja.com

¹⁵ Entiendo aquí la fricción de la forma en que lo hace Szuchmacher, tomando el arte como una manera de dislocar aquello que se cristaliza en la cultura, es decir poniéndolo en duda y dando lugar a su carácter subversivo siendo el teatro uno de los lugares más propicios para que esto suceda (2014).

En este trabajo, me propongo responder a la pregunta acerca de cómo “El Muégano Teatro” tramitaba su extranjería¹⁶ y la extranjería en general en la escena durante su estancia en Madrid, tanto en su poética como en sus modos de producción. Me centraré en sus procesos, el contexto y su relación con la escena y los primeros pasos hacia una poética propia.

En primer lugar advierto una directa relación con los motivos de migración frecuentes en cualquier otro colectivo y que se traducen claramente en “una profunda búsqueda de un algo que siempre se intenta hallar en otra parte, un algo perdido desde un inicio y a la vez un algo buscado desde el inicio y siempre pensado como hallable en ese “otro” lugar” (S. Roldós, comunicación personal, diciembre de 2011)¹⁷. En segundo término, y tomando en cuenta una relación de semejanza entre el colectivo general de inmigrantes en Madrid durante los años 1998 - 2003 (en su mayoría provenientes de Perú, Bolivia, Ecuador, Argentina, Colombia, Marruecos, África Subsahariana, etc.) y el trabajo de y con artistas inmigrantes, observo una escena urbana¹⁸ que se espeja en la escena teatral particular de “El Muégano”.

Frente a la necesidad de realizar un recorte temporal, me limitaré a los inicios de “El Muégano Teatro”, tomando la estancia del grupo en España como período fundante y relevante de estudio e indagación, es decir, el inicio del camino hacia su conformación grupal y hacia una búsqueda ético-estética.

El presente trabajo analizará un corpus conformado por tres de sus trabajos, gestados entre los años 2000 – 2003, a saber:

- 1- “El Pozo de Los Mil Demonios”, de la dramaturga mexicana Maribel Carrasco (1994); en versión sin editar de “El Muégano Teatro” (2001/2002). Lecturas teatrales realizadas en la sala Ensayo 100 de Madrid y en El Salón México (Embajada de México e Instituto de México en España) durante el año 2001; pre-estrenada el 21 de febrero de 2002 en el

¹⁶ Me referiré a extranjería y no a inmigración: la inmigración refiere a la situación de desplazamiento mientras que el ser una persona extranjera implica una condición y a su vez una serie de valoraciones construidas desde un imaginario social que puede resultar en su instauración. En este trabajo la condición de ser persona extranjera y las implicancias de contexto para con “El Muégano” se explican en el punto 1.3.

¹⁷ Cito aquí a Roldós que a su vez de algún modo cita a la comunidad extranjera y su necesidad de partir, dejar su lugar de origen, para estar mejor, irse para encontrar un algo, buscar en otro lugar ese algo añorado y necesitado; salvando, o no, la gran distancia entre necesidades económicas y necesidades artísticas. Tengamos en cuenta que el ideal utópico y a la vez real de “El Muégano” es y ha sido siempre el teatro como labor-trabajo, lugar de vida y resistencia, territorio-albergue, casa-hogar, familia, núcleo-espacio, continente, etc.

¹⁸ Me refiero a la relación en las calles e instituciones entre personas inmigrantes y personas de origen español, que más adelante se explica en detalle.

Centro de Tecnología del Espectáculo de Madrid y estrenada en abril del 2002 en la sala Ensayo 100 de Madrid con dos temporadas de funciones en abril del 2002 y diciembre 2002/enero 2003, alcanzando más de 30 funciones.

- 2- “Juguete Cerca de la Violencia”, dramaturgia sin editar de Santiago Roldós (2002), sobre los textos “Vuelo Sobre el Océano” (Brecht, 2000), un fragmento de Terror y Miseria del III Reich” (Brecht, 1994) y “Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo” (Brecht, 2000) y los poemas “Tabaquería” (Pessoa, 1998) y “Poema a los Hombres Futuros” (Brecht, 1997); en su primera lectura teatral y como producción del “laboratorio Brecht” que se explica en detalle más adelante.
- 3- “Palabras Contra el Silencio”, de Santiago Roldós y la Asociación Ecuatoriana Rumiñahui (Asociación de Inmigrantes Ecuatorianos en Madrid) en su primera versión sin editar del año 2002, y que más tarde fuera editada dentro de una compilación de dramaturgias latinoamericanas (Roldós, 2012).

Al analizar dichas obras, trabajaré como lectura inicial a partir de los textos originales, pero centraré mi análisis en los textos de trabajo, es decir las versiones elaboradas al interior del grupo, sus mutaciones, reescrituras y las puestas en escena.

En la historia y génesis de las obras analizadas, tomo los procesos grupales y de producción en relación directa con la realidad manifiesta y latente como parte de la genética de cada obra y del proceso creativo para así:

- a- Contextualizar el momento político y social en relación a ley de extranjería
- b- Identificar y diferenciar los procesos del grupo en los montajes de las tres obras que conforman el corpus.

La hipótesis central que guía este trabajo es: “El Muégano” incorpora la vida misma en cada uno de sus trabajos, siendo el proceso de los ensayos el más importante para el grupo como conviviente en la tarea artística. Vivir en una ciudad extranjera y el sentimiento de extranjería son elementos comunes y repetidos en la vida de los participantes que se debaten en forma

constante problematizando la propia extranjería y a la vez la identidad grupal y el exilio artístico. La precariedad del inmigrante aparece como producción simbólica en la escena siendo sustancial el efecto de ruptura, de distanciamiento y de fricción. Lo impreciso y precario de la realidad pone en tensión la escena para re-significar, transformarse y transformar; construir y reconstruir un territorio en el cual el universo de subjetividades tanto de actores y actrices como de público en general, inmigrantes y no inmigrantes, acompaña el universo simbólico para reafirmarlo como cambiante y contradictorio.

En cuanto al marco teórico, teniendo en cuenta las distintas etapas de trabajo, tomo ciertas lecturas claves tanto del recorrido artístico como del académico, para identificar bases y rasgos distintivos de cada obra y los procesos grupales: escrituras de Jorge Dubatti (2011 a,b,c), Josette Féral (2004) e Ileana Diéguez (2011, 2014). Trabajaré también con algunos rasgos tomados de “Discurso del método” de José-Luis García Barrientos (2007). También utilizaré otras lecturas que fueron nutriendo la presente escritura a partir de los materiales estudiados durante la Especialización y que me permitieron seguir las huellas de esas tres producciones de “El Muégano” para re-encontrar sus singularidades: Alain Badiou (2005) y Nicolás Bourriaud (2008) en cuanto a lo social y lo político en el teatro; y Josette Féral (2004), Óscar Cornago (2009) y Julia Sagaseta (2006) en conceptos de teatralidad, realidad y ficción, entre otros. Ha sido sumamente enriquecedor retomar también las bases de la bibliografía estudiada a partir de una lectura crítica por el grupo durante el laboratorio de entrenamiento y estudio llevado a cabo en Madrid, lo cual abarca una contextualización histórica y de nociones de Bertolt Brecht y de Walter Benjamin en cuanto a montaje, acción y función del texto.

Las fuentes de las que me nutriré para el presente análisis serán:

- A) Cuatro entrevistas semi-estructuradas: tres a quienes aún hoy dirigen “Muégano Teatro”, Pilar Aranda y Santiago Roldós, (dos individuales en 2011, vía skype Bariloche-Guayaquil, una conjunta y presencial en 2014 en Guayaquil); y otra entrevista individual a Valentina Gallo¹⁹, protagonista de la obra infantil (en 2014, presencial, en Bariloche).

¹⁹ Valentina Gallo es mi hija, lo cual supone dificultades que han sido reales, tanto durante el desarrollo del trabajo artístico en “El Muégano durante los años de estancia en Madrid, y que luego se describen, como en la decisión de entrevistarla. Sin embargo sus aportes han sido muy valiosos desde una reconstrucción de recuerdos y re significación de su experiencia que incluso ella misma describe como marca fundamental en su quehacer actual. Valentina Gallo tiene actualmente 28 años y es bailarina contemporánea y docente de lenguaje corporal, llevando adelante una tarea fundamental de indagación y praxis en relación al movimiento en el campo de la danza y el entrenamiento corporal.

- B) Notas manuscritas tomadas por mí misma durante los distintos procesos de trabajo en momentos de estudio y ensayo.
- C) Textos de trabajo con notaciones personales, indicaciones, cambios y mutaciones.
- D) Lecturas sobre el debate de la ley de extranjería durante los años 1998 y 2002, su reglamentación y su impacto tanto en el grupo como en el escenario inmigratorio en Madrid.
- E) Fotos de las tres obras mencionadas.
- F) Videos de algunos fragmentos de obra y grabaciones de audio.
- G) Programas, afiches y recortes de periódicos.
- H) Material recopilado de distintas fuentes a partir de materias cursadas en la Especialización y que a su vez fueron utilizadas para la elaboración de monografías.
- I) Algunas fuentes electrónicas.

Los aspectos abordados en la presente búsqueda serán:

- 1- La conformación del grupo sus antecedentes y el contexto histórico-social.
- 2- Los diversos momentos de trabajo: laboratorio – estudio – entrenamiento.
- 3- El corpus seleccionado.
- 4- La vida en escena²⁰: entendiendo por vida en escena la teatralidad particular en la que “El Muégano” busca imbricar realidad y teatro con un claro posicionamiento político, transformando la escena y sus signos en poésis.

Por último, y dado que este trabajo se presenta como huella de un momento historizado de grupo y de sus procesos, comparto la idea de “negociar relaciones temporales con los procesos” presentada por Ileana Diéguez (2014:64). La autora se refiere a un intento de diálogo entre teoría y fenómenos artísticos para urdir una especie de tejido híbrido que sirva no de base sino más bien de forma que entrelaza y permite conexiones y soportes que habiliten distintas maneras de mirar.

²⁰ Tomo este modo de enunciación a partir de los trabajos, escritos y reflexiones que incorporo a partir de las materias Filosofía del Teatro y Metodología de la Investigación con los docentes Jorge Dubatti y Julia Sagaseta, cursadas durante la Especialización.

1. La Conformación del Grupo

1.1. Sobre El Muégano Teatro

“El Muégano Teatro”, gestado hace más de 20 años, se ubica en la actualidad entre los elencos más importantes de Ecuador y del Circuito Latinoamericano de Teatro Independiente, con marcada impronta de trabajo grupal como gesta ética, estética y política. “El Muégano” tramita la búsqueda de una gramática de la escena basada en cuerpos y voces como producto de un genuino trabajo de exploración, estudio, reflexión y disidencia. La escena aparece como el espacio posibilitador de una cotidianeidad reflejada desde el juego teatral en la indagación de sus propias reglas y a partir de las premisas de subversión. Como dice Roldós:

El teatro es un hábitat peculiar, en el la realidad se arma y desarma constantemente, según unas leyes que están ahí para ser subvertidas. Siento que a mi alcance solo está reivindicar ese sitio, ese espacio por excelencia de lo precario al que nosotras²¹ llamamos grupo²² de teatro (Roldós, 2017: 200).

“El Muégano” habita el teatro como continente precario del quehacer, del hacer, del estar; y apuesta por una clara manera de subvertir sus reglas: el ir contra la corriente y resistir. Esta apuesta que indica un claro posicionamiento implica también constituirse como pequeño territorio, como posible comunidad. Así como indica Dubatti (2011a):

Sostenemos que el teatro va en contra del proyecto cultural de homogeneización globalizadora de la nueva derecha y la “internacional del capital”. De acuerdo a esta perspectiva, el teatro no es un lenguaje en crisis, sino una expresión contra la

²¹ Roldós asume la forma femenina tanto en la oralidad como en sus escritos cuando se refiere al grupo, dado que quienes forman parte de El Muégano son mayoría mujeres; en otros casos utiliza la letra x.

²² Cabe destacar la impronta de “teatro de grupo” asumida por El Muégano que siempre aparece enfatizada y que es no solo una apuesta de trabajo sino una marca de identidad.

corriente, en dirección contraria, resistente. El teatro se manifiesta en el mundo actual como un lenguaje ancestral, que remite a una antigua medida del hombre: la escala reducida a la dimensión de lo corporal, la pequeña comunidad, lo tribal, lo localizado territorialmente. Porque el punto de partida del teatro es el encuentro de presencia (Dubatti, 2011)

La concepción de trabajo grupal y la necesidad de grupalidad es característica fundante y activa. Tal como recuerda Valentina Gallo: “tengo esta sensación de grupo, de familia, de equipo...la primera vez que me sentí en sintonía con otra gente...eso que ahora sé que es la sintonía de un grupo... me quedó como ese registro de que estábamos en algo” (V. Gallo, comunicación personal, abril del 2014).

El grupo es habitado como lugar a ser también cuestionado y politizado, un lugar de riesgo y de acogida que bien describe Santiago Roldós en una entrevista inédita realizada por Bertha Díaz²³: “El grupo, los grupos, también pueden ser una guarida, y eso es sumamente peligroso, pues lo radical de la grupalidad es su precariedad, es decir su riesgo y exposición permanente.” (Díaz, 2016, recuperado de <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=463>). Ya desde sus inicios el grupo se configuró también en familia, pero no en un sentido romántico sino más bien de cuidado y de exigencia; de economía y de trabajo, casi como un requerimiento a partir de la actividad teatral en sí misma, la búsqueda, el estudio, la vida individual y el contexto.

En todo esto ha faltado mencionar una cuestión relevante: la del surgimiento de una especie de comuna o comunidad, la del grupo entendido como una suerte de familia, en parte por el carácter exiliado de sus integrantes (en Madrid llegamos a ser tres mexicanas, dos argentinas, un catalán, un israelí y un ecuatoriano), pero también por una estrategia de supervivencia: comer juntos, y luego, como hicimos cuando parte del grupo volvió a reunirse en Guayaquil, incluso convivir bajo el mismo techo, suponía grandes ahorros de energía y dinero, fundamentales para sostener un proyecto que nuestra amiga y maestra Charo Francés describió como “perfectamente anacrónico, y por ello mismo pleno de sentido y legitimidad”. Posteriormente, eso también varió: un grupo en realidad nunca es un grupo, sino la historia de los varios grupos que lo van

²³ Investigadora en Artes Escénicas, ecuatoriana.

constituyendo, sin dejar de ser, quizás con mayor madurez y claridad, fundamentalmente, una estrategia del afecto (Díaz, 2016).

1.2 Historia del grupo

Fundado y co-dirigido por el actor, dramaturgo y director ecuatoriano Santiago Roldós y la actriz y directora mexicana Pilar Aranda, “El Muégano Teatro” recorre alteridades y territorialidades que enmarcan sus exilios artísticos y personales, exilio político además en el caso de Roldós, y en consonancia con sus diversas residencias en México, Ecuador, España y regreso a Ecuador. Santiago Roldós es Santiago Roldós Bucarám, hijo del ex presidente Jaime Roldós Aguilera y Martha Bucarám Ortíz, quienes perdieron la vida en un accidente aéreo nunca esclarecido y con dos versiones al respecto: una de accidente y otra de atentado. Jaime Roldós fue presidente durante un corto mandato no alcanzando a cumplir dos años en el cargo. En oportunidad de brindar una ponencia en el seminario “Teatro y Política” en el Memorial Haroldo Conti en 2016 Santiago cuenta que las últimas palabras en público de su padre, antes de subir al avión, es decir poco antes de morir fueron: “Por siempre y hasta siempre, viva la patria” ²⁴ (Roldós, 2017: 200).

Lo que terminó siendo su epitafio, fue un desafío enunciando desde la enorme fragilidad de un gobierno acorralado al interior y al exterior de sus fronteras, en el contexto de su enfrentamiento y liderazgo contra la Operación Cóndor y las dictaduras que asolaban América Latina. Un poco en la línea de Allende, mi padre y mi madre, su camarada, Martha Bucaram, fueron unos fervientes demócratas inmolados en la hoguera sacrificial de sus convicciones, por la ignominia de una geopolítica protectora de un sistema perverso. Por eso me asombra y conmueve haber estado pensando el teatro y la política precisamente en este memorial, rescatado del terror que mi padre y mi madre contribuyeron a combatir. Cuando aún albergaba a la tristemente célebre Escuela Mecánica de la Armada, la dictadura argentina condecoró aquí al Jefe del Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas del Ecuador, el Almirante Raúl Sorrosa,

²⁴ Palabras que aparecen en “La muerte de Jaime Roldós”, documental ecuatoriano de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera estrenado en 2013 y que conjuga siete años de investigación histórica para cuestionar la versión oficial que determinó como error humano el fatal accidente en el que el -en ese momento- presidente constitucional de Ecuador, su esposa y toda su comitiva fallecieron.

casi al mismo tiempo en que el gobierno de mi padre impulsaba sanciones contra Videla y toda la Junta Militar en la OEA. El ejército argentino preservó las imágenes de la velada en honor al Almirante Raúl Sorroza, el Pinochet de mi padre, efectuada uno o dos pisos arriba de los sótanos donde torturaban a las y los subversivos y presos políticos cuya integridad mi padre defendía. Entiendo que ellas y ellos (también) eran la patria a la que él se refería (Roldós, 2017: 200-201).

Santiago Roldós de tan solo 11 años junto a sus hermanas de 14 y 17 años respectivamente iniciaron entonces una vida en la orfandad, con descripciones de aquellos días vividos que son por supuesto desgarradoras. Lo más doloroso al día de hoy es la falta de respuesta por parte del estado y el no esclarecimiento del hecho. Roldós ha logrado trascender las pretensiones de la puja social y hasta familiar que de algún modo lo ha querido involucrar en la vida política. En cambio, ha logrado abrazar un espacio que le permite re encontrar fragmentos de su pasado para tensionarlos con la realidad e interpelarlos: el teatro.

En mi experiencia personal, el teatro es el único capaz de restituir mi integridad, a través del cuestionamiento profundo de nuestras formas de relacionarnos. En él desbaratamos la vida, en su doble sentido de des-armarla y volverla mucho menos barata, es decir, menos maniquea de lo que suelen vendernos (Roldós, 2013).

Roldós y Aranda se conocen en México y trabajan juntos desde 1994 anclados en un fuerte compromiso ético-artístico-humano, insertándose en la escena del teatro independiente latinoamericano y proyectando su tarea al plano docente, investigativo y de defensa de los derechos humanos. Su recorrido está plagado de interrogaciones y de humor, de sátira y de confrontación para auto definirse como dice Roldós en una dramaturgia de la precariedad, inscribiendo una escritura y reglas de juego con una gran impronta de fuerza y consistencia.

“El Muégano Teatro” nace del encuentro; Roldós y Aranda toman la llegada a Madrid como momento de nacimiento para el grupo. Aunque, sabido es, que todo nacimiento se produce después de un determinado tiempo de gestación, y por lo tanto parte del recorrido anterior ha operado como inicio real, semilla, proceso de conformación y gestación. “El Muégano” ha

albergado en su seno creativo y en distintos momentos a artistas de otras nacionalidades²⁵ también compartiendo la característica de extravío o exilio, una suerte de orfandad artística en palabras del propio Roldós en el dossier grupal de los años 2002-2003.

Fundamos “Muégano Teatro” en el año 2000 en Madrid, durante una diáspora dónde coincidimos con compañerxs²⁶ de Argentina, México y la propia España, provenientes de diversos tipos de extravíos y exilios no solo políticos – en su acepción más convencional – sino también teatral (Roldós, 2017: 203)

Asumiendo entonces las fronteras políticas, sociales, emocionales y culturales que reflejan no sólo las vidas y avatares de sus partícipes sino también de los distintos sectores sociales, “El Muégano” comienza a transitar un camino de indagaciones en tensión con la supervivencia sin dejar de problematizar desde la reflexión profunda aspectos que articulen el discurso dramático con la fricción del juego teatral.

1.3. Primeros Tiempos

Foix decía que la naturaleza del poeta es una naturaleza en exilio. Según Cioran el pensador es un exiliado. Y para Max Ab el exilio era el tiempo multiplicado por la ausencia. El destiempo de Borges es la amargura del retorno, el desfase que se sufre: cuando un exiliado regresa a su país puede recuperar la tierra, pero no el tiempo (Guillén, 2002).²⁷

Citando palabras de Dubatti (2011a), la territorialidad es la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares (recuperado de <http://unrn.edu.ar/blogs/posgradoteatro/files/2011/09/TeatroyPoeticaComparada.pdf>).

²⁵ Itzel Cuevas y Amanda Schmelz, de México; Lucía Modad, Valentina Gallo y Mabel Paredes, de Argentina; Carlos Aguilar, de España; Yaron Kayra de Israel; Pilar Velasco, de Ecuador; durante los años de residencia en Madrid, España.

²⁶ Con “x” en el texto original

²⁷ Cita tomada del Dossier Grupal Muégano Teatro del 2003 (Roldós, Muégano Teatro, 2003)

“El Muégano Teatro” nace en la extranjería²⁸. No en el extranjero en términos de territorio teatral (en referencia al espacio físico y concreto, en este caso mutable, que el grupo siente como propio), pero sí en el extranjero en términos de condición de nacionalidad y de territorialidad política. Tomo los términos “extranjería”, y “extranjero” en relación con la conformación de grupo y más adelante en relación con el hecho teatral, en términos de sintaxis: “extranjero” es tanto sustantivo como adjetivo; “extranjería” se refiere al conjunto de normas que reglan la relación y derechos de las personas extranjeras. “El Muégano Teatro” nace entonces en la condición de extranjería de sus trabajadores, y debiendo sumirse a las reglas de juego imperantes en la España de Aznar²⁹ que, en el día a día, colabora fielmente con la impronta clasista, racista y sexista imperante. Podríamos decir entonces que “El Muégano”, como conjunto de relaciones poéticas e históricas que se constituye en espacio al que aquí denomino “territorio” no corresponde a la geografía política sino teatral, como síntesis de esas relaciones³⁰. “El Muégano” como territorio, a diferencia de los territorios México, Ecuador, Argentina o España, se sitúa y situará siempre en un borde de fricción entre realidad y teatralidad y también en un borde de tensión elegido para “alzar la voz”, ejerciendo el genuino derecho que le otorgan las reglas de juego teatral.

El Bagaje disidente de Pilar fue lo que se activó cuando ella propuso la fundación de Muégano en medio de nuestro extravío madrileño, ante la demanda del sistema de circulación de espectáculos del llamado “teatro alternativo” español, al que pertenecemos y bromeamos con afecto, pues quienes se insertaban en él parecían hacerlo, mayoritariamente, porque no les quedaba “otra alternativa. Como si en lugar de una elección se tratara de una sala de espera. Pero la España de Aznar (y por extensión: la Europa ya atiborrada de cadáveres en sus costas) fue un perfecto no lugar

²⁸ Tomo el término extranjería y no inmigración dado el uso general y legal en España. Cabe destacar que en Argentina se denomina “Ley de Inmigración o Migración” mientras que en España se denomina “Ley de Extranjería”.

²⁹ José María Aznar, miembro del PP (Partido Popular) del que fue presidente entre 1990 y 2004, fue presidente de España en dos mandatos consecutivos: 1996-2000 y 2000-2004.

³⁰ “De esta manera puede hablarse de una doble articulación de la historicidad: interna (o inmanente a la poética) y externa (o de la relación entre la poética y el polisistema histórico). Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (los mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente los nacionales. La territorialidad del teatro compone mapas que no se superponen con los mapas de la geografía política.” (Dubatti J. , 2011a)

para asumir nuestras inquietudes, brindándonos una distancia que jamás entendimos como búsqueda de frialdad emocional, sino de perspectiva y amplitud topográfica. La distancia puede ser una especie sucedánea de la libertad efectivamente inexistente (Roldós, 2017: 207).

Pilar Aranda y Santiago Roldós llegan a Barcelona en el año 1998 luego de varios años trabajando juntos. En 1995 habían producido “Las Brujas de Salem” de Arthur Miller para La Gruta del Centro Cultural Helénico de la Ciudad de Mexico. En 1997 habían estrenado el monólogo “Ofelia o El Juego” basado en textos de Yourcenar, O’Neil y Godard en el Museo Artes de Quito, Ecuador. Pilar Aranda trabajó también en un montaje de “La Edad de La Ciruela” (Vargas, 1996), del dramaturgo argentino-ecuatoriano Arístides Vargas con el grupo “Malayerba” dirigida por el propio autor. En 1998 tras recibir Aranda una beca del AECI³¹ se trasladan a la ciudad de Barcelona en España. Comienzan a transitar un camino de búsquedas diversas hacia un “otro teatro”, o el que más tarde llamarían “teatro de la transformación”. Realizan un montaje propio de “La Edad de la Ciruela” (Vargas, 1996)³² bajo la dirección de Santiago Roldós logrando los premios al Mejor Espectáculo, Mejor Actriz Ex – Aequo y Premio Especial del Público de la VI MOSTRA DE TEATRE DE BARCELONA, para luego trasladarse a la ciudad de Madrid. Hacia fines de 1999 confluyen por necesidad, en un “laboratorio de investigación Brecht” con una actriz argentina, una ecuatoriana, dos mexicanas y un español, y cuyas primeras intuiciones se aplican en el montaje de “El Pozo de los Mil Demonios”³³ de la dramaturga mexicana Maribel Carrasco.

El grupo multicultural, representativo de su propio nombre “Muégano”, inicia su periplo fundante con los pasos que describe el presente trabajo. El término “muégano” describe una golosina típica mexicana, dulce y de realización casera, que contiene miel, melaza o caramelo y una masa de pasta a base de harina con un suave sabor a anís. El caramelo va uniendo los distintos trozos de masa y la naturaleza pegajosa de la miel hace que sea difícil despegarse. El uso popular de esta

³¹ Agencia Española de Cooperación Internacional que otorga becas para la Ciencia, la Tecnología y las Artes

³² Pilar Aranda e Itzel Cuevas, dirigidas por Santiago Roldós estrenan “La Edad de la Ciruela” en La Casa de las Américas, Madrid.

³³ Obra infantil fecunda de una de las autoras de teatro infantil más importantes de la actualidad, la mexicana Maribel Carrasco. Actriz, vestuarista y diseñadora, ha colaborado con espectáculos operísticos y de danza y ha impartido diversos talleres de dramaturgia infantil y para coreógrafos. Se ha especializado en la creación dramática y escénica para Niños y Jóvenes. Con sus obras, ha participado en distintos Festivales Nacionales e internacionales. Ha participado como ponente en diversos foros y conferencias acerca del quehacer teatral para Niños y Jóvenes, tanto en México como en el extranjero.

palabra se asocia a una frase popular mexicana que es “andar como muéganos” que según una analogía una analogía propuesta desde la sociología remite a una forma de socializar y crear vínculos, un “andar juntos” y un “crecer sumando”.

Tras la conformación del primer “muégano”, y como ya se mencionó antes, el grupo decide por inquietud de Aranda y de Roldós, desarrollar un estudio exhaustivo de la obra Brechtiana como inicio de tareas y se vuelca también a la búsqueda de los hilos conductores y constructores de un entrenamiento que permitiera contrastar, investigar, transformar y de algún modo responder a las preguntas y temáticas que surgían todo el tiempo respecto de las miserias existenciales que atraviesan la vida humana desde tiempos inmemoriales y que una y otra vez emergían para confrontar las distintas realidades y a su vez poner a prueba de manera constante las inquietudes artísticas. Así mismo la búsqueda retoma una infinidad de lecturas de textos clásicos y filosóficos, recorridos históricos, así como también el encuentro con pares de mayor recorrido que a su vez confirman dicha búsqueda y permiten un intercambio de distintos puntos de partida y objetos de estudio. El encuentro más importante y que aún hoy se mantiene vigente fue con los integrantes y fundadores de “Malayerba”³⁴ (Ecuador) Arístides Vargas³⁵ y María Rosario “Charo” Francés³⁶ quienes se convierten en referentes inmediatos no solo tras haber trabajado “La Edad de la Ciruela” sino también al haber podido asistir a representaciones de “Nuestra señora de las nubes”³⁷ y “La casa de Rigoberta mira al Sur” (Vargas, 2001)³⁸ durante una gira por España. En palabras de Roldós: “Esas experiencias nos enseñaron que no hay un teatro, sino que hay diferentes teatralidades, y que el teatro es un juego, el juego del tiempo y la transformación” (Roldós, 2003).

³⁴ El Grupo de Teatro “Malayerba” fundado en Quito en 1979 por Arístides Vargas, Susana Pautaso y María del Rosario “Charo” Francés, inmigrantes originalmente de España y Argentina. Desde su comienzo, Malayerba incluyó en su elenco artistas con varios antecedentes y nacionalidades, que se dedicaban a la exploración de la rica diversidad cultural y la complejidad histórica del Ecuador; así como a la exploración de temáticas de la inmigración, el exilio, la violencia política y la memoria individual y colectiva. Uno de los grupos emblemáticos más importantes de Latinoamérica.

³⁵ Dramaturgo argentino exiliado en Ecuador hacia fines de 1975 debido a las persecuciones de la Triple A.

³⁶ Actriz española, esposa, compañera de oficio de A. Vargas y co-fundadora de Malayerba.

³⁷ “Nuestra Señora de las Nubes” de A. Vargas (2000), es la segunda parte de una “trilogía del exilio”, que se abre con “Flores arrancadas a la niebla” y se completa con “Donde el viento hace buñuelos”; lleva el subtítulo “(Segundo ejercicio sobre el exilio)”, además la didascalia inicial acota que el texto “nos narra los sucesivos encuentros entre Oscar y Bruna, dos exiliados, que en el transcurso de un tiempo impreciso se ven en diferentes lugares, y recuerdan episodios de sus vidas en un pueblo llamado Nuestra Señora de las Nubes”.

³⁸ Obra escrita en co-producción Vargas-Francés, para el grupo nicaragüense “Justo Rufino Garay” que aborda un análisis de la desesperanza, del remordimiento y de la culpa que quedó en el alma nicaragüense cuando se perdió La Revolución.

El grupo fue invitado a participar de un Seminario-Taller de Dramaturgia impartido por Vargas en La Casa de las Américas³⁹, organizado por la sala Cuarta Pared⁴⁰ y al encuentro de Antropología Teatral, organizado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT)⁴¹ en la ciudad de Almagro, España. En ese encuentro que reunió a grupos de diferentes países tales como “Yuyachkani”⁴² de Perú, “El Galpón”⁴³ de Uruguay, “Malayerba” de Ecuador y “El Muégano”, entre otros, confluyó una diversidad de artistas que, compartiendo la impronta de trabajo grupal, mostraron sus obras y hablaron sobre sus trabajos de reflexión y realizaron entrenamientos durante varios días. Este encuentro propició no solo la posibilidad del encuentro entre pares, sino también un compartir muy particular a la vez común a todos los grupos: el interés por estudiar la obra de Bertolt Brecht.

Mientras continuaban las presentaciones de “La Edad de la Ciruela” (Vargas, 1994), y una vez estrenada la obra infantil: “El Pozo de los Mil Demonios” (Carrasco, 2000), en continuidad con el laboratorio de estudio e investigación se decidió continuar las indagaciones teóricas en la escena con un trabajo que luego deviene en el montaje “Juguete Cerca de la Violencia” (Roldós, 2003) en el que se aborda un collage de textos dramáticos brechtianos, canciones y poemas. Se decide en principio hacer una lectura teatral que según manifiesta Roldós (2003) en el primer dossier de este trabajo, preferían este término al convencional de lectura dramatizada simplemente porque no había una pretensión de dramatizar nada, sino apenas someter los textos, en público, a la fricción del juego teatral. Una versión y re-visión inicialmente basada en el estudio de textos de Brecht, Müller y Pessoa, que finalmente se presentó en su primera versión provisional con textos de tres obras, un poema y canciones Brechtianas y un poema de Pessoa.

³⁹ Institución cultural de integración sociocultural con América Latina, el Caribe y el resto del mundo. Difunde el material artístico y literario de América y el Caribe por medio de actividades de promoción, conciertos, concursos, exhibiciones, festivales, seminarios. Fundada en 1959 la Casa de las Américas divulga, investiga, auspicia, premia y publica la labor de escritores, artistas plásticos, músicos, teatristas y estudiosos de la literatura, las artes y las ciencias sociales del continente; cuya integración cultural alienta; al tiempo que fomenta el intercambio con instituciones y personas de todo el mundo.

⁴⁰ Cuarta Pared es una sala de teatro emblemática de Madrid. Especializada en teatro contemporáneo, es también una escuela, una compañía y un espacio de investigación y desarrollo de nuevos lenguajes escénicos.

⁴¹ El Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, **CELCIT**, nace en Caracas, Venezuela, en 1975. Es un Instituto de las Artes Escénicas, al servicio de la comunicación entre teatristas de América Latina, España y Portugal, al tiempo que recinto para la investigación, la formación, la promoción y la difusión de las artes escénicas iberoamericanas en el mundo.

⁴² Grupo Cultural reconocido como uno de los máximos exponentes del Teatro peruano y latinoamericano. A decir de la crítica e investigadora Ileana Diéguez (2004): "no es solo un productor de espectáculos, sino, y esencialmente, un centro de investigación de las tradiciones culturales latinoamericanas, un laboratorio permanente de formación y desarrollo del arte del actor y los lenguajes escénicos"(p. 71).

⁴³ Grupo y Centro Cultural con 70 años de historia, situado en la principal avenida de la ciudad de Montevideo, con tres salas teatrales, espacios para exposiciones, una cafetería y una Escuela de Artes Escénicas.

En medio de los trabajos que implicaban llevar adelante las funciones de “El Pozo de los Mil Demonios” (Carrasco, 2000), el entrenamiento-estudio y búsquedas e indagaciones para el nuevo montaje “Juguete Cerca de la Violencia” (Roldós, 2003), Aranda y Roldós inician una experiencia fuera del núcleo central de trabajo de El Muégano con la Asociación Rumiñahui “Asociación de Inmigrantes Ecuatorianos en Madrid”⁴⁴. De esta experiencia nace un trabajo de características particulares, dado el trabajo-experiencia llevado adelante con un grupo no teatral de inmigrantes que devino en “Palabras Contra el Silencio” (Roldós & Asociación Rumiñahui, 2002). En la edición que hoy podemos leer de “Palabras Contra el Silencio” (Roldós, 2012), Santiago Roldós indica:

Es una obra escrita para el grupo amateur de la Asociación de Inmigrantes Ecuatorianos en España “Rumiñahui” creada a partir de la memoria de los participantes y los ejercicios de actuación de la Maestra Pilar Aranda. La obra se compone de cuatro fragmentos que fueron organizados de distintas maneras de acuerdo al punto del proceso de aprendizaje del grupo. Sería recomendable, en caso de interesar a otro colectivo, profesional o amateur, sea de características parecidas o no, tomar el texto como una lista de ejercicios para la imaginación y una consignación documental de opiniones y pensamientos de personas reales y una lectura humorística que posibilita la reescritura y expropiación” (Roldós, 2012).

En el año 2003 parte del grupo regresó a su país de origen, Argentina, y hacia fines del 2004 los pilares fundacionales de “El Muégano”, Roldós y Aranda, deciden regresar a Ecuador optando por residir en la ciudad de Guayaquil. Comenta Roldós:

Así, el grupo se partió temporalmente, al establecernos sus directores, el núcleo que hasta hoy permanece en él, en Guayaquil, una ciudad cuya aridez artística y conservadurismo político nos parecieron ideales, en los términos con que Walter Benjamin sintetizó el teatro épico: habitar la corriente en contra de la corriente. (Díaz, 2016)

⁴⁴ www.ruminahui.org/ - www.eurosur.org/ruminahui/

1.4. Contexto político-social de España

Hacia marzo del año 2000, España celebra elecciones generales, logrando mayoría absoluta el Partido Popular (PP)⁴⁵ con Aznar re-electo Presidente, en su segundo mandato. Una de las cuestiones principales en discusión fue la nueva ley de extranjería, que habiéndose sancionado en 1985 como resultado de los preparativos hacia la inminente entrada de España a la Unión Europea (UE)⁴⁶; se limitaba al control policial en respuesta a la preocupación de que España no se convirtiera en una puerta de entrada para la inmigración hacia toda Europa. Obviamente este temor o mejor dicho rechazo era hacia las comunidades latinoamericanas y africanas. La burocracia en las renovaciones de los permisos de residencia y/o trabajo de quienes ya estaban viviendo en España, forzaban el paso a la irregularidad y así mismo era muy difícil el ingreso por restricciones económicas o porque se otorgaban por tiempos de estancia muy breves. En la mayoría de los casos incluso fueron casi imposibles las reagrupaciones familiares y así mismo se ignoraban importantes problemáticas sociales como por ejemplo la salud, la educación, el trabajo irregular, acceso a la vivienda; sumado esto a cuestiones particulares que en la mirada del imaginario social convergía en un preocupante crecimiento de la xenofobia. Hacia enero del año 2000 uno de los problemas principales era que la administración no contaba con los medios suficientes para atender la problemática y demanda frente a la llegada, y así mismo permanencia de quienes ya vivían en distintos lugares de España o quienes solicitaban permisos de trabajo para poder ingresar; y los turnos ya sea de regulación o trámites de permiso de trabajo tenían demoras de hasta más de un año. Los relatos de no aceptación de menores en escuelas públicas o la dificultad o negación a ser atendidos frente a un cuadro de enfermedad o urgencia en hospitales públicos e incluso el maltrato en otras circunstancias cotidianas crecía y se reforzaba. Cabe destacar que la cotidianeidad mostraba en el día a día todas estas vicisitudes en las relaciones que desde ya desfavorecían siempre a la población inmigrante que era y es maltratada por la sociedad

⁴⁵ Partido liberal, conservador de España, situado entre la centroderecha y la derecha y que deviene de la Alianza Popular; federación liderada por altos cargos de la dictadura franquista.

⁴⁶ Asociación económico-política de la mayoría de los países de Europa.

en general, en la vida diaria, en las calles, en las instituciones y con un discurso reforzado desde los medios.

España gana habitantes a toda prisa. El último padrón revela que en 2000 la población se incrementó en 617.051 personas (un 1,5% más), el mayor aumento de los últimos 30 años. Esta espectacular subida confirma una tendencia al alza evidente desde 1998 y que en tres años ha supuesto un aumento de 1,2 millones de personas (la población oficial alcanza los 41,1 millones, según el último padrón). Los demógrafos atribuyen el incremento casi exclusivamente a la inmigración porque en ese periodo los nacimientos sólo fueron 50.318 más que las defunciones (crecimiento vegetativo). (Nogueira, 2002)

Desde el año 2000 se suscitaron distintas reformas, algunas otorgando derechos, que luego a su vez eran declarados inconstitucionales y por ende se retomaba la antigua ley de 1985; para finalmente sancionar una nueva reforma llamada “nueva ley de extranjería”⁴⁷ en 2003 que propició un intersticio legal para la regularización de un gran número de personas inmigrantes y la consecuente supuesta posibilidad de gozar de los mismos derechos que los españoles. Esta reforma se basaba en un proyecto divulgado que vinculaba el aumento de la inmigración con el incremento de la delincuencia para entonces fomentar la expulsión frente a cualquier consideración de delito o falta. Cuando una persona extranjera se encontraba procesada o inculpada en un procedimiento judicial por delito o falta castigada con una pena privativa de la libertad inferior a 6 años, y si además no podía presentar su documentación en regla se sustituía la pena por la expulsión inmediata. Privada así mismo del derecho de intérprete en los casos de personas que no fueran de habla hispana y perdiendo el derecho a la reagrupación familiar. Este escenario social sin embargo albergaba poblaciones de personas bolivianas, ecuatorianas, argentinas, chilenas, peruanas, colombianas, subsaharianas, marroquíes, argelinas, nigerianas, rumanas, búlgaras, asiáticas y otras; que en su mayoría, y durante los últimos años habían ingresado por motivos económicos o políticos en menor cantidad.

⁴⁷ Sucesivas reformas y/o decretos fueron discutidas e implementadas en 2004, 2005, 2006 y 2009

Así es la relación de nuestro país con la inmigración. Tanto España como Europa tienen urgente necesidad de incorporar personal a la vida laboral activa. Hace tiempo que se ha previsto un posible desplome del sistema de pensiones ante el progresivo envejecimiento de la población. Sin embargo, las políticas migratorias no están pensadas para regular la entrada normalizada de personas en el continente, sino que se centran en el control y la represión. El control de las fronteras fue uno de los principales temas abordados durante la Cumbre de Jefes de Estado y de Gobierno de la UE celebrada en junio de 2002, bajo presidencia española, donde los Quince sentaron las bases para poner en marcha una política común en materia de inmigración, a saber: un programa de repatriaciones para la expulsión masiva de los inmigrantes ilegales. Desde enero de 2003, buques de España, Francia, Reino Unido, Portugal e Italia vigilan el Mediterráneo para controlar la llegada ilegal de pateras. En junio de 2003, los 15 aprobaron un nuevo paquete de medidas para reforzar el control de las fronteras. ¿Dónde están las políticas de integración? "Es una enorme contradicción - explica Begoña, SOS Racismo-. Tanto en España como en Europa se necesita a esa gente para trabajar, y sin embargo no se les otorgan derechos como ciudadanos". (Fernandez, 2004)

En este contexto, entonces, fuertemente xenófobo, precario y desfavorable para ser inmigrante se conformó "El Muégano" como grupo de teatro latinoamericano, debiendo afrontar algunos de los avatares de su condición de inmigrantes y sobretodo debiendo convivir con pares que a quienes veían sufrir las injusticias de la ley, por la ley y en la ley.

Ser inmigrante en Madrid, ser una niña inmigrante, para mí fue claramente ser alguien que no es parte; ser alguien que mira desde un borde. Y hay algo que igual me resulta interesante en eso, ahora, viéndolo con otros ojos, tal vez...y es que esa disidencia que da ese mirar desde un borde hizo que nosotras pudiéramos ver ese borde y entonces ver toda esa irrealidad que mueve Europa y las políticas neoliberales en esta lógica de que hay alguien que es de ahí y alguien que es inmigrante; y cuando ese alguien es una niña como lo era yo, eso te da perspectiva. (V. Gallo, comunicación personal, abril del 2014).

Algunos ejemplos de situaciones compartidas y vividas por miembros de “El Muégano” y por la comunidad extranjera en general: largas filas y espera de muchas horas para recibir algún trámite, rechazo de documentación y pedidos de detalles en documentación a presentar que no se habían dicho de antemano. También se vivía maltrato en el sistema de salud y en instituciones en general o trato diferenciado a personas españolas o europeas en los medios de transporte.⁴⁸ Era frecuente también el uso de lenguaje sumamente ofensivo en diversas situaciones tanto como pedidos fuera de lugar frente a situaciones laborales otras de las teatrales⁴⁹ y el destrato explícito frente a palabras de uso cotidiano diferentes a las españolas. La negativa a ser arrendatarios por condición de nacionalidad y el pedido de documentación a personas de rasgos extranjeros latinos o africanos exclusivamente, provocaba el maltrato generalizado por condición de nacionalidad y en especial a personas de Bolivia, de Ecuador, de Marruecos y del África Subsahariana, entre muchas otras. Todas las situaciones provocaban momentos de rabia y de mucho dolor frente a claros hechos de injusticia. Un detalle, no menor para el grupo, y en especial para quienes debieron responder a una cita de presentación de documentación, sucedió exactamente en la semana del pre-estreno de la obra infantil; y específicamente el día en que se pre-estrenaba “El Pozo de los Mil Demonios” (Carrasco, 2000): el jueves 21 de febrero de 2002. Durante esa semana distintos miembros de “El Muégano” y también ese jueves precisamente, muy temprano por la mañana debimos acudir a una cita que no tenía opción de cambio para presentar documentación personal que completaba nuestros legajos de estancia regular en España y otorgaba el documento de identidad con la inscripción de la palabra “extranjero” o “extranjera” en color rojo.

Claramente la vida artística en este contexto envolvió y enmarcó al grupo de tal manera que implicó ciertas características singulares en los modos de producción, las decisiones estéticas y la contundencia de la realidad atravesando la escena a partir de las experiencias vividas.

2. Los diversos momentos de trabajo

2.1. El “laboratorio Brecht”

⁴⁸ Por ejemplo, haber recibido insultos por condición de nacionalidad en el transporte público y sin razón.

⁴⁹ Por ejemplo, haber recibido la sugerencia de teñirse el cabello de rubio y hasta hacerse llamar con un apellido falso, no latino.

El encuentro no fue fortuito en ninguno de los casos: había habido coincidencia en lugares de estudio o en un festival mostrando alguna obra, o habiendo participado en algún otro trabajo con Aranda y/o Roldós. A su vez también había otros miembros que tenían a su vez algún vínculo personal: ser pareja, madre e hija, o al menos relación de amistad previa. El re-encuentro y encuentro general lo marcó la invitación planteada por Aranda y Roldós a conformar un grupo de estudio autodidacta. Roldós comparte:

Tomamos la decisión de crear un taller autodidacta en torno a la obra y el pensamiento de Bertolt Brecht, un autor intocado por nuestras escuelas. Brecht fue un continente donde explorar nuestros intereses represados: la indagación de un teatro físico capaz de cuestionar el imperio de la búsqueda de la emoción; la ruptura con toda noción de corporalidad como compartimento estanco preestablecido; la búsqueda de un teatro político, musical y de farsa relacionado con paradigmas aprendidos fuera del teatro (el cine, la buena televisión, la radio, la novela, el deporte, la música popular, etc.), pero que en realidad se habían originado en él, específicamente la antigua y emocionante función del coro como elemento central del juego y la paradoja. Fue en el exilio y el desarraigo, no sólo de nuestros países, sino de nuestras referencias infértiles, donde varias poéticas de la disidencia nos trajeron de regreso a Latinoamérica. Ese taller que nos dábamos a nosotras mismas fue un parteaguas que nos permitió asumir nuestras herencias soterradas, dormidas o no vistas, y proyectar por primera vez nuestro quehacer según nuestros propios términos (Díaz, 2016).

El grupo configurado de inmediato en su espacio “laboratorio de estudio” asume una de sus principales características: la praxis de las preguntas. Casi al mismo tiempo de iniciado el espacio de estudio aparece a partir de las indagaciones, las lecturas y los bagajes personales, la imperiosa necesidad de constituir un espacio de trabajo: trabajo y entrenamiento teatral, trabajo para vivir o sobrevivir y trabajo en la búsqueda ética y estética. En principio el grupo acepta abocarse a un trabajo exhaustivo de estudio de la obra de Bertolt Brecht. Las inquietudes sobre cuál debería ser el curso a seguir en el trabajo de grupo marcaba necesidades imperiosas como por ejemplo la de hacer una obra política dada la realidad indignante de cada día; pero también un

musical, aunque también comedia, también un teatro de la crueldad “vigente” y también teatro físico dada la formación previa general. La búsqueda en verdad signada por un intento de encontrar “otro” Teatro en medio de un mundo hostil con parámetros de compromiso muy desdibujados y fuera de moda y con un marcado énfasis en el consumo. El encuentro grupal buscaba evitar un teatro lacrimógeno y mentiroso que se valiera de las miserias para representarse. El dossier de grupo armado a principios de 2002 expresaba, tal como lo hiciera Benjamin (1934), pareciera que hacer de la miseria objeto de consumo, está de moda. Era esta la introducción, en términos reales, la puerta que se había abierto en la tarea y trabajo grupal: una realidad escénica pensante, que ofreciera o mostrara lo contrario de lo esperable para que el público como parte activa de la escena, rearmara su propia fotografía. Una manera de dinamizar, cuestionar o revolucionar las relaciones.

Los ejes de la experiencia “laboratorio Brecht”: estudio, entrenamiento, convivencia y extranjería; trazaron huellas en los procesos tanto de selección como de trabajo y problematización a partir de un encuentro singular y auténtico, en puja por sostenerse en el “compromiso” artístico y humano. Los encuentros periódicos de estudio implicaban jornadas de un mínimo de cuatro horas e implicaban modos de trabajo que variaban según los temas abordados. En principio Roldós se ocupaba, por fuera de este encuentro, de preparar una contextualización histórica al momento de las distintas obras que se estudiarían y analizarían así como concepciones filosóficas que contribuían en cada caso al debate y búsquedas pertinentes. Las obras de Bertolt Brecht se leían en orden cronológico, llegando hasta “Terror y Miseria del Tercer Reich” (Brecht, 1994) en 2003, que es el recorte temporal que se presenta en este trabajo. Las obras se leían más de una vez: en soledad y en grupo y siempre cuidando no solo tener la misma edición, sino además tener la edición que se hubiera elegido en cuanto a su calidad de traducción. Diversos materiales teóricos atravesaban las jornadas de lectura y de estudio en las cuales destaco materiales tales como: artículos de la revista ADE (Autores Varios, 1998) especializada en teatro que dedicó una edición completa de más de 300 páginas a Bertolt Brecht con motivo de la celebración del centenario de su nacimiento; “El Pequeño Organón para teatro” (Brecht, 1983); fragmentos de “Historias de Almanaque” (Brecht, 1975); poemas brechtianos (Brecht, 1997); “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (Benjamin, 1989), “El Teatro y su Doble” (Artaud, 1999), y otras lecturas afines a las distintas búsquedas además de la lectura de los periódicos y el intercambio sobre noticias tanto de España y Europa como de los

países de origen de cada miembro del grupo y de Latinoamérica en general. Los encuentros siempre estaban guiados por Roldós y cada participante debía a su vez preparar un tema indicado en el encuentro anterior con lo cual a veces los debates e intercambios eran amplios y excedían las horas pautadas de trabajo. Usualmente el almuerzo era conjunto excepto para quienes tuvieran compromisos laborales otros (no teatrales) o cuestiones inherentes a la participante menor del grupo quien asistía a una escuela primaria y se formaba en canto dentro del Coro de Niños y Jóvenes de la Comunidad de Madrid⁵⁰, y que si bien no estaba presente en las jornadas de trabajo/estudio, sí se incorporaba a los entrenamientos dos veces por semana en un principio y con mayor intensidad tanto antes de las lecturas teatrales como del pre-estreno y el estreno.

A la par de todas las actividades descritas durante este período, las mujeres de “El Muégano” reciben una invitación de Itziar Pascual , una dramaturga e investigadora española que formaba parte del grupo de estudios de las “Marías Guerreras”, Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid (A.M.A.E.M.). La convocatoria era para participar del “Proyecto Casandra”: una propuesta más de estudio a través de encuentros de reflexión y escritura, fundamentados en revisar, indagar, reflexionar y crear sobre algunos de los personajes femeninos más sobresalientes de la historia del teatro. Pilar Aranda y Mabel Paredes (Mabel es quien escribe este trabajo) nos interesamos y asistimos a varios encuentros del Proyecto Casandra que la A.M.A.E.M. definía como una opción creativa ante la violencia de género con la propuesta de trabajar para configurar una acción escénica. Dicha acción estaba pautada para llevarse a cabo en noviembre del 2001. Cada una de las participantes elegiría un personaje objeto de estudio para su investigación y análisis con una etapa de escritura de texto y otra de trabajo escénico para ser presentado en el Teatro del Centro Cultural Galileo. Algunos de los personajes indagados eran Electra, Medea, Salomé, Catalina (la hija “muda” de Madre Coraje de B. Brecht) y otras. Esta oportunidad de intercambio y participación fue positiva a pesar de ser un espacio más de trabajo que sumado a las actividades pautadas del grupo implicaba más horas de lectura, reflexión y estudio más un encuentro semanal. Nutriéndose en este espacio y tomando estas indagaciones como un lugar más de implicancia no solo artística sino también política, dadas las premisas del proyecto y de la asociación, esta participación resultó muy positiva.

⁵⁰ Formación creada a fines de enero del año 2000 para 100 niñas y niños de entre 8 y 13 años, provenientes de Escuelas de Música y Conservatorios de la Comunidad de Madrid y que fueran admitidos por audición.

2.2 El entrenamiento

Los primeros encuentros de entrenamiento se hicieron trabajando algunos aspectos ya abordados por Aranda con fragmentos de “Máquina Hamlet” de H. Müller (copia personal de Roldós y Aranda) para en lo sucesivo comenzar otras indagaciones. Los entrenamientos se llevaban a cabo por la mañana y también por la tarde después de almuerzo o en ocasiones más tarde e incluía, a veces, encuentros los sábados por la mañana. Se llevaron a cabo en jornada doble más ensayo cuando comenzaron las indagaciones de “El Pozo de los Mil Demonios” (Carrasco,1994), uno más temprano para para todo el grupo y uno a partir de la culminación de la jornada escolar para la integrante menor del elenco. Estos encuentros de entrenamiento estaban dirigidos por Pilar Aranda y fueron variando y madurando con el correr del tiempo acompañando las indagaciones teóricas y llevando organicidad a los ensayos aunque también indagando puramente en el juego o las posibilidades kinestésicas en otras. En general se comenzaba con un calentamiento corporal y vocal para luego abordar un trabajo más específico pasando por partituras corporales, búsquedas energéticas para determinados personajes, deconstrucción o ruptura de la literalidad del cuerpo humano, ejercicios de acrobacia, proyección y detención; e indagaciones de texto y voz en condiciones de fuerza o extenuación, onomatopeyas, sonidos, percusiones corporales, y búsquedas de diversidad de registros vocales. En una nota a Aranda podemos leer las definiciones que ella planteaba justamente en cada sesión de trabajo a partir de pensar el cuerpo:

En su andar por el teatro, el encuentro con algunas propuestas le revela algo que intuía y que más adelante lo descubre como el ‘teatro físico’. En ese momento empieza a constatar que el teatro es siempre físico; es decir, el teatro es cuerpo. Aquella confirmación la empujará a dejar lo conocido y buscar algo que no comprendía con precisión y que estaba inmerso en sus más profundos deseos: “Construir mi propio relato, en la vida y en el teatro”. (Mandrágora Teatro, 2005)

La importancia de replantear el trabajo con el cuerpo y desde el cuerpo fue fundamental tanto para replantear la escena como para jerarquizar el proceso. Aranda se define como una actriz que salió de la práctica, no de la academia y por ende ejerce su tare siempre desde allí. Para Aranda el cuerpo y las preguntas son los nutrientes fundamentales. “Las preguntas artísticas provienen, lo

creo, de una pregunta vital. Y la pregunta vital no viene del talento, sino de lo que eres, de tus miedos, de tus deseos más profundos, de tus marcas” (Díaz, 2013).

Un cuidado especial frente a cómo pensar los espacios de trabajo, dada la nueva incorporación al elenco, obligó al grupo a una dinámica muy importante de sus espacios: encuentros parciales, conjuntos, lecturas, entrenamientos con y sin Valentina, ensayos, encuentros de producción y sin dejar de sostener el momento de estudio o “laboratorio Brecht”.

Siempre sentí que había mucho respeto hacia la infancia, siento que fui parte de ese grupo con mi singularidad de niña, respetada y cuidada...nunca a partir de una presión. Lo sentí como un juego muy veraz y muy sintonizado dentro de una lógica, como es un juego, justamente. Mis recuerdos sobre los entrenamientos y sobre los trabajos de El Muégano son los que hoy siento como fundantes en mi propia búsqueda. Ese compromiso, ese respeto y ese cuidado hacia “la cosa” que en este caso era el teatro; y esta comprensión de que el teatro es todo y que todas y todos somos el teatro. Ese lugar que para mí es tan normal, yo lo descubrí ahí; y se me hizo carne porque lo vivimos. Todo lo que recuerdo si me pongo a pensar en la obra, en los entrenamientos, los ensayos es la “acción”, el hacer y el estudio sobre el hacer (V. Gallo, comunicación personal, abril de 2014).

Uno de los momentos siempre recordado por integrantes de “El Muégano”, es el de los juegos que comenzaron a formar parte del entrenamiento, siendo “la roña”⁵¹ no solo el favorito sino casi constitutivo del trabajo pautado para hacer antes de cada función. El momento previo a una función también era muy importante, tanto o más que cada uno de los otros e implicaba más entrenamiento. Generalmente el encuentro en la sala era entre tres y cuatro hora antes, dependiendo de si había que trabajar algún ajuste, para todo el elenco y cinco para la iluminadora y el director. La jornada se dividía en preparar el espacio de camarín: vestuario, maquillaje, rutina de cambios, etc.; para luego trapear el escenario, inclusive aunque estuviera limpio. Luego había una hora de trabajo individual: calentamiento, estiramientos, trabajo vocal, etc.; otra hora de

⁵¹ El juego de “la roña” que se sostiene y comparte hasta hoy en El Muégano, implica algo similar a la mancha pero específicamente tocando el hombro de alguna de las personas participantes, para salvarse y obligar a quien ha sido tocado a morir teatralmente. Se suman tres vidas que una vez perdidas, envían las almas al limbo. Quienes continúan jugando van estrechando el espacio de juego para mayor dificultad.

trabajo conjunto que incluía jugar a “la roña” y una hora de preparación del espacio, posicionado de utilería y preparación personal. Cuando era necesario algún ajuste, revisión o si se iba a llevar adelante una nueva indagación, se sumaba una hora más y a veces un encuentro durante la mañana. El entrenamiento era una instancia primordial que atravesaba cada espacio de trabajo, sumaba no solo a la indagación sobre el cuerpo en sí mismo sino que a su vez operaba como matriz en la configuración grupal y en la individual.

3. Corpus Seleccionado

3.1. Descripción general de cada obra

3.1.1. “El Pozo de los Mil Demonios” (Carrasco,1994) (Carrasco,2000)

En medio de los entrenamientos y primeros trabajos e indagaciones a distintos textos, se decidió también leer una obra brindada por la propia autora a Aranda y Roldós: “El Pozo de Los Mil Demonios” (Carrasco, 1994) de la dramaturga mexicana Maribel Carrasco. Se hizo una lectura aparte de las sesiones de estudio y entrenamiento y se decidió invitar a la niña Valentina Gallo, hija de una de las integrantes de “El Muégano”, para integrarse a una segunda lectura grupal y primera lectura para ella. Luego se le consultó sobre el interés que pudiera ella tener en el proyecto y se le explicaron los pormenores de cómo se trabajaría. Ella aceptó y se incorporó rápidamente a las jornadas de lectura cuando era necesario escucharla y a los entrenamientos específicos previos al inicio de los ensayos. La obra narra las vicisitudes de la niña Jacinta por recuperar su cántaro de agua de las manos del cruel Demonio de la Sequía. La historia transcurre en un tiempo y en lugares que invitan a un recorrido que encuentra similitudes en cualquier cuento infantil pero con marcado acento latinoamericano no solo por las características de cada personaje sino también por las alusiones en sus recorridos: la soledad, la sequía, la identidad, el pasado, el futuro, la memoria, la pacha mama y la recuperación del agua como “fuente de vida”. Poniendo en foco los grandes problemas de la vida cotidiana, esta obra inscribe una escritura tildada de “poco prudente para niños y niñas” durante muchos años en la crítica teatral mexicana, logrando no solo sobrevivir sino además trascender; dando lugar a una dramaturgia infantil definitivamente distintiva que da lugar a temáticas cotidianas que hablan, con las alegorías

necesarias y sin esquivar las verdades de algunos de los temas tabú. El público adulto que asistió a muchas de las funciones en Madrid, siempre señaló el tratamiento del tema de la “muerte” con naturalidad en la escena. “El Muégano” tomó este texto iniciando un recorrido que precisamente fuera definido como un viaje desde las primeras lecturas para abordar el viaje de la Niña Jacinta a lo largo de las diferentes escenas, incluyendo las connotaciones reales de vida de cada integrante desde su condición de inmigrante, particularizando en las resonancias de la propia niña-protagonista: Valentina Gallo. La obra describe en diferentes cuadros momentos alegóricos a lo largo de los cuales se desarrollan encuentros y desencuentros en los que se inscriben el humor, el dolor, la reflexión y la toma de decisiones en la voz de su personaje principal, la niña Jacinta.



La niña Jacinta de “El Pozo de los Mil Demonios” (Carrasco,2000)
Madrid – 2002 – Programa de mano

En la primera etapa de indagaciones, se trabajó hacia una puesta de lectura teatral frente a público, sobre una mesa negra frente, con los libretos sobre la mesa todos también anillados y con tapas de color negro. Todos los personajes estaban sentados y vestidos de negro a excepción de la niña. Se utilizaron objetos planos, muy simples de papel y con base de cartón en algunos casos para definir personajes, por ejemplo: un cantarito, una vela, dados, coronas, etc. El nombre de cada personaje estaba escrito en un triángulo de papel frente a cada quien y en algunos casos

con la opción de ir cambiando según la entrada de personajes, ya que había quienes hacían más de un personaje. Todos estos objetos estaban delineados en blanco y negro. Esas lecturas propiciaron la confirmación de lo que más tarde se jugó frente a público a pesar de ser una lectura teatral. Cabe aclarar que no se leía, los textos ya estaban memorizados pero fue una decisión frente a la idea de reivindicar la presencia de la autora como parte de la escena. Es decir que el libreto funcionaba como objeto escénico, como si se estuviese leyendo e incluso con pautas de movimiento. A partir de estas lecturas se continuó indagando en la puesta que luego fuera estrenada. También a partir de estas lecturas, se tomaron decisiones, como por ejemplo continuar indagando la economía de recursos, el tipo de materiales y los colores blanco y negro. De hecho los objetos continuaron siendo de papel blanco y cartón, delineados en negro. Los vestuarios eran todos negros a excepción de la niña y se trabajó sin escenografía. Todo lo que sucedía en las distintas escenas se construía en el devenir de los juegos. Otro detalle que se incorporó fueron dibujos con tiza en el suelo. Una suerte de escenografía plana que no recreaba objetos o mobiliarios sino que delimitaba espacios, territorios, límites. Con el correr de la obra todos los trazos de la tiza se desdibujaban hasta desaparecer. Esta obra fue pre-estrenada en el Centro de Tecnología del Espectáculo de Madrid tras una invitación para que estudiantes de los distintos espacios pudieran hacer una práctica real. Ello permitió a “El Muégano” hacer esta función en un lugar preparado para tal fin, con un espacio escénico en excelentes condiciones y una luminotecnica de primer nivel. Se sumaron a la práctica los sectores de vestuario, utilería, montaje lumínico y fotografía. La operación de luces estuvo a cargo de la técnica del grupo. A la semana siguiente, se recibió un CD con muy buen material fotográfico de todo el recorrido, preparado para gigantografías. Una de esas fotos luego fue utilizada para el programa de mano del estreno en la sala Ensayo 100.

3.1.2. “Juguete Cerca de la Violencia” (Roldós, 2003)

La segunda obra del presente corpus es un montaje que surgió como ejercicio escénico a partir de algunos de los textos del “laboratorio Brecht” abordados por el grupo, con el objetivo de incorporar y trasladar las reflexiones teóricas y búsquedas al plano de construcción y trabajo corporal y viceversa. Se presenta inicialmente como una primera lectura teatral frente a público basada en fragmentos de “Terror y Miseria del Tercer Reich” (Brecht, 1994), “Vuelo sobre el

Océano” (Brecht, 2000), “Pieza Didáctica de Baden sobre el Acuerdo” (Brecht, 2000) y “Poema a los Hombres Futuros” (Brecht, 1997). En su primer mutación se incorporó el poema “Tabaquería” (Pessoa, 1998) en versión de Liliana Felipe (Felipe, 1997), bajo la dirección general de Santiago Roldós. Un cruce de textos a partir de las indagaciones, cruces y búsquedas que partían de los momentos de laboratorio-estudio-análisis. “Juguete Cerca de La Violencia” (Roldós, 2003) se define como collage didáctico y se presenta como Brecht para principiantes; tomando como objeto de trabajo inicial las piezas didácticas brechtianas o (Lehrstücke en alemán). Para Brecht las piezas didácticas fueron ante todo un foco de divulgación y aprendizaje en términos de praxis ética y estética: trabajo/producción/creación/crítica de la realidad.

Un espectáculo cómico mágico musical en el que los payasos ayudan a los hombres, los hombres cruzan los océanos, los intelectuales le rezan a los pozos de petróleo y el petróleo se transforma en una cornetita. La acción se sitúa en la próxima guerra mundial, en la que un grupo de teatro se reúne a estudiar a los clásicos con el fin de cambiar el mundo, pero son constantemente interrumpidos por la realidad (Artezblai, 2003).



ANGEL AGUIRRE

Las primeras intuiciones trabajadas en las lecturas teatrales siempre redundaron en instancias sumamente enriquecedoras de indagación y confrontación. La fricción del trabajo presentado al público operaba de trampolín para determinadas cuestiones que desde la búsqueda implicaban esa instancia como necesidad. Una especie de prueba muy contundente hacia el interior del trabajo que configuraba no certezas sino más trabajo aún. Se configuraba casi un nuevo punto de partida. Podríamos decir que era una especie de nuevo laboratorio. En el caso de esta pieza al igual que la descrita en el punto 3.1 el texto estaba presente, esta vez en forma de libro. Solo cinco sillas acomodadas en el centro de la sala operaban como el espacio único. Una vez más, los objetos de trabajo eran simples y sencillos: pequeños instrumentos musicales de juguete.

3.1.3. Palabras Contra el Silencio (Roldós & Asociación Rumiñahui, 2002) (Roldós, 2012)

“Palabras Contra el Silencio” (Roldós & Asociación Rumiñahui, 2002), fue un trabajo de creación colectiva y escritura que surgió de una experiencia taller tras una invitación de la Asociación Rumiñahui a Roldós y Aranda. La idea inicial de la asociación era hacer teatro para poder ensayar alguna obra y compartirla en la asociación dentro de las actividades que organizaban; un grupo de personas que buscaba incorporar diferentes actividades en relación al arte y eligieron el teatro. Cabe destacar que la llegada y acercamiento de ambos grupos tenía relación directa con su nacionalidad y el hecho de conocer a Roldós como persona pública en relación a su padre. “Yo no sé con qué expectativa exactamente se acercó la gente...yo a veces pienso que con la de expectativa de conocer a Santiago Roldós por ejemplo. Era un gancho bien fuerte pero no sé...” (P. Aranda, comunicación personal, diciembre de 2011). Tras algunas reuniones para acordar lugar, horario y otros pormenores, se decidió comenzar. Era un grupo de inmigrantes procedentes de Ecuador, en su mayoría sin documentación de residencia legal y con la carga de convivir con grandes soledades, encontrándose la mayoría muy lejos de sus núcleos familiares, compartiendo el sino común de pertenecer a una “cultura diferente”. Los encuentros periódicos que perseguían el deseo de plasmar algún tipo de trabajo o puesta en escena se vieron interpelados por la incorporación de la reflexión, las preguntas y búsquedas en relación a la cotidianidad. Aranda y Roldós comenzaron a trabajar con propuestas sencillas de calentamiento, pequeños trabajos corporales y también de escritura. Esto implicó un gran desafío para ambas

partes ya que desde un inicio se pensó en incorporar las mismas premisas bajo las cuales El Muégano abordaba su trabajo en el seno grupal y esto en un principio generó tensión por el mutuo desconocimiento. Sin embargo pronto se logró amalgamar y acordar qué era necesario para poder trabajar del modo que en proponía trabajar Aranda. La propuesta inmediata fue la de narrar y narrarse, pensarse a partir de la realidad personal y posibilitar un relato posible.

Y yo dije, si vamos a trabajar a partir de nuestra necesidad pues trabajemos a partir de nuestra condición de inmigrantes, de estar fuera de nuestro lugar. Y yo creo que eso como lo compartíamos, o sea yo lo compartía con ellos, o sea todos estábamos en esa misma situación... Los ejercicios que yo iba planteando y que Santiago iba recogiendo y que después fueron material para la escritura de la obra fueron ejercicios que se conectaban directamente con nuestra realidad. Pero con esa realidad que vivimos, que experimentamos, pero que sin embargo están en el silencio, permanentemente. Como una naturalización, la naturalización del irse de su lugar aunque uno no quiera, la naturalización de sentir dolor, es normal que uno sienta dolor, la naturalización de sentirse solo y desvalido...entonces yo intenté...”intentaba” hablar de esas cosas que parecían como normales y que todos teníamos guardadas en nuestro corazón, las asumíamos como normales pero sin embargo cuando empezábamos a indagar a partir de una pregunta por ejemplo; se abría un mundo que nos tocaba, que nos tocaba a todos y que de pronto nos sorprendía. El empezar a escuchar... Por ejemplo el ejercicio que yo les ponía: “escribe lo último que escuchaste cuando saliste de tu país” o sea en el aeropuerto, lo último...lo último que escuchaste... y de pronto la gente leía o leíamos el recuerdo...esa última frase o esa última palabra...y era durísimo. Entonces era como un proceso de hacer conciencia, de nuestro exilio, de nuestro lugar o nuestro “no” lugar” (P. Aranda, comunicación personal, diciembre de 2011).

Los encuentros coordinados y dirigidos por Aranda encontraron muy pronto su clara impronta: la necesidad de subvertir las escenas cotidianas de vida e injusticia de distintos miembros de la asociación Rumiñahui incorporando el relato social y las experiencias de vida en diversos juegos y propuestas de poner el cuerpo y construir un relato. Tal como indicó Aranda (2011) la gente que trabaja con asociaciones como esta, tiene como una intuición, que no es equivocada del arte,

o sea del teatro como una herramienta para la conciencia de su condición, una herramienta para poder transformar el mensaje. Esta fue claramente una experiencia de trabajo de artistas y trabajadores latinoamericanos, fuera de su país, construyendo una experiencia vinculada a la memoria, la territorialidad, las ausencias y la vida. El grupo humano reunía características de las más variadas. Personas de diversas edades que trabajaban en diferentes tareas: la mayoría de las mujeres como empleadas domésticas, cuidadoras o costureras; los hombres como trabajadores de la construcción, músicos ambulantes, etc. En general se padecía la separación del núcleo familiar, por ejemplo una madre cuyos hijos habían quedado en Ecuador o un marido cuya esposa había quedado en Ecuador o se encontraba en otra ciudad o incluso otro país de la Comunidad Europea. También la mayoría compartían viviendas o subalquilaban habitaciones a otras personas extranjeras ya que era muy difícil conseguir un alquiler para un inmigrante. La gran mayoría sin documentos o en proceso de regularización, así mismo quienes asumían la tarea de coordinación: Pilar Aranda y Santiago Roldós, así mismo quienes conformaban el “Muégano Teatro”. Este grupo de trabajo desprendido de la Asociación Rumiñahui eligió como nombre el de Rumi-Arte en la lógica unión de partes: una parte del nombre de la asociación “rumi” cuyo significado es piedra (en voz quichua) y “arte” conciliando con la nueva propuesta de actividad: el teatro. Quizás los relatos de vida fueron piedras incorporadas al teatro aunque resulta imposible no asociarlo con “rumiar” en su acepción de masticar por segunda vez: rumiar los relatos de vida. El entrenamiento y las preguntas planteadas como indagación personal fueron lo constitutivo de la dramaturgia que estuvo a cargo de Roldós. Se tomó como base toda aquella condición real de vida de cada participante. Las indagaciones como grandes puertas operaron como premisa principal. Escribían sobre sus recuerdos, según diferentes consignas dadas en las que primaban las preguntas. Las respuestas fueron sorprendentes y el giro dado por Roldós en la búsqueda de una dramaturgia más aún. Las personas no podían entender de qué se trataba en un inicio, pero estaban ahí, y sucedía. El entrenamiento puso en marcha un trabajo distinto pero de una misma raíz: el laboratorio Brecht; que en ese momento era una constante de preguntas que se analizaban, tomaban forma y a la vez parecía que se desvanecían en una diversidad de fundamentos artístico-históricos. En el caso de este entrenamiento específico y tan nuevo para quienes incursionaban por primera vez en el teatro, Aranda propuso ejercicios que les permitieran moverse: movimientos sencillos y básicos, repeticiones concretas y cotidianas, para a partir de allí comenzar a indagar en una posible poética. El grupo de inmediato comprende las premisas de

trabajo y consigue sistematizar un entrenamiento que permite un proceso de trabajo para luego entrar en la etapa de montaje. Se logra un gran nivel de confianza y disposición que les permite cada vez hablar más y cada vez nutrirse más de aquellos ejercicios alejados de su cotidianidad y que a la vez les ayuda a redescubrir sus propias vidas. Los textos que relatan las verdades de quienes están allí presentes no son dichos por sus protagonistas reales. Es decir que alguien podía contar la historia de otra persona como propia. Desde los mismos ejercicios se habían trabajado los textos, variando e intercambiando para buscar despersonalizarlos y para potenciarlos y sacarlos de una cuestión personal y así llevarlos a un sitio más profundo y de mayor resonancia. Una especie de barajar y dar de nuevo que hacía a las historias propias resonar de diferentes maneras y con diferentes gestos según a quién le tocara decirlo. La obra se monta sobre un espacio completamente vacío y los personajes ingresan desde el público. Los únicos objetos que aparecen son aquellos de uso cotidiano laboral y que se utilizan solo en algunos momentos: un secador de pelo, una planchita para el pelo, un pañal de adulto, un quitamanchas, un casco, una broca, un cuaderno y una birome, un rótulo, un frasco de jarabe. En cuanto al vestuario, los números de trámite de extranjería fueron como el nombre de su personaje y se imprimieron en unas remeras blancas junto a un código de barras. Un vestuario ínfimo que sin embargo ponía de manifiesto dos signos el de extranjería y el de mercancía, como si las personas pudieran también ser pasadas por una caja registradora que tomara o no su numeración tal como sucede en los supermercados con las compras, así también sucedía en la oficina de migraciones. El trabajo fue presentado en una única oportunidad en Madrid en marzo del 2002 y luego en algunos centros comunitarios a los que acudían en su mayoría la comunidad de inmigrantes legales e ilegales. También se supo que ya en ausencia de “El Muégano” en Madrid, es decir cuando Aranda y Roldós regresan a vivir a Ecuador, el trabajo fue llevado por la Asociación Rumiñahui a otras comunidades autónomas como por ejemplo Murcia en la cual residía una gran cantidad de personas ecuatorianas.



“Palabras Contra el Silencio”

Madrid – 9 de marzo de 2002 (archivo personal)

3.2. Análisis del corpus seleccionado

A continuación se detalla un análisis hecho a partir del Discurso del método (García Barrientos J. L., 2007) tomando rasgos de apertura hacia las posibilidades de representación dadas a partir de los textos de trabajo de “El Muégano” en las tres obras presentadas en el corpus y abordando aspectos generales en relación a: el tiempo, el espacio, el personaje y solo algunos indicios en cuanto a la visión.

3.2.1. “El Pozo de los Mil Demonios” (Carrasco, 1994) (Carrasco, 2000)

En la tarea de análisis y trabajo sobre el texto abordada por “El Muégano” surge la necesidad de, a partir de la investigación y búsqueda de otros modos de enunciación, incorporar e interrelacionar paratexto y texto. La autora apunta didascalias que “El Muégano” incorpora en un principio como una suerte de “narrador” que luego deviene en “locutor” y que a partir de

distintos intentos en los ensayos y distintas búsquedas asume un rol preponderante en el trabajo de actores y actrices para, retomando la idea de enunciación primordial, torna para-textos en textos que si bien no son pertenecientes a la esfera de los diálogos enunciados por personajes , sí son diferentes personajes quienes asumen la tarea de enunciarlos , y aunque siendo estos autoriales , en diferentes escenas son portavoces diegéticos, ideológicos y/o didácticos.

NIÑA JACINTA: Lo que ustedes van a ver es la increíble historia de la lucha de la niña Jacinta por recuperar el agua de su cántaro de las garras del cruel Demonio de la Sequía. La acción transcurre en su habitación, en un país y en un lugar en el que el tiempo se cuenta por desgracias (Roldós, 2000).

Como recurso expresivo ya la autora propone diálogos de contraste que son asumidos en la tarea así como los de corte caracterizador y dramático a través de coloquios con uso de antilogías, pequeños monólogos y apartes en soliloquio tanto como algunas apelaciones al público. “CHAMUCO:⁵² lo que tiene uno que soportar para cumplir con el deber” (Carrasco, 2000).

En cuanto a su estructura y construcción su forma es abierta con marcadas relaciones de jerarquía tanto en personajes como en acciones secundarias de escenificaciones patentes bajo un secuenciado de diez cuadros con preludio y epílogo en la cual se desarrolla un drama de personaje. Respondiendo a un estricto orden cronológico, escenifica tiempos latentes con determinados juegos de alusión y síntesis tomando el ejercicio de la repetición como eje de indagación y la incorporación de su opuesto la “detención” o el stop como signo que profundiza la acción en unidades rítmicas que condensan o dilatan según marcación en cada caso de la búsqueda desde la dirección, profundizando en formas anacrónicas plagadas de neutros que enriquecen relaciones semánticas.

Los planos de tiempo anclan en un las distinciones correspondientes a los tiempos de fábula y tiempos reales de escenificación con irrupciones de lo real-social en clave de drama contemporáneo, siendo el uso de pausas y elipsis objeto de indagación como nexos dramáticos. Tiempo y espacio se nutren de las alegorías a la memoria y las vicisitudes de tiempo presente utilizando la tipicidad de escena cerrada con utilización del suelo como escenografía (trazados

⁵² En México se usa la palabra “chamuco” para referirse al diablo, se dice que le dicen así porque es el que “chamusca” las almas cuando llegan al infierno. En la obra de Maribel Carrasco el personaje Chamuco es el ayudante del Demonio de la Sequía.

indiciales dibujados con tiza) , transitando por espacios múltiples sugeridos a partir de espacialidad lumínica (corredores, ventanas, puntuales, difusas, generales, etc.), tomando relevancia como eje singular y signo en la representación. Así mismo lo visible y lo contiguo (en ocasiones oculto y en ocasiones ausente) dan a la relación entre personajes y las elipsis fuerza en las imágenes buscadas y sus representaciones. Dentro de las indagaciones destaca también la incorporación del uso vocal externo, es decir desde fuera de escena, creando un espacio autónomo. A partir de una construcción “otra” se incorpora a través del espacio sonoro a la escena, creando una atmósfera envolvente que da fuerza a un personaje pluridimensional que refuerza la tematización.

A partir del grado cero o “escenario vacío”, se transita una construcción en base a elementos lábiles tales como la tiza y el papel como recurso expresivo en la presentación de los personajes, con caracterizaciones complejas partiendo de la premisa constitutiva a partir de juegos vocales y onomatopeyas para las transiciones; con funciones intercambiables y constantes de pseudo-demiurgo, siendo en su mayoría humanizados con excepción de un juego entre animalización y humanización correspondiente a la idea de extrañamiento en el caso de algunos personajes.

JACINTA: ¿Quiénes son ustedes?

PROFESOR VIRUS Y ALIMANÑA COLEGA: ¡Las alimañas que arrastra el agua!

ALIMANÑA COLEGA: ¡Y no queremos ni microbios ni agua! (Jacinta estornuda)

PROFESOR VIRUS: ¿Qué enfermedad guardas ente manos, extraña bacteria?

JACINTA: Ninguna, busco mi cántaro porque tengo sed y.....

PROFESOR VIRUS Y ALIMANÑA COLEGA: ¡¡¡Sed!!! ¡Terrible enfermedad!”

(Carrasco, 2000).

Los objetos, pocos y acotados, toman relevancia y valor semántico actuando como vehículos sígnicos tanto como de entrada y salida al juego de ida y vuelta entre representación y elipsis. En diversos momentos el objeto toma al actor/actriz-personaje logrando una suerte de cruce objeto/personaje que retorna una suerte de cosificación activa para dar paso al juego escénico, en otros momentos se hace presente para modificar y/o para dar lugar a una nueva y diferenciada encarnación. Ejemplos claros son el personaje de la actriz-dado que encarna el objeto de definición para el personaje, otros la mano-vela que porta la Nana, las coronas de papel de los

reyes del olvido o el “cantarito”, pequeño cántaro de agua con la capacidad de auto-iluminarse desde su interior que recorre toda la obra y porta un mismo signo semántico actuando de catalizador rítmico según la escena en la que se encuentra.

Los niveles de tensión en la distancia y la ilusión responden a un amplio juego de libertades entre fábula-ficción y mundo real, llegando a plantear distancia cero en busca de instancias críticas que repercuten o sacuden para regresar a la fábula y así sucesivamente propiciar una visión activa y reflexiva en perspectiva con el saber ético en pugna con efectos de identificación a través de ironías búsqueda de empatías y antipatías permitiendo entonces un claro posicionamiento ideológico dado desde la sutileza de acciones que emparentan tanto a la historia como a los personajes en momentos metadramáticos conjugados con relaciones testimoniales haciendo uso del recurso de metalepsis.

3.2.2 “JUGUETE CERCA DE LA VIOLENCIA” – primera versión – (Roldós, 2003)

EL EXPERTO CORO: No podemos ayudarlos. Sólo podemos daros un consejo, una actitud. Morid pero aprended. Aprended pero no lo equivocado (Brecht,2000).

Los diarios norteamericanos alaban la irreflexión de los aviadores

NORTEAMÉRICA (RADIO): ¿Es verdad lo que se dice, que sólo tienes contigo tu sombrero de paja y que has subido como un insensato? ¿En esa lata vieja pretendes sobrevolar el Atlántico? ¿Sin un acompañante para orientarte sin brújula y sin agua (Brecht, 2000).

Tomando las primeras percepciones tras las lecturas de trabajo e indagación hechas a “Vuelo sobre el Océano” (Brecht, 2000), prima la impresión de una obra infantil e incluso no solo infantil sino a la vez musical. La ópera para esta obra compuesta por Kurt Weill (1929), es de hecho para tenor y coro de niños y niñas, lo cual intuitivamente abrió el juego a las posibles representaciones de ese coro: comunidad, ciudades, continentes, fuerzas e intenciones que interactúan con el aviador.

En las primeras indagaciones y de hecho en la primer puesta de “Juguete Cerca de la Violencia” (Roldós, 2003); (la obra fue re-estrenada en Ecuador) se retoman y profundizan algunos

hallazgos tomados en “El Pozo de los Mil Demonios” (Carrasco, 2000) y se continúa profundizando la apuesta corporal. Los diálogos de contraste, caracterizadores y dramáticos, fecundan un abordaje tanto narrativo como didáctico. Un discurso quebrado compuesto por coloquios con un importante acento en antilogías y fragmentos de monólogos que a su vez atravesados por partituras corporales operan como apelaciones dramáticas.

El desarrollo ficcional dado desde parámetros de forma abierta, ofrece desde su composición libertades tales como una estructura movable proponiendo cuadros intercambiables que sostienen en sí mismos relaciones de estructura interna temporal. Drama de personaje que a su vez se juega en un drama de ambiente con actuaciones que incluyen a su vez las acciones de la tramoya y la musicalización y la iluminación. Escenifica juegos de alusión y síntesis re-tomando el ejercicio de la repetición como eje de indagación e incorporando nuevamente la detención/suspensión como signo que profundiza la acción.

Los ejes de ritmo interno y externo dados al interior de los cuadros móviles o movibles, dilatan o condensan los tiempos diegéticos y escénicos. Los nexos que en su mayoría se juegan a partir de partituras musicales vocales y/o corporales, uso de carteles y o pequeños juguetes o instrumentos de juguete diluyen el ordenamiento posibilitando regresiones y anticipaciones que a su vez se conjugan con textos otros ya sea poemas, canciones o fragmentos. Una búsqueda policrónica que conjuga drama histórico y contemporáneo acentuando la perspectiva interna en cuanto al punto de vista en la lógica objetiva.

El espacio marcado por una iluminación que busca la oposición y el realce de las figuras caricaturescas se ofrece desde una frontalidad que por momentos también integra espacios lumínicos como recurso escenográfico. Atendiendo a un espacio único, por momentos invita a la reorganización visual y al campo de la multiplicidad operada a partir de cambios propuestos en su mayoría desde el plano verbal y gestual.

Nuevamente el espacio sonoro es abordado en diversas y versátiles maneras de apropiarse de toda posibilidad corporal que lo fecunde: sonidos, onomatopeyas, cuerpos percutivos, etc.

3.2.3 “PALABRAS CONTRA EL SILENCIO” (Roldós & Asociación Rumiñahui, 2002)

Mirar “Palabras Contra el Silencio” (Roldós & Asociación Rumiñahui, 2002) nos invita una vez más a pensar el teatro como acontecimiento perdido. Acontecimiento porque lo teatral sucede materialmente, es praxis, acción humana, tal como lo define Dubatti (2011b):

En el acontecimiento, el teatro es resultado del trabajo humano (retomando la afirmación de Marx sobre el arte). Para la Filosofía del Teatro, el teatro surge como acontecimiento a partir de una división del trabajo en la generación de poíesis y la expectación. El teatro es trabajo humano y la poíesis encierra en su materialidad el trabajo que la produce. Estudiar la poíesis implica estudiar el trabajo. (p. 52)

Decimos acontecimiento “perdido” dado que “Si el teatro es acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del teatro perdido” (Dubatti, 2011b: 53). Nos encontramos indagando el proceso, el hacer, y el proceso incluye el antes y la estela del después. Estamos frente a un grupo de inmigrantes conviviendo en sus diversos exilios que se reúnen a trabajar.

La gran diferencia en este trabajo prima en la construcción del texto. Creación del grupo que al atravesar la experiencia de taller de teatro se constituye en elenco para dar voz y cuerpo a su propia voz. Una gran escena anacrónica dividida en cuadros que sostienen diálogos y soliloquios con diversidad de cruces narrativos e ideológicos con algunas apelaciones a público. Se escenifican acciones que acompañan caracterización de personajes y se abarca el universo de las acciones latentes para momentos imposibles de escenificar pero que hacen al drama no ficcional de las diversas historias que se presentan pero no se representan. O podríamos decir que se representan desde otros parámetros sostenidos a partir de construcciones abiertas con gran variedad y libertad en su desarrollo. Drama de ambiente en su escena general que contienen dramas de personaje que resuelven su tiempo escénico condensando imágenes de la realidad en un eficaz intercambio entre lo escenificado y lo aludido. En cuanto a la distancia temporal es un drama contemporáneo, y presenta sus realidades en parámetros de bio-drama con tiempos neutros. La relación entre los espacios, sal y escena, aparece integrada en el inicio de tal modo que espectadores y actores y actrices ocupan la sala casi sin diferenciarse entre sí para luego ocupar el escenario en una relación de oposición en espacio único y visible o espacio patente. Carente de decorados de ningún tipo, presenta un espacio escenográfico sin luminotecnia en el que los cuerpos de actores y actrices funcionan como gran recurso operativo en compañía de tan solo

algunos accesorios mínimos utilizados en momentos específicos por algún personaje. El espacio verbal carece de especificidad, es la voz simple y concreta de cada inmigrante en situación biográfica y el espacio corporal con un soporte sígnico fundamental y único: la numeración de extranjería de cada uno en el pecho. No se constituye espacio sonoro a lo largo de la obra excepto hacia el final en una búsqueda de evocación. Se presenta y utiliza un instrumento musical como signo de grupalidad configurando una imagen y un espacio de pertenencia. Las personas escénicas (reales) y diegéticas (ficticias) no se configuran en un personaje dramático por su relación entre sí dado que se trata de personas reales asumiendo sus historias reales. Están presentes y visibles todo el tiempo, incluso cuando ingresa el público a excepción de un personaje: “Aznar” (personaje ausente) el cual es aludido y se juega incluso con él en escena pero no se lo representa. No hay cara artística o artificial en los personajes, son personas reales que a su vez son personajes-dramaturgos portavoces de su propio decir sin relaciones de jerarquía y con máxima significación.

4. LA VIDA EN ESCENA

Pensar el teatro y pensar experiencias asociadas al teatro supone un caudal de tensiones en cuanto a definiciones según el modo de tomar dichas experiencias y el modo complejo de asirlas. En primer lugar y en el caso puntual de las obras y experiencias analizadas en tanto procesos se conjuga además un hecho que es tanto fortaleza como complejidad: quien elige recuperar estas experiencias fue a su vez protagonista en esos procesos y es a la vez la autora del trabajo; es decir, soy yo. En segundo lugar cada obra en sí misma, en tanto acontecimiento, se constituye como lo indica Dubatti (2010) en “zona de experiencia y construcción de subjetividad” definida como “expectación de poíesis corporal en convivio” (p. 60) y como acontecimiento convivial “es efímero, no puede ser conservado” (p.62). Sin embargo la zona de experiencia personal confrontada con los materiales conservados, el marco teórico, las fuentes y la experiencia de haber cursado la Especialización validan un re-encuentro en el saber del “hacer” o del “haber hecho” y del conocer, que restituyen comprensión y dimensión en tanto experiencia y proceso a pesar de no ser posible de restaurar. Por último y en consonancia con los entretejidos de ficción y realidad que presentan las fronteras teatrales en sus diversos escenarios actuales podemos decir

que estas tres obras analizadas presentan una indagación in-crescendo en cuanto a su relación con la vida y la escena.

4.1. La vida en “El Pozo de Los Mil Demonios” (Carrasco, 2000) (Roldós,2000)

“Terrible Diagnóstico” es el nombre de la escena en la que la niña Jacinta habiendo caído dentro de un pozo seco (con ayuda del personaje Jorobadito), se encuentra con las alimañas: seres amorfos que arrastra el aire, depredadores que escudriñan a Jacinta. Las alimañas, llamadas Profesor Virus y Alimaña Colega, al descubrir que la niña tiene sed, enloquecen y comienzan a pedir un doctor e ingresa a escena la alimaña Doc. Poco a poco la escena permite desentrañar que las alimañas viven la presencia de Jacinta como la sociedad española vive a los colectivos de inmigrantes. La niña Jacinta se siente como todo inmigrante latino; y más aún tal y como la niña-actriz que encarna a Jacinta se ha sentido, y como cada actor y actriz de “El Muégano” también se ha sentido. Incorporación de la vida, lo cotidiano a la escena, como explica Dubatti (2011b) hay un efecto de frontera y contaminación, un “entre” el teatro y la vida real. Un mecanismo complejo que comienza a desplegar niveles de representación que conjuga teatralidades en la escena, aunque solo por instantes. “La pregunta ante una representación, es decir ante una obra artística o un determinado fenómeno social ya no es, por tanto, el qué significa, sino el cómo funciona.” (Cornago, 2009: 15) y en este caso en el que la extranjería real es presentada y jugada en escena dentro de sus propias reglas (las teatrales) se recrean tensiones de la vida real que operan cuestionando las reglas de la vida real.

ALIMAÑA DOC: ¿Cuál es el problema?

PROFESOR VIRUS: Un virus extranjero ha caído Doc...

ALIMAÑA DOC: Enfermedad...

PROFESOR VIRUS: Allí tiene al paciente Doc

ALIMAÑA DOC: Uhhmm... ¡qué ser tan raro!!!!

PROFESOR VIRUS: Y sin visa

ALIMAÑA DOC Y COLEGA: Y sin Visa!!!⁵³...es un microbio vil... (Roldós, 2000).

⁵³ No tener visa en la España de Aznar, y durante la discusión de la ley de extranjería, era el terror de los inmigrantes tanto legales como ilegales. En especial por las abrumadoras persecuciones a la comunidad extranjera latinoamericana y africana. Un actor y titiritero particularmente por el temor a ser detenido manifestó en una

Lo extranjero como “problema” y los distintos modos de menospreciar a las personas extranjeras que en el cotidiano de la vida real partían no solo de la condición sino incluso de la no aceptación por ejemplo de los rasgos del habla latinoamericano, el vocabulario, el/los acento/s, la música, las comidas típicas, los modos de relacionarse, las configuraciones familiares, etc. El ser latinoamericano implicaba ser “sudaca” y la palabra sudaca era utilizada incluso por menores de muy corta edad para ofender durante los recreos escolares⁵⁴, incluso mezclando hechos tales como el haber quizás cruzado en “patera” lo cual para un sudamericano sería absolutamente imposible, pero eran las noticias sobre la población subsahariana que llegaba a las costas intentando entrar a España para escapar de la pobreza y los conflictos en su lugar de origen. El Muégano toma vivencias reales, y las re-trabaja en la escena provocando relaciones espejadas e invertidas. Signos que se articulan en la escena y se constituyen en simbolización.

ALIMAÑAS TODAS A LA VEZ: (las alimañas toman a Jacinta y la revisan, la mueven en toda suerte de torciones corporales al modo de las requisas, le levantan las trenzas, le abren los ojos, le levantan el camisón, la increpan; DOC camina mira asiente)

PROFESOR VIRUS: ¿Por qué viajas sin tu madre?

ALIMAÑA COLEGA: ¿Por qué te sentías pequeña desde pequeña?

ALIMAÑA DOC: ¿Por qué hablas con ese acento tan raro?

PROFESOR VIRUS: ¿Acaso eres extranjera?

ALIMAÑA COLEGA: ¿Dónde está tu pasaporte? (Roldós, 2000)

Signos extraídos de la realidad que se conjugan en un trabajo material específico y con un mecanismo explícito como explica Cornago (2009:12). Si bien claramente la escena está mediada por todos los elementos del teatro que marcan ficción: espacialidad demarcada, cuerpos en acción, luminotecnia y espectadores; y a pesar de las risas por cómo se presentaba la acción, para el público en general, tanto de inmigrantes como e españoles, era una escena de la vida real.

oportunidad “y...se nos pide documentación a quienes tenemos la piel trigueña, hombres de pelo largo, rasgos africanos, etc. Si eres latino clarito, puedes zafar... vamos mejor por otro camino”

⁵⁴ Valentina Gallo, niña-actriz protagonista de “El Pozo de los Mil Demonios” (Carrasco, 2000) relató una y otra vez, en los ensayos, meriendas, almuerzos o jornadas de entrenamiento, cómo cada día algún compañero o compañera de clase le había dicho “volvete a tu país sudaca” ó “vos viniste en patera”.

4.2. La vida en “Juguete Cerca de la Violencia” (Roldós, 2003)

Voces: eh...eh...eh...eh

El: Pero la revolución acabó

Voces: ¿qué revolución?

El: Pero la revolución...Pero la revolú...pero la revolú...pero la revolú...

Voz: revo...ludo... (rrrre boludo)

Voces: gritos...

El: Claro que si se construyen carreteras en las montañas, desaparecen los ríos, lo expulsan de los desiertos. La luz muestra el vacío. Por eso participa de la lucha contra lo primitivo, en la aniquilación en masa y el ahuyentamiento de todo Dios donde quiera que aparezca. Bajo los micrófonos más sensibles, en la tumba, lo expulsan del aire los aparatos perfeccionados, la purificación de las ciudades, la aniquilación de la miseria; y lo hacen desaparecer y lo persiguen hasta el primer milenio.

Voces: (gritos de las voces)

El: Es verdad que sigue reinando en las ciudades mejoradas el desorden que proviene de la ignorancia y es igual a Dios. Pero las máquinas y los trabajadores lucharán contra él y también vosotros tenéis que participar en la lucha contra lo primitivo.

Voces: primitivo....primitivo...primitivo... (Roldós, 2003)

Una lectura de la realidad a partir de Brecht era la marca de cuerpos que en un “entre” diverso de registros clownescos explotaban todo tipo de onomatopeyas y juegos de palabras. Se presentaba como escena-laboratorio, jugando las diversas “estrategias de teatralidad” (Cornago, 2009), y apelando a exacerbar los códigos de masas de la iglesia, los discursos políticos, la radio, el cine, la televisión; mostrando tal como indica Cornago (2009): “(...)la cantera de la que la escena teatral toma sus lenguajes; o en vano, el teatro es el único medio que, al carecer de un lenguaje exclusivo y propio, ha de tomar sus códigos de aquellos que le ofrece la cultura en la que se desarrolla.” (pp. 2-3). Textos cantados y dichos de múltiples modos contrastaban y mantenían una alerta significativa frente a cruces inquietantes que subrayaban hechos de la realidad.

El político: Porque yoooooooo, les digo: que desde hace 20 años crecen los edificios como montes de metal, y muchos migran año a año a las ciudades como si esperaran algo (Roldós, 2003).

Nuevamente la inmigración como eje desplegado en la escena, a partir de un texto de Brecht pero llevado a las connotaciones personales y grupales, provocando resonancia en la expectación. La escena teatral nos sitúa dice Badiou (Badiou, 2005), “el teatro indica dónde nos situamos en el tiempo histórico, pero lo hace en una suerte de amplificación legible que le es propia” (p.122).

Durante las jornadas de estudio el grupo había leído en uno de los artículos de la revista ADE (Völker, 1998) que fuera objeto de estudio que Brecht durante su propio exilio en Estados Unidos: “La América real no se parecía al exótico país que él había soñado. Muy pocos inmigrantes conseguían integrarse, y los que lo conseguían era a cambio de renunciar a su identidad” (p. 24).

Cambiamos de país como de zapatos a través de las guerras de clases, y nos desesperamos porque solo hay injusticia y nadie se alza contra ella. Y sin embargo sabemos que también el odio contra la bajeza desfigura la cara. También la ira contra la injusticia pone ronca la voz (Roldós, 2003).

“La esfera de las interacciones humanas y su contexto social” apunta Bourriaud (2008), “puestos en juego” (p.13) en la escena. Este juguete, tomando la primera palabra del nombre de la obra, por su juego en el teatro, tanto como por jugarse en el texto y también por su jugada política ironizaba la realidad y en esa realidad obviamente incorporaba a toda persona presente, tanto en el público como en la escena y traspasando la cuestión convivial, se expandía por fuera del espacio teatral para insertarse en la trama social (p.17).

En “Juguete cerca de la violencia” (Roldós, 2003) tomar “Vuelo sobre el océano” (Brecht, 2000), implicó un nuevo vuelo, el de cada miembro del grupo y con el acento de la invisibilidad como propuesta a la desesperanza. Los fragmentos de “Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo” (Brecht, 2000) provocadora de las indagaciones en clave de clown por la escena de los tres payasos, incorporó lo disparatado a su máximo volumen y la ferocidad de los enunciados a la

acción. Los poemas trabajados en fracciones y, fragmentos y también como musicalización de partituras corporales, dispararon imágenes operando en las diversas conexiones bajo una articulación de signos que problematizaba las relaciones propuestas en la escena y su articulación con la realidad.

4.3. La vida en “Palabras Contra el Silencio” (Roldós & Asociación Rumiñahui, 2002)

Estamos sentados en las butacas indistintamente, al aplauso de Luis nos levantamos y nos dirigimos al escenario. Caminamos, caminamos y al terminar de aplaudir Luis. LOS HOMBRES Y LAS MUJERES YACEN COMO MUERTOS EN EL SUELO (Roldós & Asociación Rumiñahui, 2002).

Los cuerpos de inmigrantes reales yacen, están actuando, irrumpen en la escena con la naturalidad del signo portador de significado indiscutible: sus números de trámite de extranjería. Ese número como tal está asociado a ser legal o ilegal. El trabajo torna la escena en un todo posible de cruces ficción-realidad-ficción, donde sin lugar a dudas las escenas de vida cotidiana se presentaban en límites indiscutibles. “Transformación y transgresión de lo cotidiano”, como Josette Féral (2004) indica, “cuerpos semiotizados y en plena representación” (pp. 89-101). La mirada se remonta y todo esto bien pudo ser el punto de partida en la observación de un grupo de inmigrantes hecha en una plaza madrileña; un despliegue cotidiano típico de un domingo en el Parque del Retiro, que bien podría haber sido este mismo grupo de inmigrantes; o quizás aquel grupo del parque es el que se encuentra ahora en escena. Las escenas transcurrieron cobrando un sentido diferente, el de “presentación” de una “representación” que como ya lo explica Óscar Cornago (2009) es la representación, representándose a sí misma:

Asistimos a una presentación de la representación, la representación representándose a sí misma, que saca a la luz los procedimientos que de otro modo podrían pasar inadvertidos. De esta suerte, la teatralidad proyecta un tipo de mirada específica sobre el hecho de la representación. Esta se hace más consciente, y el espectador disfruta al ver de forma consciente el procedimiento de la representación, el juego del artificio y

el desequilibrio de la identidades, el soy uno, pero represento otro, soy yo pero en realidad no lo soy (Cornago, 2009: 4).

En este caso rubricaba una dinámica de tensiones subrayada al hacer aparecer a los actores de entre el propio público, desde las butacas, habiendo advertido previamente su presencia pero creyendo que se trataba de alguien más del público. Luego: “Ahora mi nombre es (...)” (Roldós & Asociación Rumiñahui, 2002), como modo de presentación de cada uno, dejando en claro a quién voy a representar al decir su nombre, pero sin embargo esa otra persona nombrada era alguien allí presente que a su vez asumía también otro nombre y se presentaba⁵⁵. Una especie de presentación de la representación. “(...) el desequilibrio de identidades, el soy uno, pero represento otro, soy yo pero en realidad no lo soy.” (Cornago, 2009: 4) y en este caso con la invitación verbal, no con un artilugio de engaño en cuanto a signos visibles pero sí con la aclaración explícita.

Rocío: A los 8 años ya estaba trabajando de empleada doméstica. A los 13 dejé la casa de mis padres y me interné puertas adentro en la casa de una familia menos pobre que la mía y que me esclavizó con ternura o indiferencia. A los 17 tuve una hija, y a los 21 pedí un préstamo para el billete a España. Había elegido irme. ¿Alguna vez he elegido algo? La elección supone libertad. Pero en mi país la libertad radica en que cada cuatro años los esclavos vayamos a votar. Hace poco voté por la fuerza de los pobres, pero resultó que la fuerza de los pobres se parecía a mi patrón: me violaba todas las noches y al día siguiente, en cadena nacional, me sonreía. A los seis meses el pueblo se levantó y la fuerza de los pobres se exilió en Panamá. Después voté por la gobernabilidad, pero el gobierno se llenó de banqueros que robaron a sus propios bancos, el pueblo se volvió a levantar y la gobernabilidad se retiró a Harvard con una pensión vitalicia. Yo acabé en España. España... (vuelve a dar pasos cortos) La mirada perdida...El cuello flexionado...La cabeza agachada...La injusticia...El racismo...La soledad...Casi como en casa (Roldós & Asociación Rumiñahui, 2002).

⁵⁵ Un juego verbal, enunciado y sin engaño, es explícito, no hay artificio.

El intrincado texto de “Rocío”, inmigrante ilegal, nos sitúa ante su realidad de vida: es autobiográfico. Sin embargo, si bien es una verdad tomada desde un relato de la propia protagonista de la historia, está trabajado y dicho por otra inmigrante, lo cual torna el texto y su teatralidad en un cruce presentación-representación que habilita la universalidad amplificando el acontecimiento y singularizando la relación.⁵⁶ Tomando las palabras de Alain Badiou (2005): “Así, el teatro como verdad es un nudo especial de la eternidad, de la singularidad y de lo universal, del triple sesgo de las figuras poéticas que él encarna, de la unicidad fugitiva de la actuación y de la universalidad del público” (p. 77).

La precariedad del inmigrante como tal y la precariedad de las vidas pobres en general como presentadas como una cascada de imágenes, vidas y desencuentros. Son a la vez precariedades que en cada caso se diluyen como tales al final de la función sin dejar de remarcar que una realidad de segundo orden ha sido construida a partir de dicha precariedad. “(...) para saber quiénes somos, dónde nos situamos, y qué vale nuestro tiempo, hacen falta Hamlet, Antígona, Solness el constructor, y Berenice, y Galileo, que no existen intemporalmente sino en el tiempo experimental y singular del teatro” (Badiou, 2005).

TODOS (todos en ronda, hacia un lado y hacia el otro) “Juguemos en España mientras el lobo no está. Juguemos en España mientras el lobo no está. Juguemos en España mientras el lobo no está. TODOS (detenidos) ¿Qué está haciendo el lobo?

MARCO: ¡Una ley de extranjería!

TODOS: ¡Boo! (alargado)

LUÍS: El hombre que duda del techo llama primer mundo al que todos llaman tercero. Cree que el mundo está al revés y en eso lleva razón. Pero nadie le ha dicho cómo enderezar la vida. Mientras descubre cómo hacerlo, sueña con otro mundo al revés.

TODOS: ¡Juguemos en España mientras el lobo no está!! (Roldós & Asociación Rumiñahui, 2002).

Cada juego escénico trasciende la tensión del conflicto a través juegos de palabras, ironías, naturalización orquestada de desigualdades devolviendo al contexto social la resolución del

⁵⁶ Para Badiou (2005) el teatro presenta lo eterno en el instante; singulariza la relación con esta presentación dado que el espectáculo es siempre único, precario y abolido; y amplifica su propio acontecimiento en una dirección colectiva por derecho dado que el público representa a la humanidad como tal.

mismo, y esa proyección hacia lo social. Según José Sanchez (Sanchez, 2013) es la única opción para un drama que no se resuelve de puertas adentro en el marco de la obra (pp. 107-112). Dicha proyección alcanzó a un público español que, en el contexto del fuerte debate de la ley de extranjería, debió tomar posición sin poder trascender a un análisis otro que el de un ser humano mirado con indulgencia por otro ser humano, reconociendo su igualdad en la esencia y su desigualdad en las carencias. Del mismo modo y a la vez esos mismos juegos escénicos provocaban una profunda comunión con el público inmigrante que en un micro-encuentro de realidades no hacía otra cosa que reírse y a la vez conmoverse con su propia verdad. Un “estado de encuentro” según Bourriaud (2008), o de “encuentros” que permiten la disidencia y por ende invierten la relación con su entorno. Tal como Bourriaud (2008) propone, el arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente, pero también un laboratorio de formas vivas que cualquiera se puede apropiar.

ISABEL: Vengo a presentarles el último grito de la moda en jarabes para la memoria. Yo lo uso con excelentes resultados en mi trabajo, para que las abuelitas no se olviden cuántos años tienen, cómo se llaman, a cuánto asciende nuestro sueldo, en fin, todas esas cositas, ¿no? Sólo por hoy, junto al jarabe ofrecemos la práctica maletita de cuero de antílope original de las Islas Canarias para guardar el infaltable tomador de presión, y así tener completamente controlada la situación. Todo esto y más, incluyéndome a mí misma, por la módica suma de 70.000 pesetas al mes, equivalentes a 421 euros (Roldós & Asociación Rumiñahui, 2002).

Los objetos de trabajo fueron transformados al ser utilizados en escena, la carga diaria del tedio quedó en otro espacio y en el teatral se convirtió en juego (pañales, uniformes, herramientas, jarabes, biromes, elementos de limpieza, etc.). Un intercambio de roles, el trabajo al juego y el juego al trabajo y la retórica irónica que ello implica. El lugar de los objetos cuando protagónicos en un texto, suele caer en la ritualización trivial que termina por admitir su incapacidad de existencia real. El trabajo realizado en este caso incorporó los distintos objetos desde un cotidiano que sin dificultad halló el lugar primigenio de los contextos en una doble lectura dada por lo visible y lo oculto. Lo visible contenido en el objeto y lo oculto sostenido desde el texto casi

como una red semiótica implicada en una trama general que ridiculizando su fin básico sobreexponía su latente carga de injusticia social.

MARCO (se adelanta) ¡Quince mil niños mueren de hambre y sed todos los días!!

CONSUELO (gira y da un paso adelante) Los niños nacen sin hacerse demasiadas preguntas. Parece que la primera duda aflora después de que un señor, vestido de azul clarito o verde pistacho, le golpea las nalgas sin motivo. A veces el niño nace en un vertedero de basura, sin nombre ni mujer que lo golpee, y cae a la vida como si de un charco se tratara. En los vertederos, en las carriolas de mimbre, en los parques de diversiones y en los valles de lágrimas hay niños de distinto tipo y constitución que guardan silencio, balbucean y se preguntan por qué. Está casi confirmado que todos los niños piensan, sienten hambre y tienen sueños (Roldós & Asociación Rumiñahui, 2002).

En una entrevista a Pilar Aranda, co-directora de “El Muégano Teatro” y quien estuvo a cargo de los entrenamientos manifestó: “esta gente que tiene trabajos así con asociaciones como esta, tiene como una intuición, que no es equivocada del arte, o sea el teatro como una herramienta para la conciencia de su condición, una herramienta para poder transformar el mensaje” (P. Aranda, comunicación personal, 2011). Y el trabajo realizado para llegar a este montaje fue justamente desde la condición de inmigrantes y con una acertada claridad en el mensaje. La conciencia del propio exilio y la condición de un “no” lugar como disparadores de una realidad cruel que no pedía permiso para decir. Dice Aranda: “Eran herramientas que nosotros estábamos indagando, estábamos experimentando y que ahí potenciamos. Este trabajo permitió potenciar, y no solamente sistematizó para este montaje en sí mismo, sino para un proceso de trabajo que “El Muégano” como grupo ha llevado” (P. Aranda, comunicación personal, 2011).

BREVE LISTA DE ALGUNAS FORMAS DE LLAMAR A OTRA PERSONA

JOSE (de pie): Inmigrante – Chino – Cochino – Sudaca – Moro – Negro - Indio – Gitano – Español –Vasco - Extranjero - Muerto de hambre - Exiliado - Hermano – Ecuatoriano - Hombre Mujer - Chola - Pastuso - Puta - Puto - Maricón - Tortillera - Vieja - El pueblo - El mercado - Los clientes - Banquero - Ladrón - Inmigrantes -

Extranjeros - Sin papeles - Humanos - Ricos - Pobres Explotadores - Explotadas - Asesinos – Asesinados (Roldós & Asociación Rumiñahui, 2002).

La obra como intersticio social que plantea Bourriaud (2008), un espacio de interacciones humanas en un desarrollo urbano de migraciones, extiende los horizontes de todo intercambio social y cultural. En este caso con la lupa focalizada en aquellos micro intersticios de los desencuentros y fragmentaciones que aun así restituyen una identidad en retazos que a su vez se re-organizan a través de las miradas y las acciones de un escenario que más que el teatral es el urbano: el del día a día. Sin embargo las personas que actuaron, a la vez inmigrantes del colectivo Rumiñahui, se levantaron de sus butacas y se apropiaron de esas miradas para representarse a sí mismas en el escenario y subrayar en esas miradas una reflexión que entregaba, en un juego de tensión de realidades y ficciones, todo el drama al público apropiándose de la literalidad de sus vidas para presentarlas sin simulacros y con un dominio tal de la escena que el público se estremece al recordar que está en el teatro mirando pedazos de realidad. Cuando J. Sagaseta (2006) en su texto “La vida sube a escena” se pregunta sobre la autobiografía en teatro para pensar si acaso es menos ambivalente que la ficción, si su referencialidad es más simple. Si reconocemos que el teatro es arte vivo, presencia pero también es cruce de muchos lenguajes artísticos, por lo tanto pueden multiplicarse los discursos; lo cual no implica eludir a lo ficcional. Y en caso de no eludirlo, apunta Sagaseta, tampoco se rompe lo autobiográfico.⁵⁷

5. COROLARIO

A través del análisis de las tres obras presentadas, de los indicios que me permitieron ver cruces de texto, vida y teatro tomando en cuenta la historia y el contexto como condiciones ética y estéticas, quisiera concluir este trabajo destacando tres aspectos:

- 1- A partir de la precariedad insoslayable que provoca el exilio, el hecho teatral de “El Muégano” tramitó una poética despojada, de profunda búsqueda, y cuyo objetivo fue transformar lo familiar o cotidiano en signo.

⁵⁷ Sagaseta (2006) subraya una apreciación tomada de Paul de Man en la cual este indica que ficción y realidad autobiográfica resultan indecibles.

- 2- A Partir de una relación de semejanza entre los distintos colectivos de inmigrantes en cuanto a situaciones de vida relacionadas con la injusticia social, se produjo zona de experiencia que luego se re-elaboró en la escena con cruces de la vida cotidiana. Y considerando que en las tres obras, tanto en el grupo como en el público había personas de distintos países que eran inmigrantes tanto legales como ilegales, podríamos afirmar que estos trabajos funcionaron como un proceso de restitución identitaria más allá del país de origen.
- 3- El grupo incorporó y amplificó rasgos de la vida misma en términos de extranjería, exilio e inmigración, en un correlato de confrontación a partir de una realidad imprecisa y precaria y en una búsqueda constante de construcción y transformación.

En “El Pozo de Los Mil Demonios” (Carrasco, 2000) (Roldós, 2000), “El Muégano” logra a través del juego cuestionar el discurso imperante de vinculación extranjería-desconfianza-sumisión. Los recorridos de personajes entrañables suman la mirada hacia territorios lejanos y cercanos a través de metáforas que sitúan el signo como tránsito de lo real a lo universal modificando la mirada del público (Badiou, 2005:131-132). La potencia de la niña “niña” vale decir, la niña Jacinta encarnada por una niña real subrayó un efecto de experiencia fronteriza singular (Diéguez, 2014: 74-76).

En “Juguete Cerca de la Violencia” (Roldós, 2003), las contradicciones históricas se hacen eco nuevamente de la realidad para, en sus puntos en común, llevarlas al plano de lo universal; fragmenta la propia realidad para compartir la experiencia colectiva que implica el teatro. Tomando reflexiones de Badiou (2005), se vuelve un teatro didáctico no porque su saber sea un fin a enseñar, sino para mostrar sujetos y situaciones que amplifican la experiencia vital de ser en relación al mundo y las reglas imperantes (pp130-131).

En “Palabras Contra el Silencio” (Roldós & Asociación Rumiñahui, 2002), el público asistió a un trabajo que reorganizó y semiotizó cuerpos y textos pre-existentes en contextos muy cercanos, a saber: trenes, andenes, plazas, calles, esquinas, salas de espera, colas de supermercados, aeropuertos, etc. Muchas de las acciones llevadas a escena nacieron de la cotidianeidad, y los personajes de la realidad. Si bien este público conformado tanto por españoles como por inmigrantes no actores podía desconocer estas realidades, al verlas desplegadas en un escenario y

presentadas como hecho teatral, participó de la intención de mostrar y apelar a sus miradas casi como si se acercaran e ingresaran a sus cotidianidades. El lugar de observadores ya no era un “al pasar” como en la plaza, habían entrado intencionalmente a una sala en la que se anunciaba que un grupo de inmigrantes “hacían teatro”. Sin embargo la transformación esencial estuvo en lo espacial y en esa intención de hacer teatro dirigido a un público en dicho espacio. Lo que otrora fuera circunstancial en la vida urbana se transformó en espectacular. Féral (2004) nos presenta la reflexión inversa frente a un hecho cotidiano en un subterráneo (discusión frente a prohibición e incitación a fumar) en el que la mirada es forzada, atraída y entonces modificada hacia el encuentro de lo espectacular allí adonde no había hasta entonces más que lo especular, o sea, lo circunstancial. En el ejemplo de Féral la mirada del otro transformó en ficción; lo que aceptaba como cotidiano; semiotizó el espacio y desplazó signos; mientras que en este caso lo circunstancial y cotidiano, es decir “la vida misma” ganó su lugar en un escenario.

6. Bibliografía

- Agamben, G. (2007). En G. Agamben, *Infancia e Historia*. Bs. As.: AH editora.
- Aranda, P. (diciembre de 2011). (M. Paredes, Entrevistador)
- Artaud, A. (1999). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Artezblai. (14 de julio de 2003). *Estrenos*. Recuperado en 2012, <http://www.artezblai.com/artezblai/muegano-teatro-estrena-la-obra-juguete-cerca-de-la-violencia.html>
- Autores Varios. (1998). *Bertolt Brecht 1898/1998*. Madrid: ADE - Teatro.
- Badiou A. (2005), *Imágenes y Palabras - Escritos sobre cine y teatro en Teatro y Filosofía* (págs. 115 -142). Bs. As: Manantial.
- Barthes, R. (2009). *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. En B. Walter, *Discursos Interrumpidos I*. Bs. As.: Taurus.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Bs As: Adriana Hidalgo.
- Brecht, B. (1975). *Historias de Almanaque*. Madrid: Alianza Editorial.
- Brecht, B. (1983). *Pequeño organón para teatro*. Ediciones Don Quijote.
- Brecht, B. (1994). *Terror y Miseria del III Reich*. Madrid: Alianza.
- Brecht, B. (1997). *Poemas y Canciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Brecht, B. (2000). Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo. En B. Brecht, *Teatro Completo*. Madrid: Biblioteca Brecht - Alianza Editorial.
- Brecht, B. (2000). Un hombre es un hombre. En B. Brecht, *Brecht*. Madrid: Biblioteca Brecht. Alianza Editorial.
- Brecht, B. (2000). Vuelo Sobre el Océano. En B. Brecht, *Teatro Completo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carrasco, M. (1994). *El Pozo de Los Mil Demonios*. México, D: F.: Ediciones Corunda.
- Carrasco, M. (2000). *El Pozo de Los Mil Demonios*. Muégano Teatro, Sala Ensayo 100, Madrid, España.
- Carrasco, M. (2000). *El Pozo de Los Mil Demonios*. Madrid: texto de trabajo, sin editar.
- Cornago, Ó. (2009). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Agenda Cultural Alma Mater N° 158*.
- Díaz, B. (2013). *Estrategias para recuperar el cuerpo, para agitar la escena: un diálogo con Pilar Aranda*. Recuperado el 2013, de [https://issuu.com > elapuntador > docs > apuntador_55_pages](https://issuu.com/elapuntador/docs/apuntador_55_pages)
- Díaz, B. (Mayo de 2016). *Archivo Virtual Artes Escénicas - Muégano Teatro*. Recuperado el enero de 2019, de Entrevista Inédita a Roldós: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=463>
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios Liminales: Teatralidades, Performances y Política*. Bs. As.: Atuel.
- Diéguez Caballero, I. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. México D. F.: Godot.
- Dieguéz, I. (2014). En I. Diéguez, *Escenarios Liminales* (pág. 64). México, D. F.: Paso de Gato.
- Dubatti, J. (2010). Filosofía del Teatro: fundamentos y corolarios. *Revista Gestos*.
- Dubatti, J. (2011a). *UNRN*. Recuperado el 2013, de <http://unrn.edu.ar/blogs/posgradoteatro/files/2011/09/TeatroyPoeticaComparada.pdf>
- (2011b). La Poética Teatral: dinámica de la poíesis en el acontecimiento teatral. En J. Dubatti, *Introducción a los Estudios Teatrales*. México, D. F.: Libros de Godot.

- Dubatti, J. (2011c). *Teatralidad y Cultura*. Bs. As.: UBA.
- Felipe, L. (Compositor). (1997). *Tabaquería de F. Pessoa*. [L. Felipe, Intérprete] México, D. F., México.
- Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: Más allá de la Fronteras*. Bs. As.: Galema.
- Fernandez, C. (enero de 2004). *Revista Fusión*. Recuperado el diciembre de 2011, de <http://www.revistafusion.com/2004/enero/tema124.htm>
- Gallo, V. (abril de 2014). (M. Paredes, Entrevistador)
- García Barrientos, J.-L. (1997). Discurso del método. En J.-L. García Barrientos, *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método* (págs. 11 - 40). Madrid: Fundamentos.
- Guillén, C. (14 de diciembre de 2002). Lección magistral sobre el exilio, la identidad y la literatura. *El País digital*.
- Mandrágora Teatro. (2005). *Mandrágora Teatro*. Recuperado el 2018, de http://www.mandrágorateatro.org/index.php?option=com_content&view=article&id=424&Itemid=78
- Muégano Teatro. (2017). Recuperado el 2018, de <http://mueganoteatro.com/>
- Nogueira, C. (10 de enero de 2002). *Diario El País*. Recuperado el diciembre de 2011, de https://elpais.com/diario/2002/01/10/sociedad/1010617201_850215.html
- Pessoa, F. (1998). *Tabaquería*. En F. Pessoa, *42 Poemas* (págs. 61-69). Madrid: Mondadori.
- Proaño-Gómez, L. (abril de 2014). *Revista Gestos*. Recuperado el julio de 2019, de <https://biblioteca3.uc3m.es>
- Roldós, S. (2000). *El Pozo de Los Mil Demonios*. (E. M. Teatro, Intérprete) Sala Ensayo 100, Madrid, España.
- Roldós, S. (2003). sobre Pieza de Badén sobre el acuerdo de B. Brecht. *Juguete cerca de la violencia*. Madrid: Obra sin publicar.
- Roldós, S. (5 de marzo de 2003). *Juguete Cerca de la Violencia - "Brecht para principiantes" - También la ira pone ronca la voz. Juguete cerca de la violencia*. Madrid, España: Sin editar.
- Roldós, S. (2003). Muégano Teatro. *Dossier Grupal*. Madrid, España.
- Roldós, S. (diciembre de 2011). (M. Paredes, Entrevistador)
- Roldós, S. (2012). Palabras Contra el Silencio. En P. Encinas, & L. Proaño, *Dramaturgia: Ecuador - Perú*. Lima: Embajada del Ecuador - Universidad Científica del Sur.
- Roldós, S. (septiembre de 2013). Recuperado el 2019, de https://www.clarin.com/teatro/elti-santiago-roldos_0_rJvWL54iDQe.html
- Roldós, S. (2017). El teatro de grupo como disidencia: El caso Muégano. En L. Proaño Gomez, & L. Verzero, *Perspectivas Políticas de la Escena Latinoamericana* (págs. 200-213). Buenos Aires - Los Angeles: Argus-a.
- Roldós, S., & Asociación Rumiñahui. (2002). Palabras Contra el Silencio. Madrid: Texto de trabajo.
- Sagaseta, J. (Julio de 2006). *Revista Telón de Fondo*. Recuperado el 2013, de www.telondefondo.org
- Sanchez, J. (2013). La irrupción de lo real. En S. José, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (págs. 107-172). México: Paso de Gato.
- Szuchmacher, R. (2014). *Lo Incapturable (puesta en escena y dirección teatral)*. Barcelona: Montena.
- Völker, K. (1998). Itinerario de Bertolt Brecht. *ADE Teatro*, 19-27.

7. Apéndice

7.1. El Muégano Teatro en Ecuador – Espacio Muégano

Política: Producir búsquedas de enorme rigor artístico, placer y libertad, entendiendo al teatro como un laboratorio donde ensayamos la vida, una pregunta radical sobre la posibilidad del cambio y un lugar de restitución de la dignidad, donde el cuerpo y la memoria re escriban la historia y contribuyan a generar ciudadanía deliberante (Muégano Teatro, 2017).

Poética: Dudar de todo, habitando la corriente en contra de la corriente, tratando de dar cuenta de la violencia sin reproducirla, a través de una teatralidad de grupo que procure rescatar la singularidad y la colectividad, en oposición al individualismo y la masa, como fuerzas nucleares de la humanidad (Muégano Teatro, 2017).

- El Muégano llega a Ecuador de la mano del nuevo montaje de “Juguete Cerca de la Violencia” a instalarse en Guayaquil, y Roldós y Aranda son invitados a fundar el Laboratorio de Teatro Independiente del ITAE (Instituto Tecnológico de las Artes de Ecuador). Si bien esta estancia es elegida, no resulta ser la más sencilla, sin embargo la apuesta es radicarse en la ciudad que más complejidades presenta en su desarrollo artístico.
- Producen en 2005 con sus estudiantes el primer montaje del laboratorio ITAE “Tabaquería” sobre el poema homónimo de F. Pessoa.
- En 2006 dirigen la creación colectiva “Señales de Tránsito” también para el laboratorio ITAE. Durante el mismo año gestan las primeras “Jornadas Artísticas y Culturales” en contra de la violencia de género y Aranda presenta su unipersonal “Ese viento que trae la muerte eres tú”.
- En 2007 el laboratorio teatral se transforma en Carrera de Teatro con diseño curricular a cargo de Aranda y Roldós. En ese mismo año se estrena “El viejo truco del Círculo de Tiza”, una co-producción de Muegano Teatro y Teatro Arawa de Ecuador basada en en “El Círculo de Tiza Caucasio”, de Bertolt Brecht; que a su vez toma el texto teatral “El círculo de tiza”, del chino Li Hsing-Tao.
- “Karaoke Orquesta Vacía” en su primera versión es estrenada en 2009, escrita y dirigida por Roldós para abordar un drama personal y político, “una pregunta sobre si realmente

estamos condenad@s a repetirnos” según reza su programa de mano. Re-estrenada en 2011 en una nueva versión en el Festival de Manizales, Colombia recorre en gira distintos festivales en Ecuador, Argentina, Brasil, España y el País Vasco.

- También en 2009 “El Pozo de los Mil Demonios” en su versión de lectura teatral es re-estrenada y se mantiene en el repertorio grupal.
 - “Pequeño Ensayo sobre la Soledad”, se estrena en 2013 y en palabras del propio Santiago Roldós quien también la escribe y dirige es “una tragicomedia sobre la filiación, la maternidad, sobre la indivisión de la política con los afectos y una tentativa sobre la posibilidad de aprehender en alegría nuestra soledad”. La obra recrea el campo de batalla familiar y extraño del afecto filial.
 - En 2015 re-estrena “Juguete Cerca de la Violencia” en una nueva versión que profundiza su aguda mirada y criticidad al mundo futuro en una nueva apuesta de libertad y amplitud en la puesta.
 - “Elizabeta la Princesa que tocaba el Oboe en Patineta”, obra infantil de títeres sobre la libertad, dirigida por Pilar Aranda se estrena en 2014 y se re-estrena en 2015.
 - Desde el año 2016 Muegano Teatro lleva adelante el evento interdisciplinario “Activando”, un encuentro de arte, pensamiento y otras acciones para politizar la violencia de género, manteniendo intercambios con colectivos artísticos, iniciativas y emprendimientos dentro y fuera del Ecuador.
 - Durante 2017 comienza la construcción del que será el espacio propio para el grupo, con una sala de entrenamientos, aula de trabajo, sala para montajes y oficina, así como también un segundo espacio contiguo habilitado para recibir artistas en residencia.
 - Entre 2016 y 2017 se estrenan tres unipersonales de integrantes de Muegano Teatro, que bajo la dirección de Pilar Aranda y en colaboración con Roldós llevan adelante un trabajo de composición y escritura propia con indagaciones que profundizan las rupturas y juegos de fricción con una fuerte impronta de trabajo corporal, llevando a escena textos que reflejan cortes biográficos en fricción con la realidad.
- “Partida, despedida y rota”, de Marcia Ceballos, presentada como ejercicio escénico que indaga sobre el recuerdo de los afectos adormecidos.

“Ulrike Newton John: en busca de la militancia perdida”, de Estefanía Rodríguez, obra que interpela el pasado entre el devenir y la añoranza de la militancia perdida y en la actualidad temida.

“Across de una Versus”, de Bárbara Aranda sobre el fracaso como forma obstinada de la pasión la persistencia y la soledad.

- Durante 2018 se concreta la inauguración del Espacio Muegano, ubicado en el corazón de la zona rosa de Guayaquil, para ofrecer una programación constante, talleres-laboratorio y albergar festivales de Cine Documental, Danza, Naración Oral, Teatro y Exposiciones e Intervenciones: “un lugar para imaginar el cambio, ensayar la vida y asumir la diferencia” (Espacio MuéganoTeatro – página web).
- También en 2018 se estrena una nueva obra de Muegano Teatro, Asalto al Centro Comercial: “Una investigación sobre la violencia a la que el capitalismo aboga, al querer sustituir con el consumismo toda una serie de faltas y afectos” en palabras de Aranda. Una obra cuyo germen fuera “El libro de los pasajes” de W.Benjamin.
- Pilar Aranda dirige en Espacio Muégano durante 2018 “El Juego de Suzanka” de Milos Macourek, como práctica pre-profesional de estudiantes de la carrera de la Escuela de Artes Escénicas de la UARTES. Una fuerte crítica a las instituciones y la postura histórica tan actual de las mismas. Narrada desde las vivencias de Zuzanka quien, dentro de un sistema, muestra su proceso de cosificación.
- En este mismo año el grupo es convocado a formar parte de “Los Sangurimas”, una subversión del homónimo de José de La Cuadra (1934) en colaboración con los grupos Malayerba de Quito y La Trinchera de Manta. Paradigma del pueblo montubio, “Los Sangurimas” transita la violencia fundacional de la estirpe ecuatoriana feudal. Obra de gran formato que abre el Festival Internacional de Artes Vivas de Loja (FIAVL) 2018, bajo la dirección general de Arístides Vargas y los directores de elenco Nixon García, Santiago Roldós y Gerson Guerra.
- También en relación con otros grupos y en residencias artísticas se destacan trabajos: En 2015 el grupo es invitado a un trabajo colaborativo con un grupo de argentinas y estrenan “De la Vulnerabilidad de Algunas de Nuestra Pequeñas Grandes Empresas”, con dirección, dramaturgia y creación especial de Muégano para Uma Minga, Grupo Teatral de Buenos Aires, Argentina. Una obra propuesta como lugar de invención de posibles, de

simulacros de empresas, pequeñas y grandes, atravesadas por los afectos y sus consecuentes efectos.

En 2017 Roldós dirige “Luzes da Boemia”, de Valle Iclán en colaboración con la Univesidade Livre del Teatro Vila Velha de Salvador de Bahía, en Brasil

“Somos un grupo ecuatoriano,
originado en México y fundado en Madrid en 2000,
por artistas procedentes de diversos exilios,
orfandades y extravíos” (Muégano Teatro, 2017)

DEL 15 AL 31 DE OCTUBRE EN
EL SALÓN MÉXICO

Instituto de México en España.
Carrera de San Jerónimo, 46
Tel. 914 20 34 34 / 913 69 03 20
e-mail: ime@embamex.es



Entrada libre a todos los eventos
Programación sujeta a cambios

Continúa la Exposición de fotografía "Utopías y residencia" de Patricia Martín hasta el día 30 de octubre.

Lunes 15

19:30 hrs. Ciclo de nuevo cine mexicano
¿Quién diablos es Juliette?

México, 1997. Dirección: Carlos Marcovich

21:30 hrs. Lectura de poemas

El poeta Adolfo Castañón hará una lectura de su poema 3 papeles sobre Carlos Monsiváis: 1) «Un hombre llamado ciudad»; 2) Sobre Aires de familia y 3) Una entrevista-parodia donde Adolfo dialoga con Castañón sobre Carlos Monsiváis.

Martes 16

19:30 hrs. Charla

La Guelaguetza, un festival de música y danza en Oaxaca
Salvador Sigüenza

21:00 hrs. Danza veracruzana

Grupo de danza tradicional veracruzana (sones jarochos)

Miércoles 17

19:30 hrs. Club de lectura de El Salón México

Alejandro Aura leerá el poema *Muerte sin Fin* de José Gorostiza

Jueves 18

19:30 Conferencia:

Venus y Baco en el Barroco Mexicano

Jorge Alberto Manrique

Viernes 19

19:30 hrs. Tertulias Mexicanas

La educación como factor fundamental para el desarrollo de los pueblos: lo que los españoles aprenden de América Latina.
Dra. Rosario Valpuesta (Rectora de la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla)

Dr. Juan Marchena (Director del programa de doctorado de Historia de América de la misma universidad)

Lunes 22

19:30 hrs. Nuevo Cine Mexicano. Ciclo de Cortometrajes

El muro

México, 1998. Animación, color, 5:43'

Dirección: Sergio Arau

Sístole-Diástole

México, 1998. Ficción, color, 22'

Dirección: Carlos Cuarón

La degénesis

México, 1998. Animación, color, 10'

Dirección: Dominique Jonard

Lávelo y úselo

México, 1999. Ficción, color, 16'

Dirección: Sergio Guerrero Garzafox

Vocación de martirio

México, 1999. Ficción, color, 12'

Dirección: Iván Avila Dueñas

Martes 23

19:30 hrs. Performance

Presente O – Elvira Santamaría

Terreno de juego – Nieves Correa y Santiago Salvador

En todos los sentidos – Hilario Alvarez

Miércoles 24

19-22 hrs. Taller de performance

Elvira Santamaría

19:30 hrs. Club de lectura de El Salón México

Jueves 25

19-22 hrs. Taller de performance

Elvira Santamaría

Jueves 25

19:30 hrs. Lectura dramatizada

El Pozo de los Mil Demonios

de la dramaturga mexicana

Maribel Carrasco

REPARTO

Valentina Gallo Paredes: Jacinta

Angélica Briseño: La Nana, Mujer Pájaro, Alimaña Colega

Pilar Aranda: El Chamuco, Alimaña Doc, Tío Bernabé

Itzel Cuevas: El Jorobadito, El Rey del Olvido

Mabel Paredes: Profesor Virus, Reina del Olvido, Manipuladora de Objetos

Santiago Roldós: Narrador, Demonio de la Sequía, Dirección General

Iluminación: Pilar Velasco

Viernes 26

19-22 hrs. Taller de performance

Elvira Santamaría

Lunes 29

19:30 hrs. Nuevo Cine Mexicano. Ciclo de Cortometrajes

Ciudad que se escapa

México, 1998. Ficción, color, 30'

Dirección: Rodrigo García Saiz

Perriférico

México, 1999. Ficción, color, 15'

Dirección: Paula Markovitch

La historia de I y O

México, 1999. Ficción, color, 18'

Dirección: Valentina Leduc

Señor L.B.

México, 1999. Ficción, color, 20'

Dirección: Daniel Cubillo

Martes 30

19:30 hrs. Conferencia

México bajo la sombra del Neoliberalismo

Dr. Alejo Maldonado (Universidad de Michoacán)

Miércoles 31

19:30 hrs. Club de lectura de El Salón México

EL INSTITUTO DE MÉXICO
COLABORA EN

Ciclo de cine *Re-visitando el cine mexicano*
Sala Iberia de la Casa de América

Lunes 15

19:30 hrs. *Así es la vida*

México-España-Francia. 2000.

Dirección: Arturo Ripstein

Martes 16

19:30 hrs. *Sexo, pudor y lágrimas.*

México. 1999. Dirección: Antonio Serrano

Miércoles 17

19:30 hrs. *La ley de Herodes.*

México, 1999. Dirección: Luis Estrada

Jueves 18

19:30 hrs. *Amores Perros*

México, 2000. Dirección: Alejandro González Iñárritu

Viernes 19

19:30 hrs. *El espinazo del diablo*

México, 2000. Dirección: Guillermo del Toro

Sábado 27

Foro de la FNAC

12:30 hrs. Lectura de cuentos para niños

Participan: Pilar Aranda, Itzel Cuevas y Marcelo Galván.

Lunes 29

Inauguración de la Exposición:

Arte de Oaxaca.

Participan: Ruben Leyva, Abelardo López, Virgilio Santoella y

Rolando Rojas.

Centro Cultural Galileo



El Pozo de los Mil Demonios

de Maribel Carrasco

Una creación de Muëgano Teatro

Reparto (en orden alfabético)

Pilar Aranda
Itzel Cuevas
Valentina Gallo
Mabel Paredes
y Santiago Roldós

Diseño de Iluminación:
Pilar Velasco

Música:
"En el hondo pozo de los sueños"
de Jaime López

Espacio Escénico, Vestuario y
Producción:
Muëgano Teatro

Realización de objetos:
Itzel Cuevas
Pilar Aranda
Mabel Paredes

Dirección:
Santiago Roldós y Pilar Aranda

Programa de mano, Pre estreno "El Pozo de los Mil Demonios)



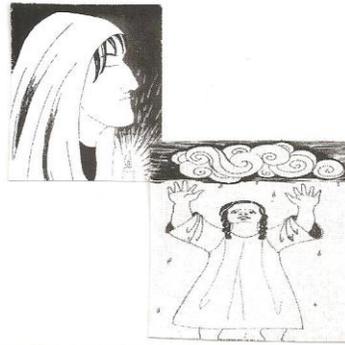
INVITACIÓN

*Muëgano Teatro tiene el agrado de invitaros al pre-estreno de
"EL POZO DE LOS MIL DEMONIOS"*

espectáculo infantil de la dramaturga mexicana Maribel Carrasco

*El mismo tendrá lugar el jueves 21 de febrero a las 19 hs en el Centro
de Tecnología del Espectáculo (c/Torregalindo 10 – Metro Pto XII)*

¡OS ESPERAMOS!!!



Invitación al Pre-estreno de "El Pozo de los Mil Demonios"

¡VEN AL TEATRO CON TUS HIJOS!

ENSAYO 100 ESTRENA EL ESPECTÁCULO INFANTIL

EL POZO DE LOS MIL DEMONIOS

Una fábula que cuenta las aventuras de una moderna Alicia en el país de las maravillas: la niña Jacinta se enfrenta al cruel Demonio de la Sequía para recuperar su cántaro de agua.

El Pozo de los Mil Demonios, de la autora mexicana Maribel Carrasco, arranca de la tradición fantástica latinoamericana, rica en recursos expresivos y que no esquiva las angustias de la realidad sino que las enfrenta con un sentido del humor apto para niños y adultos.

Una producción de Müécano Teatro.

con

Valentina Gallo
Mabel Paredes
Pilar Aranda
Itzel Cuevas
Santiago Roldós

Dirección: Santiago Roldós.

ESTRENO EL 30 DE NOVIEMBRE

SÁBADOS Y DOMINGOS A LAS 17 HORAS

FUNCIONES ESPECIALES DE NAVIDAD

25, 26, 27, 28 Y 29 DE DICIEMBRE
Y 1, 2, 3, 4 Y 5 DE ENERO

Precio: 7€



Programa de mano , estreno “El Pozo de los Mil Demonios”

NIÑOS ► VARIADA OFERTA PARA LOS MÁS PEQUEÑOS

Muëgano Teatro llega a la sala Ensayo 100

LOLA LARA. Madrid
Tras su paso por el II Ciclo de Teatro Iberoamericano de la sala Ensayo 100, la compañía Muëgano Teatro, que agrupa artistas de México, Ecuador y Argentina, ha vuelto este fin de semana al mismo espacio y presenta una producción para público infantil, *El pozo de los mil demonios* (sábados y domingos de abril, 17 horas).

La obra, recomendada para público de siete años en adelante, habla de la lucha de una niña por recuperar el agua de su cántaro de las garras del demonio de la sequía. Antes del amanecer, la niña Jacinta debe recobrar su cántaro (metáfora del alma) para no convertirse en uno de los demonios que asolan el mundo. Enraizado en la tradición fantástica

latinoamericana, el texto de la autora mexicana Maribel Carrasco no elude algunos aspectos de la realidad actual, tratada con humor. El montaje ha sido dirigido por Santiago Roldós, director a su vez del espectáculo *La edad de la ciruela*, que recibió varios premios en la VI Muestra de Teatro de Barcelona.

Por otra parte, la compañía asturiana Kamante Teatro presenta este fin de semana en Madrid su montaje para público a partir de tres años *¿De qué color es el sol?* (días 7 y 14, a las 12 y 17 horas), dentro de la campaña de teatro para niños de la Casa de América, titulada *Los domingos de América*. Combinando teatro de actor y de títeres, la compañía lleva a escena un texto de la autora Luisa Aguilar. Para público de aún

más corta edad (de cero a cuatro años), el grupo de Guadalajara Ultramarinos de Lucas ha montado la obra *Miramira*, que constituye un verdadero ejercicio de renovación en las propuestas escénicas para los espectadores más precoces. Se puede ver en la campaña del Círculo de Bellas Artes (domingo, 12.30 y 17.30).

Por último, la sala Cuarta pared acoge el montaje *Cuentos de niños reales* (del 6 al 14 de abril, sábados y domingos, 17.30), de la compañía Cambaleo, que lleva a escena un texto de la autora canadiense Suzanne Lebeau. Para público de 7 a 12 años, el montaje consta de cinco historias en las que se reflejan, como dice el título, inquietudes, vivencias y experiencias de los niños de hoy.

62 PAÍS, 7. ABRIL, 02

ABC "Guía de
Madrid"
6-12/12/2002

Teatro Guía

Teatros

ABADÍA. Fernández de los Ríos, 42. ♦ Quevedo. ☎ 91 448 16 27. **Visto y no visto.** Del 10 de diciembre al 12 de enero. Horario hasta el 22 de diciembre: de martes a viernes 11.30 h. Sábados y domingos: 17.30 h. Horario a partir del 23 de diciembre: de martes a domingos a las 17.30 h. Caixa Catalunya: ☎ 902 10 12 12.

ALBÉNIZ. Paz, 11. ♦ Sol. ☎ 91 531 83 11. **Bi (Dos mundos, dos miradas).** Del 12 de diciembre hasta el 5 de enero. De mar. a vier. 20.30 h. Sáb. 19.00 y 22.00 h. Dom. 19.00 h. En taquilla de 11.30 a 13.00 y de 17.30 a 21.00 h. Caja Madrid: ☎ 902 48 84 88. www.teatroentradas.com

ALFIL. Pez, 10. ♦ Noviciado. ☎ 91 521 58 27. **Mariquita aparece ahogada en una cesta.** Hasta el 8 dic. De mar. a sáb. a las 20.30 h. Dom. a las 18.00 h. **Ataque verbal.** Mar. a sáb. a las 22.30 h. Dom. a las 20.30 h. 15 €. Día del espectador, martes, 10 €. www.teatroentradas.com. ☎ 902 48 84 88.

ARLEQUÍN. San Bernardo, 5 y 7. ♦ Santo Domingo. ☎ 91 559 43 22. **Defendiendo al cavernícola.** Hasta el 16 de febrero de 2003. Mar. a juev. a las 22.30 h. Vier. a las 22.30 y 0.30 h. Sáb. 22.30 h. Dom. 20.30 h. Miér. y juev. 23 €. Vier. sáb. y dom. 25 €. Día del espectador, martes, 20 €. **Un ángel azul.** De mar. a viernes 20.00 h. Sábado 20.00 y 0.30 h. Dom. 17.30 h. 21 €. 16 € (martes día espectador). ☎ 902 22 16 22 y www.teatroentradas.com.

BELLAS ARTES. Marqués de Casa Riera, 2. ☎ 91 532 44 37. ♦ Banco de España. **París 1940.** Miér. Juev. y Vier. a las 20.30 h. Sáb. 19.00 y 22.00 h. Dom. 18.30 h. Miér. precio reducido: 13 y 18 €. ☎ 902 22 16 22 y www.teatroentradas.com.

CALDERÓN. Atocha, 18. ♦ Tirso de Molina. ☎ 91 429 58 90. **El zorro.** Miér. y juev. a las 20.30 h. Vier. y sáb. a las 18.30 y 22.00 h. Dom. a las 19.00 h. 25, 30 y 35 €. **101 Dálmatas.** Sáb. a las 16.30 y dom. a las 12.30 h. 25, 30 y 35 €. **Merlín.** Hasta el 26 de enero. Sáb. y dom. a las 12.00h. 6 €. ☎ 902 22 16 22 y www.teatroentradas.com. Reservas para grupos: ☎ 91 429 58 90.

CARPA CIRQUE DU SOLEIL. Fuente Carrantona esquina Hacienda de Pavones, s/n. ♦ Pavones. **Saltimbanco.** Hasta el 26 de diciembre. De 15 a 99 €. Mar., miér. y juev. a las 20.30 h. Vier. y sáb. a las 18.00 y 22.00 h. Dom. a las 16.30 y 20.30 h. Laborales y domingo de 17 a 50 €. Viernes tarde y sábados matinales y tardes de 20 a 54 €. Los días 20 y 26 sesión del espectador a las 16.30 h. Descuentos para niños de 3 a 12 años, mayores de 65 años y jóvenes (tarjeta joven). Anticipada en El Corte Inglés ☎ 902 40 02 22, www.elcorteingles.com, Servicaixa ☎ 902 33 22 11, taquillas de Cirque du Soleil de 15.30 a 20.30 h.

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA. Pza. de Colón, s/n. ♦ Colón. ☎ 91 575 60 80. **Casa con dos puertas mala es de guardar.** Miér., juev. y viernes a las 19.00 h. Sáb. a las 19.00 y 22.30 h. Domingos a las 17.00 y 20.00 h. 17 €. Miércoles y primera función del domingo: 10 €.

COLISEUM. Gran Vía, 78. ♦ Plaza de España. ☎ 91 547 66 12. **My fair lady.** De mar. a juev., a las 20.30 h. Vier., a las 22.00 h. Sáb., a las 18.00 y 22.00 h. Dom., a las 19.00 h. De 25 a 49 €. El Corte Inglés: ☎ 902 26 27 26 y ☎ 902 26 27 26.

FIGARO. Doctor Cortezo, 5. ♦ Sol. ☎ 91 369 49 53. **La malquerida.** Hasta el 15 de diciembre. De mar. a juev., a las 19.30 h. Vier. y sáb., a las 19.30 y 22.30 h. Dom., a las 17.00 y 20.00 h. 15, 18 y 21 €. Miér. y 1ª sesión dom., precio reducido, 15 €. Caixa Catalunya: ☎ 902 10 12 12.

GALILEO. Galileo, 39. ♦ Quevedo. ☎ 91 593 23 10. **Aurora.** De mar. a vier. a las 20.30 h. Sáb. a las 20.00 y 22.30 h. Dom. a las 18.30 h. 12 €. Miér. y dom., precio reducido: 9 €. Descuentos a estudiantes, carnet joven, tercera edad y grupos. Caixa Catalunya: ☎ 902 10 12 12.

INFANTA ISABEL. Barquillo, 24. ♦ Banco de España. ☎ 91 521 02 12. **Defensa de Sancho Panza.** De mar. a vier. a las 20.00 h. Sáb. a las 18.00 y a las 20.00 h. Dom. a las 18.00 h. 21 €. Miér., día del espectador: 15 €. **Un cubano en la corte del rey Juan.** Miér., juev. y vier. a las 22.00 h. dom. a las 20.30 h. El Corte Inglés: ☎ 902 40 02 22 y ☎ 902 26 27 26.

♦A. Corredera Baja de San Pablo, 15. ♦ Callao. ☎ 91 521

Infantil

• En busca del agua

Ya se acercan las fechas navideñas y numerosas salas de la capital comienzan su programación especial para los peques. Así, en Ensayo 100, Muégano Teatro presenta el espectáculo «El pozo de los mil demonios», que cuenta la historia de la lucha de una niña a punto de morir por recuperar el agua de su cántaro de las garras del cruel Demonio de la Sequía». La acción transcurre en la habitación de Jacinta, en un país en el que el tiempo se cuenta por desgracias. La autora del montaje es la dramaturga mexicana Maribel Carrasco, experta en teatro infantil, que ha recibido diversos reconocimientos por la elaboración de una escena infantil firmemente asentada en la gran tradición fantástica suramericana, con grandes recursos expresivos y que no esquiva las angustias de la realidad, sino que las enfrenta con un sentido del humor apto para niños y adultos». /G.D.M.



BUSCANDO el agua en ENSAYO 100

Ensayo 100. Raimundo Lulio, 20. ☎ 91 447 94 86. Sábados y domingos del 30 de noviembre al 19 de enero. Y días 25, 26, 27 y 28 y 29 de diciembre, y 1, 2, 3, 4 y 5 de enero. Todas las funciones a las 17.00 h.

05 52. **El matrimonio de Boston.** Hasta el 8 de diciembre. Miér., y juev. a las 20.00 h. Vier., y sáb., a las 19.30 y 22.30 h. Dom., a las 19.00 h. De 15 (día del espectador, miércoles) a 21 €. Caja Madrid: ☎ 902 22 16 22.

LA LATINA. Pza. de la Cebada, 2. ♦ Latina. ☎ 91 365 28 35. **Cuando Harry encontró a Sally.** De miér. a juev. a las 20.00 h. Vier. y sáb. a las 19.00 y 22.30 h. Dom. a las 18.00 h. De 12 (miér. y dom. día del espectador) a 30 €. Anticipada en taquilla de 11.00 a 13.00 h. y desde las 18.00 h. ☎ 902 22 16 22 y www.teatroentradas.com.

LOPE DE VEGA. Gran Vía, 57. ♦ Santo Domingo. ☎ 91 758 15 60. **El fantasma de la ópera.** De mar., a juev. a las 20.30 h. Vier. y sáb. a las 18.00 h. y 22.00 h. Dom. a las 19.00 h. De 25 a 63 €. Mar., día del espectador. El Corte Inglés: ☎ 902 26 27 26.

MARQUINA. Prim, 11. ♦ Banco de España. ☎ 91 532 85 54. **Se quieren.** De mar. a juev. a las 20.00 h. Vier. y sáb. a las 20.00 y 22.45 h. Dom. a las 19.00 h. 20 €. ☎ 902 22 16 22 y www.teatroentradas.com.

MUÑOZ SECA. Pza. del Carmen, 1. ♦ Gran Vía. ☎ 91 523 21 28. **No seré feliz, pero tengo marido.** Miér. y juev. a las 20.30 h. Vier. y sáb. 20.30 y 22.30 h. Dom. 17.00 y 19.00 h. 20 €. Miér. y 1ª sesión del dom., precio reducido: 15 €. ☎ 902 22 16 22 y www.teatroentradas.com.

NUEVO APOLO. Pza. Tirso de Molina, 1. ♦ Tirso de Molina. ☎ 91 369 06 37. **Mayumana.** Hasta finales de diciembre. Miér. y juev. a las 20.30 h. Vier. 19.00 y 21.30 h. Sáb. 21.00 y 23.30 h. Dom. a las 20.00 h. Miér. de 26 a 31 €. Juev. y dom. de 29 a 34 €. Vier. y sáb. de 31 a 36 €. Descuentos del 20 % para grupos de más de 20 personas. El Corte Inglés: ☎ 902 40 02 22, www.elcorteingles.com.

PAVÓN. Embajadores, 9. ♦ Embajadores. ☎ 91 528 28 19. **Peñabáñez y el Comendador de Ocaña.** Hasta el 8 de diciembre. Dom. a las 18.00 h. Vier. y sáb. a las 18.30 h. Servicaixa: ☎ 902 33 22 11 y en www.teatroentradas.com.

PRÍNCIPE GRAN VÍA. Tres Cruces, 8. ♦ Gran Vía. ☎ 91 521 83 81. **La cena de los idiotas.** De mar. a juev. a las 20.00 h. Vier. y sáb. a las 19.30 y 22.30 h. Dom. a las 19.00 h. 19 y 22 €. Miér., día del espectador: 16 y 19 €. ☎ 902 22 16 22.

REAL CINEMA. Pza. Isabel II, 7. ♦ Ópera. ☎ 91 547 45 77. **Las entretenidas.** Miér. a las 19.30 h. Vier. y sáb. a las 19.30 y 22.30 h. Dom. a las 17.00 y 19.30 h. 16 y 21 €. ☎ 902 48 84 88.

REINA VICTORIA. Cº de San Jerónimo, 24. ♦ Sevilla. ☎ 91 369 22 88. **30 años sin parar de Moncho Borracho.** Miér. y juev. a las 19.30 h. Vier. a las 22.30 h. Sáb. a las 18.30 y 10.30 h. Dom. a las 18.30 h. De 19 a 29 €. ☎ 902 22 16 22 y www.teatroentradas.com.

TEATRO DE MADRID. Avda. de la Ilustración, s/n. ♦ Barrio del Pilar. ☎ 91 740 52 74. **Victor Ullate. Ballet de la Comunidad de Madrid.** Hasta el 8 de diciembre. ☎ 902 22 16 22. Grupos, precios especiales: ☎ 91 730 70 54.

TEATRO REAL. Pza. Oriente, s/n. ♦ Ópera. ☎ 91 516 06 60. **Carmen.** 20.00 h. De 5,20 a 118 €. Entradas en taquillas de 10.00 a 13.30 y de 17.30 a 20.00 horas, de lunes a sábado (excepto festivos y las tardes de los días de representación). Caja Madrid: ☎ 902 24 48 24.

TEATRO DE LA ZARZUELA. Cº Jovellanos, 4. ♦ Sevilla, Banco de España. ☎ 91 524 54 00. **La Bruja.** Hasta el 15 de diciembre (Días 6 a 8, 11 a 15), Miér y dom a las 18:00 h. Juev, vier y sáb. a las 20:00 h. Servicaixa: ☎ 902 33 22 11. Descuentos del 50% para la tercera edad y 30% con la tarjeta joven.

Salas Alternativas

CANDILEJAS. Bailén, 16. ♦ Ópera/Latina. ☎ 91 365 55 45. **Las mil y una noches.** Días 6 y 13, y 7 y 14, a las 01.00 h. 10 €. **Pareja abierta.** Domingos de diciembre (Hasta el día 22) a las 20.30 h. **Cómo ser atris con s.** Días 6 y 13, a las 21.30 h. **Culpables de amor.** Días 8 y 29 a las 20.30 h.

EL CANTO DE LA CABRA. San Gregorio, 8. ♦ Chueca. ☎ 91 310 42 22. **Werther (sombra).** Jue. a dom. a las 21.00 h. 10 €. Estudiantes, carnet joven, tarjeta del paro y grupos, 8 €. Jueves: 8 €. Caja Madrid: ☎ 902 48 84 88.

CUARTA PARED. Ercilla, 17. ♦ Embajadores. ☎ 91 517 23 17. **El niño del hospital italiano.** Hasta el 14 de diciembre. Juev. a las 21.00 h. Vier. y sáb. a las 20.00 h. 9 €. **Cuando todo termine.** Hasta el 22 de dic. Vier. y sáb. a las 22.00 h. Dom. a las 21.00 h. 9 €. El Corte Inglés: ☎ 902 400222. En el ☎ 902 2221622. En la FNAC y www.teatroentradas.com

DT. Reina, 9. ♦ Sevilla. ☎ 91 521 71 55. **Cabaret para marujas.** Sáb. hasta diciembre a las 23.00 h. 10 € con consumición. **Por una manzana, siete historietas cómicosexuales para cuatro pollas y dos coños.** Juev. a las 22.00 h. y vier. a las 23.00 h. hasta marzo. 10 € con consumición. **Frida, pies para qué los quiero si tengo alas pa' volar.** Vier. hasta marzo a las 21.00 h. 8 €. **Typical Ispanis.** Sáb. hasta marzo, a las 21.00 h. 10 € con consumición. **Cabaret canibal.** Sáb. hasta marzo a las 00.30 h. 10 € con consumición.

ENSAYO 100. Raimundo Lulio, 20. ♦ Iglesia. ☎ 91 447 94 86. **Caricias.** Hasta el 8 de diciembre. Jue. y vier. a las 20.30 h. Sáb. a las 20.30 y 23.00 h. Dom. a las 19.00 h. 12 €. **Cadera perpetua.** Del 12 de diciembre al 5 de enero. Jue., vier, sáb. a las 20.30 h. Dom. 19.00 h. 7,20 y 10,80 €. Caixa Catalunya: ☎ 902 10 12 12 y www.teatroentradas.com.

Teatro

CALLE

**Rebra
ción
rimonio
anidad**

A. G. S., Alcalá
lutense festeja
el aniversario
como Patrimonio
con un pro
música y pirotec
mo escenario
histórico que
stinción de la
diciembre de
todas las acti
El programa
una exhibición
as, que partirá
10.30 horas de
de Almagro.
vehículos fa
1936, entre los
— si no lue-
potable— será
16. Los coches
sobre el medio
da en las insta
n la vía Com
su ascenso al
las cuatro de
e vuelta en la
curiosos po-
rlos. El domi-
30 de la fabri-
do de 50 kiló-
ará Loeches y
sarcarán en la
Cervantes, so-
rde, para lucir
pocías, mien-
s almuerzan.
oy, sábado, se
a de San Die-
con una lectu-
El retablo de
teres gigantes
alumnos de la
Corral de Co-
de oficios para
desempleados
des de títeres,
maquetas, ha
idad —aparte
y representa-
ntuales— que
al cuatricente-
terminó de

tecnia
la concesión
también la re-
los comedian-
pasos de Lope
de los Irlande-
sacalles barro-
a, que partirá
a plaza de los
espidiendo el
culo de nim-

NIÑOS ► FINALIZAN LAS SEMANAS INTERNACIONALES

La cartelera infantil se llena de espectáculos teatrales

LOLA LARA, Madrid
La cartelera de teatro para público infantil registra estos días bastantes novedades, que se producen en buena parte por la coincidencia de varios certámenes especializados y también por la aproximación de las vacaciones escolares navideñas, uno de los momentos cumbre de la temporada para niños.

El gran traje es la última producción de la compañía granadina Lasal, con la que ha cosechado un buen número de premios en este año. Se trata de una propuesta para público de tres a ocho años, en la que sale a escena una única actriz y una manipuladora de objetos. La acción transcurre por el proceso de crecimiento de una niña; desde el nacimiento de Niña Pequeña (nombre del personaje) hasta su transformación en Niña Grande. En medio, la niña descubre poco a poco el mundo que le rodea, el contenido en un espectacular traje (excelente escenografía, que ha sido premiada en varios certámenes), metáfora de la casa, el hogar familiar. Con este espectáculo finaliza el festival XVII Semanas Internacionales de Teatro Para Niñas y Niños. Centro Cultural Paco Rabal (Felipe de Diego, 11). Días 30 (19.30 horas) y 1 (12 horas).

El sol verde. A pocas semanas del estreno de su última producción, *La Bella y la Bestia*, la Sanpol acoge estos días a una compañía invitada, Pluja Teatre, que muestra su montaje *El sol verde*. Recomendada para público a partir de cinco años, la obra cuenta la historia de cuatro personajes que viven en penumbra y que, por tanto, no conocen los colores, hasta el día que descubren el sol. Teatro Sanpol (Pl. San Pol de Mar, s/n). Días 30 (18 horas) y 1 (12 y 18 horas). Venta anticipada: 902 262 726.

El pozo de los mil demonios. La compañía Muégano Teatro lleva a escena un texto de la autora mexicana Maribel Carrasco, muy enraizado en la corriente del realismo mágico. El argumento cuenta la historia de una niña a punto de morir



Una imagen de *El pozo de los mil demonios*.



Rosa Díaz, en *El gran traje*, de la compañía Lasal.

por recuperar el agua de su cántaro (símbolo del alma), que le ha arrebatado el Demonio de la Sequía. Recomendada para público de seis años en adelante. Sala Ensayo 100 (Raimundo Lulio, 20). Hasta el 19 de enero, sábados y domingos, a las 17.

El gigante egoísta. Versión en títeres del cuento de Oscar Wilde, a cargo de la compañía Okarino Trapisonada. La historia habla del jardín de un gigante, en el que siempre es invierno; recomendada para público

de tres a nueve años. Ateneo Cultural 1º de Mayo (Lope de Vega, 40). Día 1 (18 horas).

Quién dijo miedo. El narrador Aldo Méndez participa, con este relato, en el certamen Un Madrid de Cuento, que este año se ha dedicado a los cuentos de terror. Sala Cuarta Pared (Ercilla, 17). Día 1 (12.30 h). Hoy por la mañana hay sesiones de cuentacuentos en siete bibliotecas públicas de Madrid, dentro del mismo certamen. (Información, en el 012).

Visitas guiadas a los museos

ESQUÍ

Navacerrada abre hoy dos pistas con novedades en su seguridad

EFE, Navace
Deporte y Montaña abre hoy dos de las pistas de la zona de Navacerrada —El Telégrafo Escaparate—, al haber mejorado las condiciones de las pistas la intensa nevada caída a lo largo de la mañana de ayer, y lo "con novedades en materia de seguridad" en pistas y zonas de riesgo. Así lo señalan las fuentes de la Consejería de Educación, que indicaron que el nivel de la nieve alcanzaba a las 11 de la mañana los 20 centímetros.

Las tarifas que se aplicarán a los fines de semana serán de 19 euros el día y de 15 a partir de las 18 horas de la tarde, y más baratos entre semana. Este año, los grupos de hasta 15 personas se beneficiarán de una rebaja del 20% en el abono.

Se han renovado las sillitas de remonte de El Escaparate, así como los equipos técnicos de la estación de La Estación, lo que mejora la seguridad de los usuarios. Además, se han incorporado nuevos sistemas informáticos de expedición de tickets al público. Además, se ha instalado el balizaje protector de las pistas y pilonas, se han mejorado las pistas y las instalaciones de los barrancos existien-

La Semana Blanca municipal sale más cara si se contrata para familias

AZUCENA CRIADO, M
El alcalde, José María Alcaraz del Manzano, y el edil de Deportes, Fernando Martínez Vega, 40). Día 1 (18 horas).
ambos del PP, presentaron la XV edición de la Semana Blanca sin percatarse de que las tarifas fijadas por el Instituto Municipal de Deportes (IMD) son más elevadas para las familias. Además, el IMD no ha previsto la posible demanda de familias numerosas (dos progenitores y tres hijos). Es decir, cinco plazas.

En la Semana Blanca municipal, programa de cursos de ocio para todas las edades, partirán 3.000 personas.

Un portavoz del IMD reconoció que los apartamentos con

diseño gráfico: luismartin leya p

	D	S	V	J	X	M	L	
n o v i e m b r e								
CARICIAS De Sergi Belbel Dirección: Indalecio Corrujedo Enebros Teatro	LA MANDRÁGORA 18,30 h 20,30 h	LA MANDRÁGORA 20,30 h 22,30 h	LA MANDRÁGORA 20,30 h	LA MANDRÁGORA 18,30 h 20,30 h				
Intérpretes: Alejandro Cano, Ruth Díaz, Ana Hernández, Concha Hidalgo, Emilio Linder, Zoe Berniattu, Ángel Pardo, Lucía Quintana, Raúl Peña, May Menkes.	1	2	3	31	30	29	28	3
C aricias presenta once personajes diversos, habitantes de una gran ciudad. Individuos atrapados por una vida monótona, anodina, sin objetivos concretos... pero que no dejan de ser personas, con emociones controladas o no descubiertas, con necesidad de amar, aunque sin saber cómo ni dónde...	8	9	10	7	6	5	4	10
LA MANDRÁGORA De Maquiavelo Versión y dirección: Manuel Álvarez Guzmán	ESTRENO CARICIAS 20,30 h	CARICIAS 20,30 h 23,00 h	CARICIAS 19,00 h	14	13	12	11	17
Intérpretes: Vicent Gavara, Diego Pizarro, Raúl Julve, Manuel Álvarez, Frances Cerrato, Alcides Cairos, Patricia Martínez	15	16	24	21	20	19	18	24
U na comedia de enredo que es mucho más: es una visión del mundo y del hombre. Como marco estético un eclecticismo muy del siglo XX en el que caben damas años 20, golfos de los bajos fondos, chicas yeyes, tipos rurales, curas rematadamente locos, 'niños bien' aficionados al gimnasio y criados de levita. Personajes cuya ruindad no está exenta de humanidad. Un texto genial, con una puesta en escena que acerca al autor latino al público contemporáneo.	22	23	CARICIAS 19,00 h	28	27	26	25	24
ENSAYOS 80 años Dirección Artística: Jorge Eines. Gerencia: Miguel Escrupa. Programación: León Sierra. Secretaría: Natalia Gotrig. Jefe de Sala: Carlos Martiro. Arquitecta: Lucía Modad. Comunicación y Prensa: Susana Sánchez.	29	30	CARICIAS 19,00 h	30	29	28	27	30

Programación Sala Ensayo 100, Madrid, noviembre 2002

Entrada reducida

Raimundo Lulio, 20
 Información: 91447 94 86
<http://usuarios.iponet.es/ensayo/>

La Compañía Airon Teatro presenta el cabaret **Opus Gay** con textos de Leopoldo Alas entre otros autores, un espectáculo donde tienen cabida todos los géneros y todo es válido para divertir y opinar.

Cadera perpétua es la última comedia musical de Diosa & Malvizia, humor negro y rosa donde reina la ironía y el guiño inteligente con la pose más naïf.

Y regresa a la programación de Ensayo 100 **El Pozo de los mil demonios**, de Muegano Teatro, un cuento de Maribel Carrasco con dirección de Santiago Roldós, un montaje dirigido al público infantil y no sólo a éste: la compañía mexicana acerca al espectador el viaje de Jacinta, una niña que intenta recuperar su cántaro de las garras del cruel demonio de la Sequia.

Próximamente

ENSAYO

TEATRO
 NOVEMBER

ESTILOS

NOVIEMBRE 2002

CARIGIAS

De Sergi Belbel

Dirección: Indalecio Carrugedo
 Enebro Teatro

ESTRENO 14 NOVIEMBRE A LAS 20,30 HORAS

Del 14 de Noviembre al 8 de Diciembre Jueves y viernes a las 20,30 horas, sábados a las 20,30 h. y 23 horas y domingos a las 19 horas.

Precio 12 €. Descuento Carnet Joven, Estudiante y Tercera Edad 10 €

LA MANDRÁGORA

De Miquelangelo

Versión y dirección: Manuel Álvarez Guzmán
 Hasta el 10 de Noviembre

De miércoles a viernes a las 20,30 horas, sábados doble función a las 20,30 h. y 22,30 h. y domingos doble función a las 18,30 h. y 20,30 horas

Precio 10,80 €. Descuento Carnet Joven, Estudiante y Tercera Edad 7,20 €

SALA CLIMATIZADA



Raimundo Lulio, 20
 Información: 91447 94 86
<http://usuarios.iponet.es/ensayo/>

VENTA DE ENTRADAS
Entradas.com - 902 488 488
www.teatroentradas.com



CATEMANP, SL
 GERENCIAMIENTO TÉCNICO Y
 MANTENIMIENTOS PROGRAMADOS

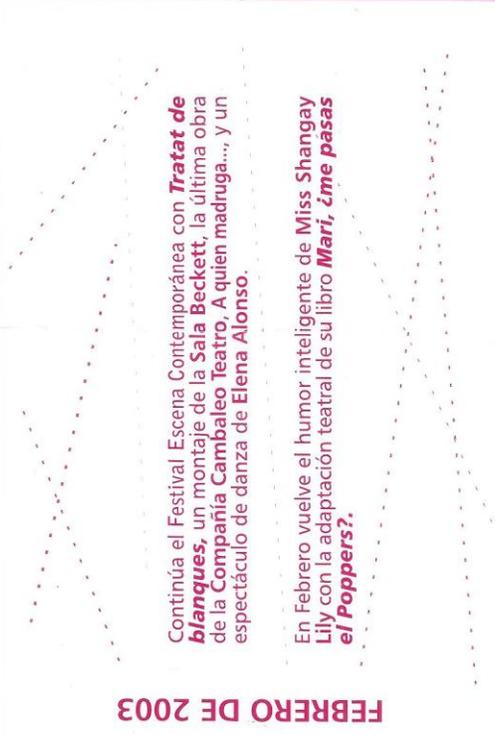


Ayuntamiento de Madrid
 Área de Cultura, Educación,
 Juventud y Deportes

loya-design-works@eresmas.net

Programación Sala Ensayo 100, Madrid, noviembre 2002

ENSAYO 100 80m08:
 Dirección artística: Jorge Eines, Gerencia: Miguel Escuita,
 Programación: León Sierra, Secretaría: Natalia Gottg, Comunicación
 y Prensa: Susana Sánchez, Técnico: Pablo Sartorius,
 Taquilla: Lucía Modad.



Continúa el Festival Escena Contemporánea con **Tratat de blanques**, un montaje de la Sala Beckett, la última obra de la **Compañía Cambaleo Teatro**. A quien madruga..., y un espectáculo de danza de Elena Alonso.

En Febrero vuelve el humor inteligente de Miss Shangay Lily con la adaptación teatral de su libro **Mari, ¿me pasas el Poppers?**.

FEBRERO DE 2003

PRÓXIMAMENTE

leyna-design-works@eresmas.net

Reimundo Lulio, 20
 Información: 91447 94 86
<http://usuarios.iponet.es/ensayo/>

entradas.com - 902 22 22 22

ENSAYO TEATRO

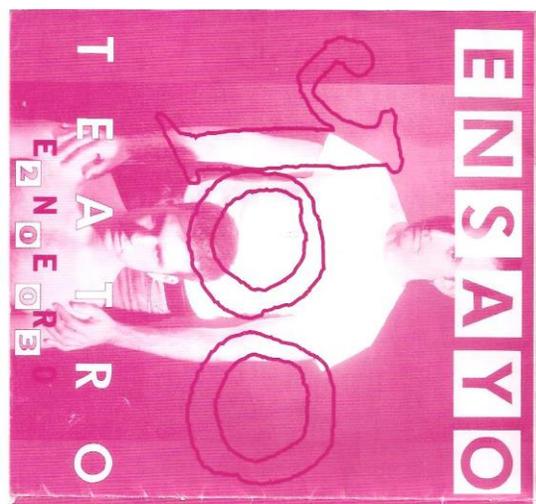
Comunidad de Madrid
 OPERATIVA AL ALTO VOLTAJE
 Dirección: Carmen de Pinedo-Ceballos

Red
 Centros alternativos

CATEMANP, SL
 CENTROS DE ATENCIÓN TÉCNICA Y
 MANTENIMIENTO PROGRAMADOS

MINISTERIO DE EDUCACIÓN
 OPERATIVA AL ALTO VOLTAJE
 DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA Y ESPORTE

Ayuntamiento de Madrid
 Área de Cultura, Juventud y Deportes



ENSAYO ESTRENOS ENERO 2003

CADERA PERPÉTUA
 De Diossa y Malyzzia
 Dias Jueves, viernes y sábados 20,30h
 domingos 19,00h
 Hasta el 5 de enero.
 Precio: 10,80 y 7,20 €

OPUS GAY
 De Aitor Teatro
 Dias viernes y sábados 22,30h.
 domingos 21,00h.
 Hasta el 19 de enero
 Precio: 12 y 8 €

ILUSIONES ROTAS
 De Fernando Travesi, Sanz
 Compañía Bolteria Fina
 Dirección: Alfonso Lara
 Estreno el miércoles 8 de Enero
 Hasta el 19 de Enero
 De Jueves a sábado a las 20,30 y
 domingos a las 19 horas
 Precio 12 y 10 €

MUNDOS POSIBLES PRESENTA
SENTI MENTAL
 Recital de poesía y música con
 Daniel Jimenez, Miguel Nabas y
 Graciela Baquero
 Dia 13 de enero a las 20,30 horas.
 6 €

MI PUEBLO Y YO
 Recital de la cantautora cubana Janira Diaz
 (Novísima Trova Cibalera)
 Dia 15 de enero a las 20,30 horas. 6 €

PROGRAMACIÓN INFANTIL
EL POZO DE LOS MIL DEMONIOS
 Múgano Teatro
 Infantil escrito por Maribel Carrasco
 Dirigido por Santiago Roldós y Pilar Aranda
 Hasta el 19 de enero
 Sábados y domingos
 y funciones especiales
 los días 1, 2, 3, 4 y 5 DE
 ENERO
 Todas las funciones a las 17
 horas
PARA NIÑOS DE 6 A 99 AÑOS

A PARTIR DEL 20 DE ENERO: FESTIVAL DE ESCENA CONTEMPORÁNEA 2003

Programación Sala Ensayo 100, Madrid, enero 2003

MARZO

MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función)

Escrita y dirigida por Miss Shangay Lily
 Intérpretes: Miss Shangay Lily, Arturo Bezos, Fran Peraza, José Vallejo.

Divertido y ácido análisis del modo en que se ha desactivado el movimiento gay convirtiéndolo en un vacío grupo de ambiciosos empresarios adictos a la integración y la "normalización" (eufemismo de aburguesado), una elite pagada por el poder a la busca de fama y glamour fáciles.

EL INSPECTOR

De Gogol
 Teatro El Hambre
 Dirigido por Pedro Casas
 Intérpretes: José Antonio Tiscar, Antonio Gutiérrez, Mercedes del Cerro, Diego Velásquez, Elías Jiménez, Cristina Ortega, Mario Sánchez.

Con nuestra versión queremos llevar a escena uno de los últimos pensamientos del autor: la burla es temida hasta por aquellos que ya no tienen miedo a nada", explica la Compañía. La obra cuenta cómo una pequeña ciudad se ve alterada por la inminente llegada de un delegado del gobierno enviado para investigar las instituciones; un joven funcionario es confundido con el inspector, lo que da lugar a hilarantes situaciones de enredo.

TANGUERRA

Voz: Lucía Modad
 Piano: Fernando Pérez Herrera

Con la participación de diversos artistas invitados

Tanguerra es un puñado de letras de visionarios del siglo pasado. Es la reiterada y machacada postal del mundo. La renovada protesta que no perderá vigencia.

Y en ese marco de denuncia social, tienen vida los sentimientos. De los abandonados de toda mano; de los exiliados, de los reencuentrados; de dos, de los que van a la guerra tarareando un tango...

ME SIENTO FATATATAL

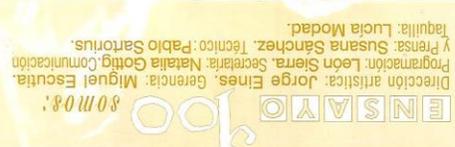
De Natalie Pinot y David González
 Dirección: Jesús Amate

Del 20 de marzo al 26 de junio

LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
 LYSISTRATA EN CONTRA DE LA GUERRA Acceso gratuito 21h 3	 JUGUETE CERCA DE LA VIOLENCIA Acceso gratuito 21h 5	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 26	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 27	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 28	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 29	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 30
 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 10	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 11	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 12	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 13	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 14	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 15	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 16
 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 17	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 18	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 19	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 20	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 21	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 22	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 23
 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 24	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 25	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 26	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 27	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 28	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 29	 MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La [dis] Función) 30

diseño gráfico: luismarfín leya p

Programación Sala Ensayo 100, Madrid, marzo 2003



ENSAYO 100
 Dirección artística: Jorge Eines. Gerencia: Miguel Escuita.
 Programación: León Sierra. Secretaría: Natalia Götzig. Comunicación y Prensa: Susana Sánchez. Técnico: Pablo Sartorius.
 Taquilla: Lucía Modad.

ENSAYO 100
 Tras su paso por el festival Escena Contemporánea, aterriza en Ensayo 100 **Folle a Deux**, Sueños de psiquiátrico, de la **Compañía Tizina Teatro**: un recorrido por la locura a través de la mirada del paciente y de su manera de entender la vida.

En términos psiquiátricos **"Folie a Deux"** define una forma de psicosis compartida en la que el enfermo psíquico primario ejerce de inductor de otra persona para que participe de sus convicciones delirantes. Con dirección, guión e interpretación de Diego Lorca y Pako Merino.

PRÓXIMAMENTE

ABRIL DE 2003



ENSAYO 100
 Raimundo Lullio, 20
 Información: 91447 94 86
<http://usuarios.inonet.es/blasus/>

entradas.com - 902 22 16 22








ESTRENOS EN SAYO 100

ESTRENOS EN SAYO 100

MARI, ¿ME PASAS EL POPPERS? (La Idi) Función) Miss Shangy Lily | Del 27 de febrero al 30 de marzo | Jueves, viernes y sábados a las 20,30 horas; domingos a las 19,00 horas | 11 € y 8 €

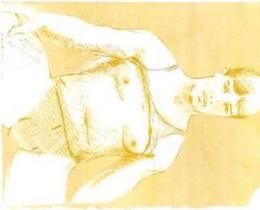
EL INSPECTOR De Dogal | Compañía Teatro El Hambro | Del 28 de febrero al 30 de marzo | Viernes y sábados a las 22,30 horas y domingos a las 21 horas | Precio: 11 € y 8 €

ME SIENTO FATAFATA! De Katalie Pinot y David González | Dirección: Jesús Amate | Del 20 de marzo al 26 de junio | Jueves a las 22,30 horas | Precio 8 €

PROGRAMACIÓN ESPECIAL
TANGUERRA Voz: Lucía Modad | Piano: Fernando Pérez Herrera | Con la participación de diversos artistas invitados | Miércoles 19 y 26 de marzo a las 21,30 | Precio: 7 €
LYSISTRATA EN CONTRA DE LA GUERRA Lecturas Dramatizadas | Basada en el texto de Aristófanes | Embarcada en lystrataproject.com | 3 marzo a las 21 horas | Acceso gratuito
JUÉGETE CERCA DE LA VIOLENCIA Una lectura teatral de textos de Bertolt Brecht | Múgano Teatro | 5 marzo a las 21 horas | Acceso gratuito

PROGRAMACIÓN INFANTIL ESPECIAL TEATRALIA
"Semillas de estrellas" | de Cie Point du Jour | 8 y 9 de marzo a las 12,30 horas | Precio 7 €
"Sólo con la sed de tu voz" | de Rarafontas | 15 y 16 de marzo a las 12,30 horas | Precio 7 €

"UNA CANTANTINA"



EXPOSICIÓN DEL PINTOR
 WILLIAM RAND
"UN CHULO LLAMADO CATULO"



ENSAYO 100
 Dirección artística: Jorge Eines. Gerencia: Miguel Escuita.
 Programación: León Sierra. Secretaría: Natalia Götzig. Comunicación y Prensa: Susana Sánchez. Técnico: Pablo Sartorius.
 Taquilla: Lucía Modad.

ENSAYO 100
 Tras su paso por el festival Escena Contemporánea, aterriza en Ensayo 100 **Folle a Deux**, Sueños de psiquiátrico, de la **Compañía Tizina Teatro**: un recorrido por la locura a través de la mirada del paciente y de su manera de entender la vida.

En términos psiquiátricos **"Folie a Deux"** define una forma de psicosis compartida en la que el enfermo psíquico primario ejerce de inductor de otra persona para que participe de sus convicciones delirantes. Con dirección, guión e interpretación de Diego Lorca y Pako Merino.



CORTESÍA / MUÉGANO TEATRO

Foto “Juguete Cerca de la Violencia”, Aranda, Aguilar, Modad – Madrid - 2003



Foto “El Pozo de los Mil Demonios” Aranda, Roldós, Gallo, Paredes, Cuevas – Madrid 2002



Foto El Pozo de los Mil Demonios – Roldós, Gallo – Madrid 2002



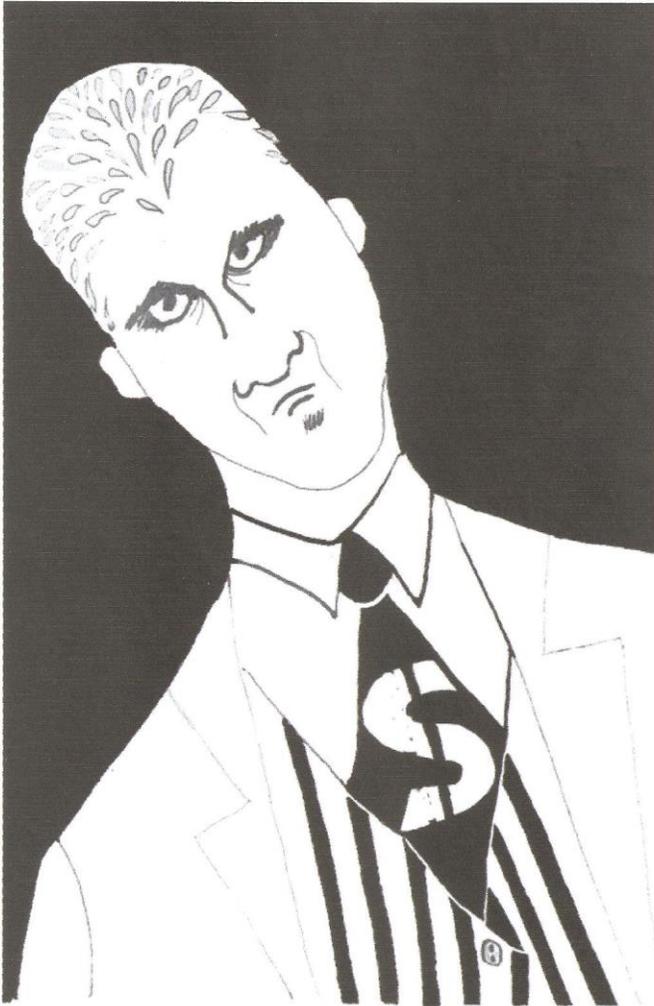
Foto “El Pozo de los Mil Demonios” Gallo, Paredes – Madrid 2002



file://D:\el pozo de los mil demonios\jorobadito .JPG

13/02/02

Bocetos personajes utilizados para “El Pozo de los Mil Demonios” - S. Guayasamin



file://D:\el pozo de los mil demonios\demonio de la sequia.JPG

13/02/02

Bocetos personajes utilizados para “El Pozo de los Mil Demonios” - S. Guayasamin



file:///D:/el pozo de los mil demonios/Jacinta.JPG

13/02/02

Bocetos personajes utilizados para “El Pozo de los Mil Demonios” - S. Guayasamin