

ESENCIA = ESSENTIA = ESSE = SER = EXISTIR,  
SER QUE EXISTE = INDIVIDUO QUE EXISTE =  
LO QUE ES... ESENCIA = SER POSIBLE (SER  
DE ESENCIA) - ACTO DE SER (EXISTENCIA) LA  
ESENCIA ES LA PARTE PRIMERA.  
ESCENA = ESPACIO PARA ACCIONES... UN  
BRASERO DONDE EL ARTISTA SE ENCIENDE  
PUEDE QUEMARSE O PUEDE BRILLAR (DA)

No. 12 - Año 4

# La ESCENCIA

Revista Digital de Artes Escénicas



**Paso Doce**

Fernando Arze

**La Construcción del Actor/Actriz**

Sergio Blanco

**La Autoficción: Una Ingeniería del Yo**

Paola Oña Ovejero

**Concibiendo el Vestuario Teatral**

Ronald Millares - Colectivo Teatral Tarija

**Problemas y Desaciertos**

Abigail Villafán Ramírez

**Trabajando con Rodrigo García**

El Lente en LA ESCENcIA

Grupo: **Elenco de Teatro del mARTadero**

Obra: **Llora mi cuerpo y NO hay palabras**

Fotografía: **Serena Liliana Vargas y Eliana Irusta**

3

4

10

20

28

29

31

ESENCIA =  
ESSENTIA = ESSE  
= SER = EXISTIR,  
SER QUE EXISTE  
= INDIVIDUO QUE  
EXISTE = LO QUE  
ES... ESENCIA = SER  
POSIBLE (SER DE  
ESENCIA) - ACTO DE  
SER (EXISTENCIA)  
LA ESENCIA ES LA  
PARTE PRIMERA.  
ESCENA = ESPACIO  
PARA ACCIONES...  
UN BRASERO  
DONDE EL ARTISTA  
SE ENCIENDE  
PUEDE QUEMARSE  
O PUEDE BRILLAR  
(DA)

## PASO DOCE- cuarto año:

¡Lanzamos el número doce!

Estamos de regreso señores, como siempre tardones pero aun con el firme compromiso de trabajar por las artes escénicas, así que volvemos al ruedo del periodismo cultural digital con nuestro volumen doce que contiene importantes entrevistas y análisis de grandes trabajadores de la escena.

Agradecemos a todos la paciencia ante la revista y sobre todo por la disponibilidad de siempre aportar a este emprendimiento.

¡Como sabemos, LA ESCENcIA – Revista Digital de Artes Escénicas no se imprime ni se vende así que continuamos con nuestra labor!

¡Gracias a todos!

Mucha Mierda para TODOS!!!

Jorge Alaniz León  
Director

NO. 12 - AÑO 4  
**La ESCENcIA**

Revista Digital de Artes Escénicas



FERNANDO  
ARZE

La construcción  
del Actor/Actriz

## 1. Eres uno de los pocos que enseña actuación mediante técnicas, según tú cual es la importancia de que un actor/actriz pueda manejar cierta técnica?

La técnica es fundamental para cualquier arte. Obviamente hay gente que tiene un talento cuasi nato para ciertas cosas, pero la técnica no solamente potencializa ese talento o posible virtuosismo pero también te genera un “lugar” al que puedes tener como referencia. Las variadas técnicas son herramientas para llegar a lo que quieres lograr. Sería ridículo decir que una técnica es mejor que la otra. La diferencia para los actores es que dependen de un director. No son artistas necesariamente autónomos. De hecho, tienen que confiar en que el director los va a guiar de una manera productiva. Para esto, el director necesita entender a sus actores, y los actores deben tener varias técnicas en su “cajita de herramientas” para llegar donde el director quiere que llegue.

## 2. En qué consisten las técnicas actorales que enseñas?

A mi me gusta compartir todo lo que sé. Pero hay ciertas técnicas que me siento que realmente puedo enseñar y pienso que es porque tuve muy buenos profesores que supieron enseñármelas. Me gusta mucho el método de Sanford Meisner y su técnica de “repetición” que ayuda al actor a vivir el presente. El momento, y nada más. Te obliga a mantenerte lejos del pasado y del futuro y te obliga a no planear nada en una escena. También me gusta enseñar la utilización de partituras físicas y como ellas pueden afectar un texto y vice-versa. En este caso, se da importancia al “actor creador” y se usa la creatividad del actor para generar la unión entre movimiento y texto. Me gusta mucho poder contribuir, también, a la actuación para cine. Sin embargo, en todas las técnicas hay algo en común: la verdad. Ser honesto en escena es quizás lo más difícil de ser aunque parezca un concepto simple.

Yo he tenido la oportunidad de pasar clases con profesores muy diversos. He logrado construir mi propia cajita de herramientas, desde usar la imaginación como recurso actoral, análisis de texto, las partituras físicas, la memoria escénica, situaciones en mi cotidiano (no más), la utilización de vectores de energía en procesos creativos, y usar el texto como base fundamental de un proceso de ensayo. Quiero que mis alumnos puedan crear sus propias técnicas también. Todos somos diferente. Todos debemos entender qué nos resulta mejor para cual trabajo.

/Persona  
/SerHumano  
/Actor  
/Actriz  
/Técnica/Proceso  
/Camino  
/Construcción  
/Personaje  
/Destrucción  
/Forma Física  
/EstadoNatural  
/EstadoAbstracto  
/Abstraer



/Persona

/SerHumano

/Actor

/Actriz

/Técnica/Proceso

/Camino

/Construcción

/Personaje

/Destrucción

/Forma Física

/EstadoNatural

/EstadoAbstracto

/Abstraer

3. Además de las técnicas, que otros aspectos crees que son necesarios impartir en los talleres de formación artística?

Creo que hay que saber compartir experiencias. Hay que oír a los alumnos. Oír sus miedos, sus dudas, sus inquietudes. Los que tenemos experiencia tenemos mucho que compartir en ese sentido. No digo que tendremos las respuestas para todo, pero podemos ayudar a darles a los alumnos un contexto de lo que creemos que se van a enfrentar fuera de sala de aula. Inspirarlos es fundamental, pero no es práctico mantenerlos dentro de una burbuja durante mucho tiempo. Una dosis de realidad es imprescindible. Más aún es necesario que los alumnos sepan que también estuviste donde ellos están. Los profesores que se “endiosan” a sí mismos o que no permiten que sus alumnos aprendan con otros profesores. Jamás entendí por qué hacer eso.

4. Cuáles son los mayores logros de haber impartido talleres de formación actoral?

Compartir conocimiento. No tiene precio. Yo amo dar talleres. Me divierto muchísimo y me gusta ver y sentir como los alumnos van absorbiendo lo que les digo durante las clases. Es preciosos ver su crecimiento aunque a veces los talleres duren solamente días. Y sé que el conocimiento que yo pude absorber en algún momento está siendo multiplicado. Si lo van a usar o no ya es un tema de cada alumno.

5. Qué aspectos le falta a la actuación (tanto en cine como en teatro) boliviana desde tu perspectiva y experiencia?

Escuela. Así de simple es. En ambos. Creo que teatralmente hablando ha habido una escuela muy importante que fue El Teatro Los Andes. Ahora también hay la escuela en Santa Cruz y La fábrica de Cochabamba, pero es muy poco. Falta variedad. Faltan opciones para los actores. Si queremos tener actores ricos en su oficio entonces tenemos que darles opciones de entrenamiento, de aprendizaje,





de cultivo de su arte. Yo estoy consciente de que mis talleres ayudan mucho, pero no es suficiente. Es necesario tener una escuela. Ese es un sueño mío. Poder tener una escuela de teatro y otras disciplinas complementares. En el cine se necesita no solamente escuela, pero experiencia. En el teatro ya hay muchísimos actores con amplia experiencia pero en el cine no. Y eso es mucho más complicado porque hay pocas producciones, y solamente estando en set es cuando puedes darles esa experiencia. En mis talleres trabajamos técnicas para poder estar listos cuando tengas esas experiencias pero el cine, como el teatro, es un arte muy vivo, muy dinámico – de grupo. Cada rodaje es un animal diferente. No hay muchas reglas a las que te puedas aferrar y solamente la experiencia en set te va ayudando a darte cuenta de ciertos padrones en los que puedes confiar, pero más que nada te ayuda a acostumbrarte a la falta de padrones también: a trabajar casi en el vacío. A lanzarte sin miedo, y confiar, no solamente en tu director, pero también en tu oficio.

/Persona  
/SerHumano  
/Actor  
/Actriz  
/Técnica/Proceso  
/Camino  
/Construcción  
/Personaje  
/Destrucción  
/Forma Física  
/EstadoNatural  
/EstadoAbstracto  
/Abstraer

A black and white portrait of Sergio Blanco, a man with short dark hair, wearing a dark suit jacket over a light-colored shirt and a dark tie. He is looking directly at the camera with a neutral expression. The background is a dark, textured grey.

**LA AUTOFICCIÓN:**  
UNA INGENIERÍA DEL YO  
SERGIO BLANCO

Mi arte es una ficción real,  
no es mi vida pero  
tampoco es mentira.

Sophie Calle

#### INTRODUCCIÓN AL ENSAYO:

Me piden que escriba un artículo sobre la autoficción. Ese es el pedido. El encargo. La idea es publicar mi pieza Ostia junto a un artículo que presente no solo el texto sino también este género del cual tanto se está empezando a hablar desde hace algún tiempo. En medio de la rapidez de la invitación, acepto la encomienda sin darme cuenta de que en realidad – y en la realidad –, soy incapaz de escribir sobre la autoficción. Me siento capaz de escribir autoficciones pero no me siento capacitado para escribir un texto sobre la autoficción.

A partir de allí, empieza toda una serie de intercambios epistolares con mis editores, en los cuales al mismo tiempo que yo les transmito mi imposibilidad de escribir un artículo sobre este tema, ellos tratan de convencerme que sí puedo hacerlo. En uno de esos tantos correos, Vivian Martínez Tabares al referirse a mi texto, escribe la palabra “ensayo”, y entonces es ahí en donde me doy cuenta que podré intentarlo: lo haré como un verdadero ensayo, es decir como un intento, una prueba, un tanteo, un experimento, una tentativa.

Este texto sobre la autoficción no será entonces más que una tentativa por aproximarme a lo que puede ser una escritura del yo. Y esta tentativa será posiblemente errada y equivocada porque no estará basada en verdades científicas que respondiendo a máximas de claridad y precisión buscan un conocimiento erudito lo más sólido y objetivo posible, sino que por el contrario, estará basada en especulaciones oscuras, confusas y caóticas que han ido surgiendo de experiencias inminentemente subjetivas.

Este artículo será entonces un verdadero ensayo: un lugar de dudas, de cuestionamientos y de interrogantes. Un lugar que está hecho para osar textualmente, es decir, para arriesgarse y aventurarse por medio de una palabra que es posible que niegue verdades y que afirme mentiras, porque como toda palabra de ensayo, es una palabra que al mismo tiempo que sabe, también no sabe, y al mismo tiempo que habilita el conocimiento, también lo suspende. Créanme que esta palabra de tentativa será una palabra que al mismo tiempo que padece su saber, goza de su ignorancia.

Les propongo el siguiente trayecto: en un primer momento hacer un rápido y vertiginoso recorrido histórico desde la Antigüedad hasta nuestros días, sobre lo que designo con el nombre de las diferentes escrituras del yo, y luego, en un segundo momento, hacer una presentación de mi propia experiencia, es decir una exposición de lo que designaré con el nombre de mi escritura del yo.

Tanto en un caso como en otro, es importante destacar que si bien toda escritura autoficcional siempre parte de un yo, de un vivido a la primera persona, de una experiencia personal – dolor profundo o felicidad suprema –, siempre va a partir de ese yo pero para ir más allá de ese sí mismo, es decir, para poder ir hacia un otro.

Empezaré entonces por una ligera presentación histórica de las diferentes escrituras del yo que atraviesan la literatura desde la Antigüedad hasta nuestros días.

#### EL YO Y EL OTRO: SÓCRATES Y SAN PABLO:

Este juego ambiguo, difuso y equívoco que propone toda autoficción entre el uno y el otro, entre el yo y la alteridad – este ser yo mismo materia prima de trabajo para poder de esta forma alcanzar a un otro –, deriva y es

heredero de toda una corriente literaria poderosa que propone como desafío estético partir del conocimiento de sí y de un vivido propio. Y esta corriente que va a atravesar toda la historia poética de Occidente, está fundada por dos grandes pensamientos: el socrático y el paulista.

Por un lado tenemos la célebre frase de Sócrates (399 a.C.): “Conócete a ti mismo”, en donde podemos encontrar el origen de toda esta corriente que va a fundar esta utilización del yo como materia prima de trabajo. Seamos socráticamente honestos: ¿qué nos puede interesar más en este mundo que conocernos a nosotros mismos? En esta invitación al conocimiento introspectivo del ser, es decir, a una aproximación reflexiva – y anímica – del sujeto que somos, es en donde podemos ubicar el comienzo, el germen, el origen de todo emprendimiento autoficcional.

Por otro lado, algunos siglos más tarde, nos vamos a encontrar con el pensamiento de San Pablo (60 d.C.) quien va a consolidar esta necesidad imperiosa de aproximarse a un yo que hay que tratar de comprender debido a su complejidad. Y así como Sócrates funda la importancia del conocimiento del yo, San Pablo va a fundar la complejidad de ese yo que según él hay que desentrañar porque es más complejo de lo que pensábamos como lo atestigua su famosa afirmación: “No hay más judío, ni Griego, ni hombre, ni mujer, ni esclavo, ni hombre libre”. En esta frase es clarísimo el nacimiento del sujeto moderno en toda su complicación, es decir un yo que va a existir por su identidad y ya no por su pertenencia, y que por lo tanto va a haber que explorar. En cierta forma San Pablo es quien inventa el yo moderno como entidad equívoca y ambigua que hay que dilucidar.

Es a partir entonces de estos dos pensamientos que se va a habilitar la exploración y la especulación de un yo ininteligible que puede ser utilizado como forma de comprendernos no solamente a nosotros mismos, sino también el mundo que nos rodea, es decir el otro : descubriéndome yo, también podré dar con el otro.

## DE SAN AGUSTÍN A RIMBAUD: EL YO SIEMPRE ES UN OTRO:

En adelante y siguiendo entonces esta invitación a utilizar el yo como forma de comprensión de la experiencia humana, va a haber toda una serie de escritores que van a empezar a inscribirse en esta línea de la exploración del yo.

San Agustín (398 d.C.) por medio de sus Confesiones va a implantar literariamente una escritura a la primera persona, es decir el yo va a pasar de estatus de simple pronombre personal a ser no solo un personaje sino el protagonista: el héroe de las Confesiones es un yo que decide confesarse ante Dios a partir de sus experiencias.

Santa Teresa de Jesús (1565) en su maravilloso Libro de la Vida va a proponer que su vivido – como lo sugiere el propio título –, sea la materia de exposición. Todo su relato teológico y literario se va a construir a partir de sus propias experiencias vitales.

En la misma época pero en Francia, Montaigne (1572) va a prologar sus célebres Ensayos con la siguiente frase: “Yo soy yo mismo la materia de mi libro”. Al escribir esta frase, Montaigne funda sin ninguna ingenuidad, la posibilidad de filosofar sobre la existencia y el mundo a partir del vivido de uno mismo.

Y algunos años más tarde Rousseau (1782) en sus Confesiones – ya no ante un Dios como lo eran en el caso de San Agustín, sino ante un auditorio laico y cívico –, va a formular claramente que en dicha obra va a hablar de él mismo convencido de que su texto “podrá servir como comparación para el estudio de los hombres”. Rousseau deja bien clara esta posibilidad ambigua que supone encontrar siempre en el yo al otro, demostrando que finalmente toda escritura de un yo puede contener a un otro.

Obra: Tebasland  
Fotografía: Viviana Bordoli



Un poco después Rimbaud va a afirmar esta misma idea en su famosa y contundente declaración “Je est un autre / Yo es otro”.

#### EL YO EN EL SIGLO XX: EL PSICOANÁLISIS, SUS HEREDEROS Y LAS NUEVAS TÉCNICAS NARRATIVAS:

Todo este recorrido histórico de la autoficción – que como podemos ver no es algo tan nuevo como se suele creer –, va a encontrarse a comienzos del siglo XX con la aparición del pensamiento de Freud y del psicoanálisis que por medio de la exploración del inconsciente va a terminar desacreditando todo emprendimiento autobiográfico para habilitar la empresa autoficcional.

Al poner radicalmente en duda la sinceridad, la objetividad y la lucidez en todo intento de hablar de sí por medio de la autobiografía clásica, el psicoanálisis va a terminar proscribiendo el género de la autobiografía, convencido de que ningún sujeto puede libramos un relato auténtico de su vida.

Y de la misma forma que el pensamiento freudiano y analítico va a legitimar la capacidad de construirse a uno mismo por medio de relatos ambiguos e indeterminados, también toda una gran corriente del pensamiento intelectual y filosófico del siglo XX – desde Lacan hasta Ricoeur pasando por Foucault, Levinas, Derrida y Deleuze –, al reforzar esta noción de inconsistencia narrativa del yo, va a dar rienda suelta a la autoficción como una forma de relatarnos.

Como sostiene Lacan solo podemos percibir, comprender y contar nuestra historia de “manera imaginaria”, o como dirá de forma bella y arriesgada el padre del término autoficción, Serge Doubrovsky: “Si trato de recordar, me invento. Soy un ser ficticio... Una vida a falta de poder retenerla, podemos reinventarla”.

Pero la autoficción no solo va a ser legitimada a comienzos del siglo pasado por la aparición del psicoanálisis, sino también por el surgimiento de toda una nueva serie de técnicas literarias de narración que empiezan a ser experimentadas por escritores como Proust, Kafka, Woolf, Joyce, Faulkner, Céline, entre tantos otros, y que van a terminar abriéndole a la autoficción un gran boulevard poético.

En adelante el hilo literario del pensamiento a la hora de hablar de sí, podrá ser inconexo, desordenado y fragmentado y el tiempo narrativo será estructurado sin seguir los sistemas de causalidad que imponían una intriga lógica y una temporalidad cronológica.

#### EL YO HACIA FINALES DEL SIGLO XX: DE LA PERSONALIZACIÓN A LA DES-SUBJETIVACIÓN:

Todo el siglo XX será entonces seducido por la tentación de la autoficción que llegará a una de sus cumbres en los años 70 y 80 debido a la mutación de toda una serie de valores y comportamientos en Occidente – políticos, sociales, religiosos – que van a contribuir al desarrollo de la personalización del individuo moderno.

En efecto será por estos años que surgirán toda una serie de factores que van a precipitar el sujeto hacia lo que Lipovetsky va a designar como un “proceso de personalización”.

Entre estos factores se pueden destacar el estallido de las estructuras sociales y familiares, la democratización de la enseñanza y del consumismo, la caída del modelo comunista, la desvalorización de los relatos de emancipación, la liberación de la moral post 68, el desarrollo de las tecnologías de la información, la aceleración de la mundialización ultraliberal, el fracaso del combate puramente político que lleva a los movimientos de lucha a desplazarse hacia reivindicaciones identitarias en lo que se refiere al estatus de la mujer,

de los homosexuales, de las minorías étnicas, etc. Factores todos estos que van a terminar acentuando la aparición de lo que Foucault llamará “la cultura de sí mismo”: en adelante los grandes relatos heroicos serán reemplazados por los relatos del sí mismo. De esta manera, esta época autorizará y habilitará el auge de los relatos autoficcionales.

De hecho, el neologismo mismo de autoficción es creado e inventado por Serge Doubrovsky en estos años cuando en 1970 lo utiliza por primera vez en uno de sus manuscritos borradores llamado *Le Monstre* que más tarde, en 1977, se transformará en su célebre novela *Fils*. En una escena que pasa en el automóvil del narrador luego de su sesión de psicoanálisis, este piensa que a partir de sus sueños podría escribir una ficción y que podría hacerlo allí mismo al volante de su auto, y entonces dice: “Si escribo en mi automóvil, mi autobiografía será mi AUTO-FICCION”. Esta frase es la que le va a conferir a Doubrovsky la paternidad del término, pero obviamente no la paternidad del género literario.

Desafortunadamente hacia finales del siglo XX, todos estos procesos de personalización y esta cultura de sí mismo van a terminar cayendo en las garras perversas de las economías de mercado y de los medios masivos de comunicación que pervirtiendo el conocimiento de sí al que invitan estos procesos y culturas de yo, lo van a terminar llevando a un encierro ególatra y nauseabundo.

De esta manera, el Narciso ingenuo y herido de mediados del siglo XX que buscaba mirarse en las aguas de los ríos del yo para tratar de comprenderse y reconocerse, se va a terminar transformando en un Narciso soberbio, aislado y autosuficiente de finales de siglo que no hace más que mirarse en las aguas putrefactas y estancadas de una sociedad espectacular del hiperconsumo – mi última autoficción *La ira de Narciso* habla de ello –.

El siglo XX que hacia los 70 invitaba a la personalización del yo, se

cierra entonces con una dictadura ultraliberal de la des-subjetivación que no hace más que fomentar el oscurantismo, el conformismo, la hipocresía y el aislamiento del individuo.

#### EL YO EN EL SIGLO XXI: LA RESISTENCIA AL INDIVIDUALISMO EXACERBADO:

Hoy en día ante la amenaza cada vez mayor de esta des-subjetivación dirigida por las nuevas economías de mercado y que no hace más que conducir a los autoritarismos políticos, a los integristas religiosos y a los comunitarismos sociales que finalmente prohíben y sancionan toda forma de expresión individual – oponiéndose así al proceso de personalización posmoderno –, la autoficción vuelve a surgir con fuerza como una alternativa artística que busca resistir a esta intimidación des-subjetivadora.

En este comienzo de siglo XXI, la autoficción vuelve a activarse como una forma de resistir a este individualismo totalizador que termina formateando comportamientos y conductas aberrantes, para volver así a relatos autoficcionales que aspiren a una palabra singular, libre, autónoma e independiente. Una palabra ajena de los mercados, los misiles y las modas. Una palabra que se busca y que busca. Una palabra que se abre a los espacios interiores de retrospectión y reflexión. Una palabra que duda. Que tiembla. Que se piensa.

Oponiéndose entonces a toda forma de individualismo des-subjetivador, la autoficción es una de las posibilidades para que el yo vuelva a verse en las aguas inconstantes de la existencia y que de esta manera pueda comprender que el yo siempre es otro. La autoficción vuelve así a la escena literaria con una gran vitalidad para reafirmar la máxima rimbaldiana de que al fin de cuentas “Je est un autre / Yo es otro”.

Y esto lo que me permite afirmar que contrariamente a lo que se suele creer, la autoficción es un acto mucho más modesto de lo que se cree.

Obra: Ostia  
Dirección: Sergio Blanco





Godard decía que “para hablar de los otros hay que tener la modestia y la honestidad de hablar de uno mismo”. Mis autoficciones no se celebran a sí mismas en una promoción del yo, sino que por el contrario, son simplemente un intento de comprenderme como una forma de comprender a los otros.

Voy a tratar de explicarlo no en un intento de justificar cuentas sino de ajustar cuentos, y para ello voy a dejar a un lado la perspectiva histórica de las diferentes escrituras del yo, para pasar en adelante a presentar mi propia experiencia, es decir mi escritura del yo.

#### DECIRME A MI MISMO: POETIZARME EN KASSANDRA:

Cualquiera de mis autoficciones fueron escritas no tanto para exponerme, sino para buscarme. Todas ellas están escritas a partir de un yo que busca en la escritura una posibilidad de encontrarse a sí mismo para poder de esta forma, encontrar a los otros.

Es por medio entonces de esta escritura del yo que he hallado esta posibilidad de decirme, es decir, esta posibilidad de construir mi relato y de esta manera poder dar con los demás.

Pero este relato escrito será – como toda narración –, absolutamente falso ya que la puesta en lenguaje hace que la realidad de la cual partimos, se vuelva una ficción. Como lo explica acertadamente Philippe Vilain: “lo que produce a la ficción es la escritura, es decir, la puesta en relato literario, y no la invención o deformación de los hechos”.

La escritura – la puesta en relato – aleja por lo tanto lo real. Lo ahuyenta. En cierta manera lo convoca pero para traicionarlo. Toda escritura es un acto de traición de la realidad por la simple razón que los mecanismos de poetización cambian, alteran, perturban, transforman.

Autoficciónarse es como travestirse: desordenar las huellas de un vivido. No es por azar que mi primera autoficción **Kassandra** cuente la historia de un personaje travesti que es aquel ser que de alguna manera decide intervenir sobre su cuerpo ficcionando así su relato.

**KASSANDRA.** I'm not a girl... No... I'm a boy... I born boy... But after... I transformed my body... And now I'm **Kassandra**... (...) I need work... Work with my body... (...) I'm not a women, I'm not a boy, I am **Kassandra**...

Todo el texto de **Kassandra** es una confesión en la cual el personaje narra constantemente sus proyectos y anhelos de transformación, de alternación, de mutación de su cuerpo para que una cosa se pueda transformar en otra. **Kassandra** – tanto el personaje como la pieza –, son un homenaje a la poesía, a la metáfora, a la transfiguración que todo acto de escritura permite. **Kassandra** no habla de otra cosa más que de la transubstanciación a la cual conlleva todo intento de relatarse a sí mismo, es decir, todo acto de poetización de sí: el milagro de la conversión.

Al someter entonces mi yo a la escritura, el otro yo que encuentra mi yo será falso. Y esta es la gran paradoja de la autoficción: buscarse a uno mismo para finalmente dar con un uno mismo falso.

#### FICCIONARME: PODER DESPLAZARME DE LUGAR Y SERME INFIEL A MI MISMO:

Y este uno mismo será falso porque la ficción se encargará siempre de correr todo un poco de lugar: “es como si fuera lo mismo pero sin ser lo mismo”, sostiene el personaje de **Martín** en otra de mis autoficciones **Tebas Land** de la cual transcribo un breve diálogo que es una especie de arte poética sobre la autoficción tal cual la concibo:

**MARTÍN.** Entonces todo lo que diga va a estar en el texto.

**S.** No. No todo. Algunas cosas.

MARTÍN. ¿Y de esto qué vas a poner? ¿Lo que hablamos? ¿Mis preguntas?

S. Sí.

MARTÍN. ¿Así? ¿Tal cual? ¿Tal cual?

S. Bueno. No. Después cambio. Cambio algunas cosas. Modifico un poco. No voy a hacer una transcripción exacta de lo que hablamos.

MARTÍN. ¿Una qué?

S. Una transcripción. Una copia. Un duplicado. Un calco. Lo interesante justamente es que cambie un poco. Que altere algunas cosas.

MARTÍN. Quiere decir que vas a inventar algunas cosas.

S. Sí. Claro. Muchas.

MARTÍN. Pero entonces nada es nada.

S. ¿Cómo que nada es nada?

MARTÍN. Y sí... Ni yo voy a ser yo. Ni lo que hablamos va a ser lo que hablamos. Todo va a estar como que cambiado.

S. Sí. En cierta forma. Todo va a estar como corrido un poco de lugar.

Esto último que dice S. es una de las reglas más interesantes de la autoficción: “todo va a estar como corrido un poco de lugar”... Es ahí en donde reside el éxito poético de la empresa autoficcional: la capacidad para correr un poco las cosas de su lugar, porque en todo emprendimiento artístico finalmente como afirma Martín lo interesante es que “nada es nada”.

Esto es lo que me permite sostener que la autoficción es infiel al documento vivido, es decir que los mecanismos de poetización se tienen que encargar de desprender el relato creado de la realidad. La autoficción engaña, traiciona, miente, falsifica, adultera. Quizás es por esto que es algo que al mismo tiempo que está de moda también está condenado.

De alguna manera entonces, la autoficción es poder ser infiel a uno mismo, es decir, serse infiel a uno mismo con uno mismo.

Pero además no solo el acto de escritura vuelve todo ficción, sino que la propia memoria es una construcción en donde también opera la ficción: en todo recuerdo del pasado siempre hay lagunas que todo individuo tiende a colmar con invenciones, condensaciones, desplazamientos, etc. Rousseau en sus Confesiones lo va a reconocer al decir que “tenía tantas lagunas que inventé e incluso abusé”. La autoficción es una invitación a abusar y excederse en ese relleno de lagunas. De hecho mis autoficciones han ido más lejos todavía: han inventado lagunas allí en donde no las había.

Finalmente todo lo que escribo sobre mi vida termina siempre siendo mentira: a medida que la escritura va surgiendo la verdad va siendo proscrita.

Cada vez que leo o veo representada una de mis autoficciones, siempre me sucede lo mismo: tengo la impresión de estar frente un espejo ante el cual solo puedo formular la siguiente idea: Ceci n'est pas moi...

#### DEL YO A LOS YOES:

Esta experiencia de ir descubriendo diferentes yo que se van reproduciendo y traicionando a medida que la ficción los va alterando y multiplicando, me enfrenta a la idea de que el yo no existe sino que lo que existe es una multiplicación infinita de yoes. Finalmente estamos compuestos de varios hogares: no somos uno sino varios y todos a la vez. Y no solamente somos varios yoes, sino que todos ellos son muy distintos y con diferentes grados de egotismo, como decía Paul Valéry: “hay algunos yo que son más yo que otros”.

Es por esto mismo que el yo narrativo que construye la autoficción será como un rompecabezas cuyas piezas ni encajan, ni se acoplan, ni se encastran, ni se ajustan: un rompecabezas imposible cuyas piezas no hacen más que confirmar la in-unidad de la identidad.

De alguna manera mis autoficciones son una forma de preguntarme quiénes son estos yoés. Por eso he afirmado varias veces que la pregunta no sería entonces ¿quién soy? sino ¿quiénes soy?

#### LA SUSPENSIÓN DEL TIEMPO: OSTIA:

Y la autoficción no solo se interroga sobre la consistencia del ser sino también sobre la consistencia del tiempo: la pregunta de ¿quiénes soy? va muy seguido acompañada de la pregunta ¿en qué tiempo estoy?

La autoficción desde el momento que hurga y examina el pasado, la memoria y sobre todo la infancia – en donde tantas cosas nos fundan como individuos, Sartre afirmaba “la infancia decide” –, trabaja también con el tiempo y su relatividad.

Para la autoficción el pasado está tan abierto como el futuro, es decir que es tan misterioso e incierto como el porvenir. En mis autoficciones el pasado aparece como un territorio que no termino nunca de nombrar, y eso es justamente lo que me permite manipularlo y maniobrarlo a mi voluntad. El tiempo pretérito es tan incierto como el futuro: mis autoficciones en lugar de predecir el futuro, proponen pre-decir el pasado.

¿Dónde estamos?, se preguntan todo el tiempo los personajes del hermano y de la hermana en mi autoficción Ostia, y toda la pieza es un intento de demostrar que ambos están suspendidos en un tiempo sin tiempo que es el único tiempo posible del relato de ficción: un tiempo incierto. Quizás es por eso que el padre de ambos hermanos – pater representante supremo de la ley – está desaparecido: en este nuevo tiempo narrativo de Ostia no hay más leyes temporales: los hermanos pueden jugar – y no juzgar – con el tiempo de forma inconexa y fragmentada.

LA HERMANA. Estamos en 1980.

EL HERMANO. No.

LA HERMANA. Sí. Fue ese año.

EL HERMANO. No. No es 1980.

LA HERMANA. Te digo que sí. Fue el año que estrenaron La laguna azul.

EL HERMANO. No. No es el año 1980.

Tampoco es por azar que el personaje de la hermana de Ostia lee Las Confesiones de San Agustín en donde se teoriza sobre la relatividad del tiempo, sobre todo cuando en el Libro XI San Agustín afirma que contrariamente a lo que se cree, no habría tres tiempos – pasado, presente y futuro –, sino un solo tiempo que es el presente y que se declinaría en el presente del pasado (la memoria), el presente del presente (la contemplación) y el presente del futuro (la espera).

Los hermanos de Ostia en su búsqueda del tiempo perdido, finalmente proponen una suspensión del tiempo en este cruce permanente, continuo y desordenado de estos tres tiempos que se conjugan narrativamente en un solo tiempo: la ausencia total de tiempo en el a-hora en que se encuentran leyendo el texto.

LA HERMANA. Y entonces, ¿en qué año estamos?

EL HERMANO. No importa.

LA HERMANA. Sí. Quiero saber en qué año estamos.

EL HERMANO. ¿Para qué?

LA HERMANA. Para saber en qué año pasa.

EL HERMANO. ¿Qué cosa?

LA HERMANA. La historia.

EL HERMANO. ¿Qué historia?

LA HERMANA. La historia de esta obra. De esta pieza. De este texto.

EL HERMANO. No. No hay historia.

LA HERMANA. Sí. La hay. Claro que la hay.

EL HERMANO. No. No hay ninguna historia. O casi ninguna. Solo nosotros dos. Cada uno sentado en su escritorio. Leyendo. Nada más. Eso es todo.

LA HERMANA. Pero la pieza... Esta pieza...

EL HERMANO. ¿Qué?

LA HERMANA. ¿En qué año pasa?

EL HERMANO. En ningún año.

Ostia de alguna manera propone el fin de causalidad narrativa del tiempo en el intento del individuo por tratar de recordar y de recordarse. De esta forma, Ostia es un testimonio de la confusión del tiempo: una reivindicación del desorden como alternativa al orden. O mejor aún: el desorden como una única posibilidad de orden y progreso.

De alguna forma el emprendimiento autoficcional propone siempre suspender el tiempo para habilitar todas las posibilidades temporales de narración.

#### DEL TRAUMA A LA TRAMA POLÍTICA Y RELIGIOSA:

En la autoficción lo vivido - el trauma - es el que habilita y posibilita la creación narrativa - la trama -. En su extraordinaria novela *Al amigo que no me salvó la vida*, Hervé Guibert dice algo así como que “tenía que surgir la desgracia para que surgiera este libro”.

La trama por medio de su capacidad a nombrar, nos permitirá entonces representar y representarnos como sujetos. De allí viene el goce que nace más allá del dolor: el lenguaje al decir y nombrar, nos rehabilita, nos rescata, nos construye. La autoficción de esta manera obra - y abre - política y religiosamente el cuerpo que es su materia prima.

En primer lugar la autoficción obra el cuerpo políticamente ya que no se trata de exhibirlo sino de exponerlo, de ofrecerlo, de darlo. No se trata tanto de un acto de coraje sino de un acto de generosidad. Es en esto que la autoficción es altamente política: el cuerpo es generosamente entregado a la polis.

Y en segundo lugar, la autoficción obra el cuerpo religiosamente puesto que no se trata de mostrarlo sino de encarnarlo. No se trata tanto de un acto de demostración sino de un acto de encarnación. Es en esto que la autoficción es altamente religiosa: el cuerpo es encarnado en la tribu.

Esta intervención política y religiosa es la que hace que la autoficción no sea una literatura comprometida sino que sea una literatura en la cual todo el cuerpo se compromete por entero en esa búsqueda de los yoes que lo habitan proponiendo tramas a partir de traumas.

El desafío de la autoficción será que esa búsqueda de los yoes no consista en una mera autocontemplación de sí mismo, sino que consista en una búsqueda política y religiosa mayor: los otros. Una vez más, volvemos a la máxima de Rimbaud: la autoficción oscila y fluctúa permanentemente entre el yo y el otro.

Recién sostuve que mis autoficciones eran una forma de preguntarme ¿quienes soy? Mi desafío entonces es que esta pregunta pueda llevarme a preguntarme ¿quiénes somos? De esta forma mis autoficciones intentan ir de lo singular a lo plural, intentando que lo íntimo - lo supuestamente íntimo -, se vuelva público.

#### COMBATIR LA SOLEDAD Y HACERSE QUERER

Ninguna de mis autoficciones me plebiscita o me promueve, sino

Obra: La Ira de Narciso  
Fotografía: Nairí Aharonián



que por el contrario, muy seguido son un testimonio de vulnerabilidad y de fragilidad. Por medio de ellas trato de que en mi historia pueda encontrar las historias de los demás y de esta forma sentirme menos solo.

Por otra parte, narrarse, contarse, relatarse no consiste en un acto de amor propio, sino que por el contrario, consiste en tratar de hacerse querer. Es algo muy simple: no escribo porque me quiera a mí mismo, sino porque quiero que me quieran. ¿Por qué irrita tanto que alguien busque ser querido? ¿Puede haber acto menos arrogante que necesitar el amor de los demás?

La autoficción no está para embellecer nada, sino todo lo contrario. De allí que todas las acusaciones de egocentrismo, individualismo, egolatría, soberbia, autosuficiencia, etc., etc., no hagan más que demostrar un profundo desconocimiento no solo teórico-técnico-literario del género, sino sobre todo un gran desconocimiento sensible de lo que es el gesto mismo de la autoficción.

#### INVENTARME: SOY UN PERSONAJE DE FICCIÓN:

Es por medio de la autoficción que voy así inventándome una nueva vida: un nuevo relato. La escritura autoficcional es de alguna manera un proyecto vital que poco a poco voy siguiendo y obedeciendo. Es por ello que mis personajes no son una copia de mí, sino que por el contrario, soy yo quien empiezo a ser una copia de ellos: no son ellos quienes se parecen a mí sino que soy yo quien trato de parecerme a ellos cada vez más.

La autoficción no solo me va inventando sino que me va corrigiendo, alterando, mejorando y a veces empeorando, construyéndome en un juego de construcciones infinitas. Finalmente se trata realmente de una verdadera ingeniería del yo.

vida. Porque no es posible que seamos relatados solamente por el pasaje del tiempo o los dictámenes de la sociedad de turno que nos ha tocado vivir, tiene que ser posible que seamos capaces de relatarnos nosotros mismos a nosotros mismos. Eso es lo que intento y la autoficción es la única forma que he encontrado de poder hacerlo: es ella quien poco a poco me va inventando.

Al fin de cuentas no soy yo el patrón de mis autoficciones, sino que son mis autoficciones los patrones literarios que trato de seguir lo más que puedo al pie de la letra. Y al igual que el Quijote sigue las novelas de caballería, que Julien Sorel sigue los relatos napoleónicos y que Madame Bovary sigue las revistas rosas, yo sigo mis propios relatos.

Finalmente no soy yo quien escribe sino que es mi escritura la que me escribe a mí. Y esta es mi forma de resistencia: ser un personaje de ficción que se escribe a sí mismo como acto de sobrevivencia. De esta manera mis autoficciones me permiten reivindicar una de las máximas que más es sancionada, penalizada y castigada, poder decir tranquilamente: yo no soy yo.



**Paola Oña Ovejero**  
**Concibiendo el Vestuario Teatral**  
**“Acerca de tejidos que visten pieles en escena”**



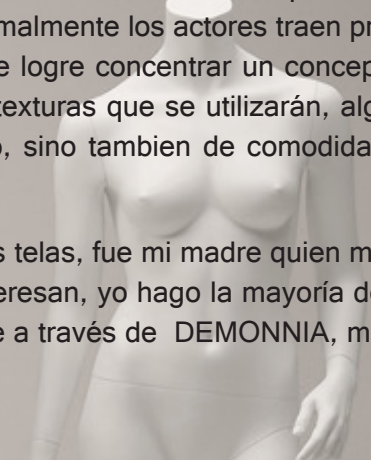
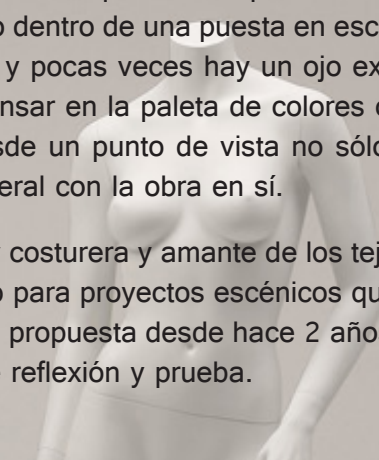
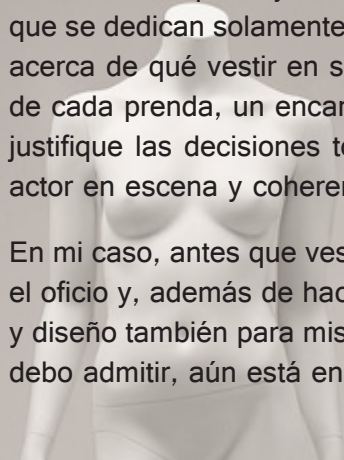
## 1. Eres una de las pocas artistas que se dedica a trabajar propuestas de vestuario en Bolivia, ¿Cómo ves esa escases en las artes escénicas?

Considero que tiene mucho que ver el hecho de que la mayoría de la gente que hace teatro en este país se dedica a hacer más de una cosa a la vez relacionada con las artes escénicas, es decir, uno no sólo actúa en una obra sino que muchas veces aporta desde las luces, escenografía o en mi caso desde el vestuario.

Soy actriz de teatro hace más de 10 años y creo que esto me ha dado muchas más posibilidades a la hora de pensar-diseñar-conseguir-realizar esta parte de la propuesta estética de una puesta en escena.

No considero que haya escases de personas que se dediquen a hacer vestuario, sino más bien son pocas personas que se dedican solamente al vestuario dentro de una puesta en escena. Normalmente los actores traen propuestas acerca de qué vestir en sus escenas y pocas veces hay un ojo externo que logre concentrar un concepto detrás de cada prenda, un encargado de pensar en la paleta de colores o en las texturas que se utilizarán, alguien que justifique las decisiones tomadas desde un punto de vista no sólo estético, sino también de comodidad para el actor en escena y coherencia en general con la obra en sí.

En mi caso, antes que vestuarista soy costurera y amante de los tejidos y las telas, fue mi madre quien me enseñó el oficio y, además de hacer vestuario para proyectos escénicos que me interesan, yo hago la mayoría de mi ropa y diseño también para mis amigos. Mi propuesta desde hace 2 años deviene a través de DEMONNIA, marca que, debo admitir, aún está en proceso de reflexión y prueba.









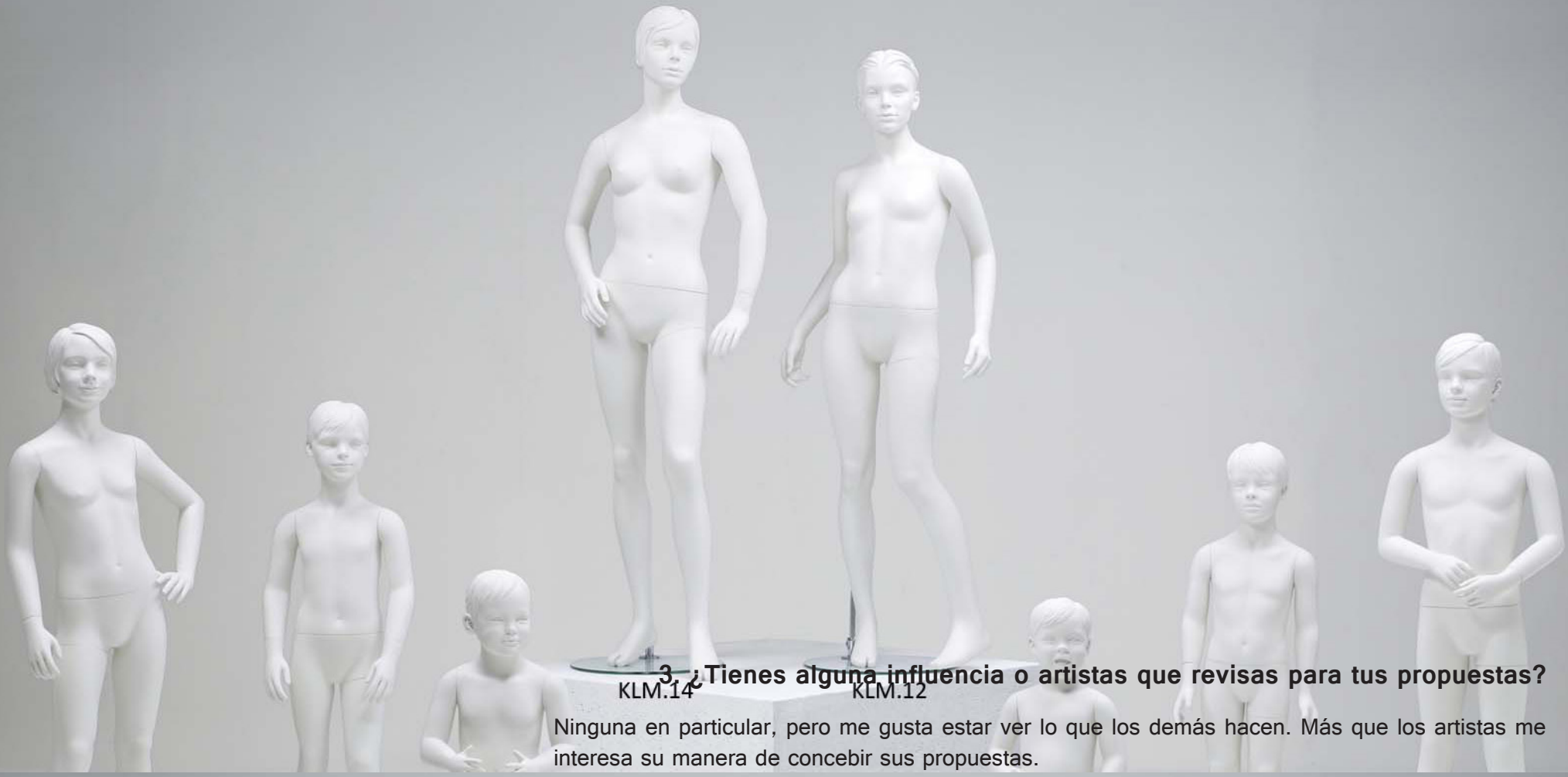
## 2. ¿Cuál es tu proceso de creación del vestuario?

Lo primero que hago es ver un ensayo, antes siquiera de hablar con el director sobre las ideas que tiene para el montaje. Muchas veces los directores ya tienen todo pensado, imaginado acerca del montaje de la obra y sobre la estética de la misma: esos proyectos no me interesan. Me interesa poder compartir mi visión de la pieza y proponer desde el comienzo, por eso intento las más de las veces, comenzar el proceso de diseño junto con los primeros ensayos. Muchas veces no es fácil ya que existen diferentes maneras de trabajar, de todas maneras intento acompañar los procesos el mayor tiempo posible. A veces logro incluso compartir con los actores durante temporada, como fue el caso de “Los B” de la Compañía Textos que Migran; a veces me piden únicamente diseñar y que alguien más se encargue de realizar, de todas maneras siempre comienzo viendo un ensayo y hablando luego con el director y con todos los encargados de la parte estética y técnica de la obra, ya que muchas decisiones se tienen que tomar conjuntamente (es parte importante hablar con el diseñador de luces de la obra para decidir por ejemplo acerca la paleta de colores). Luego de eso me tomo un tiempo para pensar la propuesta que haré, buscando referencias (amo Pinterest) pensando en texturas y materiales, dibujando a pesar de que lo hago muy mal y armando carpetas.

Luego es necesario mostrar lo pensado no sólo al director sino a los actores ya que serán ellos quienes usarán lo que imagino, muchas veces hablo antes con los actores para que me cuenten las propuestas que tienen para su personaje y trato de seguir un poco el instinto de lo que proponen. Luego viene el proceso de realización y aquí juega un papel muy importante la Feria “16 de julio” de El Alto, el paraíso de los vestuaristas. En la feria he encontrado maravillosas joyas en texturas y materiales, zapatos y accesorios que me ayudan a completar lo que intento narrar a través del vestuario.

Pruebas, arreglos, ropa en la limpieza o en mi lavadora, reconsiderar lo que no aporta es parte del proceso hasta el momento de ver a los actores contentos y sobre todo cómodos en escena. Considero que para que la energía de quien se para en las tablas pueda fluir, se necesitan los tejidos y las telas apropiadas sobre su propio tejido: su piel.





### 3. ¿Tienes alguna influencia o artistas que revisas para tus propuestas?

Ninguna en particular, pero me gusta estar ver lo que los demás hacen. Más que los artistas me interesa su manera de concebir sus propuestas.

En este momento particularmente estoy interesada en manipulación de tela, es algo que me tiene muy atraída y que estoy investigando.

### 4. ¿Cómo es el dialogo que realizas con los demás artistas involucrados en el proyecto para realizar tu propuesta?

Quizás lo que más me interesa de hacer vestuario con más frecuencia últimamente es compartir momentos detrás de escena con la gente que hace posible que “ése” algo suceda.

Como ya comenté, este es un diálogo necesario, casi obligatorio antes de afrontar cualquier propuesta. Las luces, la escenografía, incluso la música deben entrar en una coherencia estética para que el “todo” resulte y que nada deje sin luz a “lo otro”. Solo así se podrá ver armonía, sin sobrecargar, sin sobreestimar. Aportando.





## 5. ¿Qué sientes al ver tu propuesta en escena? ¿Le harías cambios?

Es el momento más bello dentro de todo el proceso, ya que puedes VER aquello que imaginaste, materializado, dialogando con la propuesta. Y claro que le hago cambios, ninguna propuesta está cerrada completamente, siempre hay cosas que mejorar, o es quizás para tener una buena excusa a fin de no abandonar el proceso de crecimiento que, en el estreno empieza para la obra en sí. Puedo ver obras donde trabajé haciendo vestuario hace años y siempre trato de hablar con el director para ver si aún me deja cambiar algún detalle. A veces tengo suerte.

Otra cosa que me encanta es ver que muchas de mis propuestas de vestuario, a pesar de estar concebidas para la escena de teatro (un acto efímero que sólo sucede una vez para el espectador), logra verse increíble también ante la cámara.

Pienso que el trabajo de vestuarista que he tenido la suerte de realizar, me ha permitido también compartir desde la honestidad de una especie de anonimato, un trabajo generoso y valioso detrás de escena, parte del proceso de pre producción de cualquier proyecto, de manera humilde y entregada.



## Colectivo Teatral TARIJA

Los artistas tarijeños viven en la actualidad una problemática relacionada con el uso de los espacios públicos destinados al arte, para hacerle frente, se organizaron y formaron el **Colectivo Teatral TARIJA**. Entrevistamos a **Ronald Millares** para enterarnos un poco más sobre este tema.

## COLECTIVO TEATRAL TARIJA

### 1. ¿Cuál es el problema específicamente que tienen los trabajadores del Teatro de Tarija?

R.- limitaciones para el acceso a los espacios teatrales (espacios públicos). Limitaciones en el sentido de que está prohibido realizar un cobro de entrada en el Teatro de la Casa de la Cultura y otros espacios de la gobernación y alcaldía. Esto nos obliga a que cualquier artista deba hacer la función gratuitamente en el espacio y buscar auspicio de alguna empresa privada o estatal para subvencionar los gastos. Lamentablemente en Tarija una ciudad pequeña, no existe tales empresas que puedan auspiciar este tipo de expresiones artísticas. (netamente hablando del teatro)

### 2. ¿Cómo llegaron a esta situación?

Desde hace mucho tiempo las instituciones estatales (alcaldía y gobernación) tienen como políticas culturales de que el arte debe ser gratuito, y a la vez acostumbra a la población a no pagar ni un centavo por ingresar al Teatro.

### 3. ¿Qué propuestas tienen los trabajadores del Teatro de Tarija para solucionar estos problemas?

Cambiar y formular otros reglamentos de estos espacios públicos a través de la organización de otros artistas.

### 4. ¿Qué estrategias realizaron hasta el momento para seguir con la actividad teatral?

- Gestionando actividades en espacios alternativos para incentivar al público a pagar una entrada por el trabajo teatral.
- La organización de los diferentes grupos de Teatro en Tarija para conseguir y proponer a las autoridades la liberación de estos espacios.

### 5. Hace poco salió una noticia de la creación del Colectivo Teatral Tarija, ¿Cuáles son sus objetivos? Por qué su fundación?

Porque creemos en la gran importancia de la organización y porque la unión hace la fuerza, por eso nace El Colectivo Teatral Tarija, que conforman por el momento: Itaú Teatro, Teatro el Oráculo, Epopeya Teatro y Caretas Teatro. Nace para trabajar y desarrollar proyectos en conjunto donde sea valorado (económicamente) el trabajo de la actividad teatral en Tarija.



# Abigail Villafán Ramírez

Trabajando con Rodrigo García

## Llora mi Cuerpo y NO hay Palabras (Versión adaptada de Haberos Quedado en Casa Capullos)

Abigail Villafán Ramírez es una joven directora de teatro que trabaja en Cochabamba — Bolivia, a partir del año 2015 se hizo cargo del Elenco de Teatro del mARTadero, teniendo como resultado el montaje de la obra “Llora mi Cuerpo y NO hay Palabras” versión adaptada de: Haberos quedado en casa capullos del reconocido dramaturgo argentino-español Rodrigo García.

Este fue el segundo montaje de dicho dramaturgo realizado en Cochabamba (el primero el año 2003 por el dramaturgo y director Eduardo Calla) y aquí está la directora para hablarnos de su experiencia.



## 1. ¿Cuál fue la iniciativa de montar un texto de Rodrigo García?

Francamente me sorprendió mucho montar a García, más aun siendo este mi primer montaje, los textos de García los conocía desde hace tiempo, pero *Matando Horas Y Haberos Quedado En Casa*, *Capullos* me llamaron de inmediato, de entrada no tuve claro el por qué, los leía muchas veces, el segundo particularmente me gustaba mucho existía la dureza con que se expresaban las imágenes que lanzaba el texto, un par de personajes, pero lo más grato era el amplio espacio para imaginar los escenarios que me daba, era de vida o muerte, cada vez que leía el texto imaginaba cosas distintas, me dejaba sensaciones nuevas, habían ciertas imágenes recurrentes que siempre me aparecían en la cabeza, ni que decir de *Matando horas*, muy lindo texto. Muchos de los textos de García me gustan mucho porque sentía la necesidad vital del autor para decir lo que planteaba. Ya encarando el proceso de lo que sería el montaje y viéndome frente a mi equipo de trabajo supe de inmediato que teníamos que montar una de las obras de García, no sabía cuál de las dos (tenía que ser alguna de las dos, eso sí lo tenía claro), no sabía cómo lo haríamos, de forma natural o intuitiva “*Haberos quedado en casa*, *Capullos*” quedo elegida, sabía que era un enorme reto ya que el texto (datando ya del 2000) ya había sido montado muchas veces en el mundo entero, teníamos mucho trabajo por delante.

## 2. Como fue el proceso de apropiación/adaptación/contextualización/ambientación del texto?

Bueno, si bien yo ya tenía mucho del texto en la cabeza, y podía ver una que otra acción escénica, no sabía bien como se haría esto, tenía una posición en relación a la obra, y ahí ya había un pequeño punto de partida. Decidí hacer parte de la creación a mi equipo de trabajo, muchos de ellos estaban encarando su primer montaje como actores, lo cual me pareció muy motivante, leímos el texto, de entrada en ellos había que ajustar algo, había que inyectar mucha carne a la palabra, tuvimos muchos momentos de debate, de invitar a los actores a expresar sus posiciones en relación a cada fragmento del texto, eso nutrió mucho el proceso de apropiación de la obra, pronto percibí que el equipo compartía conmigo una visión en relación al texto y naturalmente estábamos caminando juntos en adentrarnos cada vez más, de ese núcleo surgió nuestra adaptación, los actores generaron mucho material para la escena, me fui con todo ese material, sumado al texto y lo debatido para poder estructurarlo todo, llegue con lo decidido, los actores ya tenían que memorizar texto y empezamos a probar las acciones, tuvimos un primer bloque trabajado, nos dejaron algunas personas del equipo en el camino pero eso no nos detuvo, me tuve que apartar nuevamente para ordenarlo todo, y así la obra fue cambiando en el proceso, aun lo sigue haciendo, es lo que naturalmente nos

ha exigido, aunque ya llego a su primer estreno y se siga presentando muchas veces, no se ha quedado quieta. La obra ha resultado ser una exposición muy sincera de nuestras muchas limitaciones y escasos aciertos, que este bien o mal hecha es en lo último que pienso, que sea vital - eso es lo más importante- uno dice: esto es lo que digo y hago, mal hecho, bien hecho, lo que sea, pero esto es lo que digo y hago, esto es vital para mí. Tengo que hacer esto.

## 3. Qué aspectos son los más interesantes al momento de enfrentarse a un texto de un Dramaturgo tan reconocido?

Si bien este dramaturgo en este texto no te plantea nada bastante estructurado, no te define lugares, no te dibuja personajes, y es como un libro abierto que te brinda montón de posibilidades para que te sientas libre de manejarte en él, también... tienes que saber en lo que te estas metiendo, clara la idea de que tienes que trabajar mucho y sobre todo no atropellar al autor del texto haciendo lo que te dé la gana sin mayor justificativo, por eso también le pides su autorización para usar su texto, tiene su propuesta, te da mucha libertad pero tiene su propuesta y su visión partamos de ahí primero, y luego nos iremos adentrando nosotros, eso —personalmente- me ha resultado interesante, enorme lección aprendida en la practica.

## 4. Desde tu conocimiento de la dramaturgia boliviana y este acercamiento a un dramaturgo español que revolucionó la dramaturgia en su época, puedes decirnos desde tu perspectiva qué aspectos le hace falta a la dramaturgia boliviana?

Conozco textos de dramaturgos bolivianos (no tantos como quisiera teniendo en cuenta que son difíciles de conseguir) y en muchos siento que no existe esto de la “vitalidad” / “mi visión del mundo”, es innegable que hay algunos dramaturgos que están arriesgando mucho, que se dejan percibir en sus particulares posiciones en relación a ese algo que les interesa detrás de una obra de teatro, pero son muy pocos, sería muy grato para mí que exista siempre la Vitalidad, que en cada palabra del dramaturgo se pueda ver al autor gritando lo que es vital para él.

## 5. Existen otros dramaturgos que te atraen tanto como Rodrigo García? Los montarías? Por qué? Seguro, hay bastantes, pero por ahora me interesa adentrarme en montar textos propios, ¿Por qué? sería porque hay temas muy urgentes para mí en este momento.

# El Lente en La ESCENcIA

Grupo: Elenco de Teatro del mARTadero (Bolivia)

Obra: Lloro mi cuerpo y NO hay Palabras



Fotografía: Serena Liliana Vargas







Fotografía: Eliana Irusta - Colectivo Tragaluz









# LA ESCENCIA

es una Revista Digital de Artes Escénicas  
producida por La Mala, es de distribución  
gratuita, NO se imprime NI se vende.

## CONTACTOS:

Jorge Alaniz León – Director

Correo Electrónico: [jorge.alaniz@gmail.com](mailto:jorge.alaniz@gmail.com)

Teléfonos: (0) 591-4285859 - 70728056

Cochabamba - Bolivia

“La Mala es un Grupo de Teatro Independiente que prioriza el montaje de textos propios, además de gestionar talleres de formación actoral.