

Movilidades Míticas y (Auto)referenciales: Cultura, identidad y Migración en “Odisea” (Teatro de los Andes, 2008)

María Aimaretti

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y
Técnicas -Uba; buenas Aires, Argentina
m.aimaretti@gmail.com

Recibido 16/04/2015
Aceptado 11/05/2015

Resumen: Desde la década del ochenta Bolivia vivió un éxodo masivo de su población tanto a países limítrofes, como a angloparlantes y europeos. Las medidas económicas neoliberales impulsadas a mediados de esa década generaron una diáspora significativa debida a la desocupación y precarización del trabajo, inflación y elevación de los índices de pobreza, corrupción y descontento social. El grupo Teatro de los Andes se funda en 1991, en plena década neoliberal, y es testigo, a lo largo de sus casi veinte años de trayectoria, de este fenómeno migratorio. Justamente, este trabajo aborda la última pieza dirigida por César Brie la cual reflexiona poéticamente sobre esa “odisea” del desarraigo y el regreso a la tierra de origen: el desplazamiento de referencias simbólicas y espaciales estables, la memoria y la pertenencia identitaria heterogénea. En la obra se cruzan la serie estética, la tradición literaria y la propuesta teatral del grupo, con la serie político-histórica en una reflexión que, a su vez, implica para el colectivo de trabajo un cierre de etapa, tras lo cual su director se desvincula del proyecto por él fundado.

Palabras clave: Identidad cultural, heterogeneidad, migración, viaje, teatro.

Abstract: From the decade of eighty Bolivia lived a massive exodus of his population to bordering countries, as to English- speakers and Europeans. The neoliberal economic measures stimulated, in the middle of this decade, a significant diaspora due to the unemployment and precarización of the work, inflation and elevation of the indexes of poverty, corruption and social dissatisfaction. The Theatre of the Andes group was founded in 1991, in full neoliberal decade, and is a witness, along his almost twenty years of path, of this migratory phenomenon. Precisely, this paper addresses the last piece directed by César Brie which reflects poetically about this “odyssey” of the uprooting and the return to the land of origin: the displacement of symbolic and spatial stable references, the memory and the belonging identitaria heterogeneous. In the piece cross the aesthetic serie, the literary tradition and the theatrical proposal of the group, with the political - historical serie in a reflection that, in turn, implies for the group of work a closing stage, aMer which his director he split of the project for him founded.

Keywords: Cultural identity, heterogeneous, migration, journey, theatre.

Para citar este artículo: Aimaretti, M. (2015). Movilidades míticas y (auto)referenciales: cultura, identidad y migración en “Odisea” (Teatro de los Andes, 2008). *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales* (IV), 95-115. Recuperado de <http://iberoamericasocial.com/movilidades-miticas-y-autoreferenciales-cultura-identidad-y-migracion-en-odisea-teatro-de-los-andes-2008>

Introducción

Problematizar el propio tiempo histórico, con sus paradojas, sensibilidades e imaginarios inherentes, ha sido y es parte de la labor de *Teatro de los Andes* (TA). Toda su trayectoria de producción teatral, intelectual y pedagógica, está hilvanada por la insistente tarea de interrogarse por el presente, la identidad cultural y la memoria desde, con y a través de la escena, la belleza. Este trabajo analiza la obra *Odisea* (2008) como la reflexión estética que el grupo realizara en torno de un fenómeno social insoslayable para la sociedad boliviana contemporánea: las migraciones.

Procurando un abordaje integral de la puesta, que la sitúe tanto en relación con la poética y la trayectoria del grupo, como con la historia social con la que está dialogando, describiremos primero algunas de las “señas de identidad” de TA, las condiciones materiales e históricas que hicieron posible la creación de la obra y sus intertextos estéticos fundamentales; para luego desmenuzar analíticamente la pieza en cuestión a partir de la perspectiva crítica de Antonio Cornejo Polar (2006) y su noción de heterogeneidad¹.

Acerca de Teatro de los Andes

El grupo TA se estableció bajo la dirección de César Brie en 1991 en el pueblo de Yotala, a 15 Km. de la ciudad boliviana de Sucre, en un predio que contaba con sala de ensayos, teatro, habitaciones para actores, carpintería, cocina, y espacios comunes. Sus miembros residían allí de forma permanente dedicados al teatro con exclusividad buscando una formación integral y produciendo sus propias obras que, bajo una propuesta de teatro del humor y la memoria, presentaban en Bolivia y el exterior. La memoria se considera un imperativo ético y político, implica el trabajo de darle sentido al pasado, revisarlo, indagar sobre sus silencios y obturaciones para conocer mejor el presente, impugnar la injusticia y la corrupción, y proyectar un futuro inclusivo. Memoria en TA es aprendizaje. Según Brie (1997): “En la palabra recordar están las raíces de corazón y lazo. Recordamos para trabajar en el presente sin necesidad de quemar naves. La memoria no mira hacia atrás aunque lleve una cuerda y un sentimiento que nos une al pasado” (p. 21)². El humor es una clave de relación y comunicación eficaz con el espectador, y a la vez una forma de cuestionar lo naturalizado, satirizar las formas de poder y criticar la realidad político-institucional local a partir de un tratamiento paródico³:

[...] nuestro teatro debe divertir, pero también dividir, provocar, escandalizar [...] Nos proponemos conmover pero cortándole la cabeza a la conmoción a través de la risa. Y un reír que rebote como una piedra lanzada en un aljibe, para que el espectador divise en el fondo su rostro deformado. Y su mueca pueda interrogarlo (Brie, 1995, p. 71).

Aunque la dirección y la dramaturgia estuvieron a cargo de Brie la modalidad de organización y sistema de decisión era grupal, sin división del trabajo fijo sino por tareas en colaboración y con referentes de área (música, escenografía y vestuario). Vale la pena subrayar que, en sus varias formaciones, TA tuvo una peculiar heterogeneidad cultural constitutiva: fueron parte de él no sólo bolivianos, sino italianos, argentinos, brasileños, españoles y norteamericanos, entre otras nacionalidades, todos ellos y ellas migrantes. Si bien originalmente la intención de Brie era realizar el proyecto sólo con bolivianos, pronto ese objetivo cambió al incorporar “la diversidad” en tanto clave del trabajo creativo colectivo y ejercicio político de comprensión —no exento de conflictos—.

La estética del grupo rompía con los espacios tradicionales, incorporaba músicas y danzas tradicionales de Bolivia y otros países y experimentaba con distintas disciplinas artísticas y medios expresivos. El trabajo plástico sobre

¹ Este trabajo es un desprendimiento de nuestra tesis doctoral inédita titulada: Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes. Experiencias de una tendencia de producción cultural de horizonte político. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, Argentina. 2014.

² La negrita es nuestra.

³ Como veremos más adelante en el análisis de obra, en “Odisea” se ridiculiza en clave grotesca a personajes ligados al bandillaje, la corrupción, la falsedad, la opresión: por ejemplo los pretendientes de Penélope, Menelao y los lestrigones, son caracterizados exageradamente, especialmente en lo que respecta a la configuración del paisaje sonoro —ya sea a partir de la profusión de gritos, superposición de réplicas y ruidos guturales, como en la modificación/distorsión del registro audible de las voces—.

el espacio (en la huella de Jerzy Grotowski y Peter Brook) fue en paralelo a una preocupación conceptual y ética en torno a los tópicos trabajados. La confrontación con mitos clásicos y andinos, la temática política, social e histórica, el uso de fuentes documentales y testimoniales, la apelación a la cultura popular e indígena, configuraron una propuesta teatral que procuró suscitar problemas y provocar un ejercicio de memoria colectiva, creación y recreación de la identidad vinculando pasado, presente y futuro. A través de sus espectáculos el grupo reflexionó sobre la violencia, la discriminación y la corrupción, y subrayó la necesidad del encuentro de y entre lo diferente, y la fecundidad del cruce mixto entre una técnica occidental y el imaginario andino. En palabras de Brie (2004): “Queremos construir un puente entre la técnica teatral y las fuentes culturales andinas que se expresan a través de la propia música, fiestas, rituales. El contacto, el encuentro y el diálogo son imprescindibles para nuestro trabajo cultural” (p. 3).

TA funcionó también como espacio de enseñanza durante toda su trayectoria, y tuvo su propia revista de artes escénicas: “El Tonto del pueblo”. Entre 2009 y 2010, Brie se desvinculó del proyecto que casi veinte años atrás hubiera creado, pero el grupo permanece activo: Alice Guimaraes, Paolo Nalli, Gonzalo Callejas y Lucas Achirico continúan trabajando juntos (Aimaretti, 2014, 2014b).

De textos, contextos y subtextos

Después de “Colón” (1992) y “Las abarcas del tiempo” (1995), la pieza que problematiza con mayor énfasis la cuestión de la identidad cultural boliviana es “Odisea”. La misma se estructura articulando una dimensión mítico-lírica a partir de la *Odisea* homérica, con otra social ligada a la historia reciente de los pueblos latinoamericanos. La obra se nutre de textos académicos, ensayos sociológicos, poemas y novelas: allí están las lecturas de James Joyce, Giovanni Pascoli y Constantino Kavafis, Dante Alighieri, Jorge Luis Borges y Césare Pavese, entre otras. Pero también, según lo indicara el propio Brie (2009), los films *¿Dónde estás hermano?* (2000) de los hermanos Joel y Ethan Coen y *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Para esta puesta contaron con el apoyo técnico del maestro de danzas tradicionales Bernardo Rosado Ramos y el músico y compositor Pablo Brie.

Desde la década del ochenta Bolivia vivió un éxodo masivo de su población tanto a países limítrofes, como a angloparlantes y europeos. Las medidas económicas neoliberales impulsadas a mediados de esa década generaron una diáspora significativa debida a la desocupación y precarización del trabajo, inflación y elevación de los índices de pobreza, corrupción y descontento social. El boliviano Leonardo de la Torre Ávila (2006) —una de las referencias intertextuales académicas de la obra— señala:

Dos decada diez bolivianos no están en Bolivia. La División de Población de las Naciones Unidas y la Organización Mundial para las Migraciones (OIM) indican que, de los 175 millones de migrantes transnacionales que habían en el mundo durante el año 2004, aproximadamente un millón y medio eran bolivianos (Hinojosa, 2004; Sagárnaga, 2004). Hinojosa nos recuerda que 217 de los 314 municipios del país son expulsores de población [...] Frente a la imagen de la migración como exilio económico, en Bolivia empieza a hacerse frecuente la presentación de optimistas lecturas sobre el impacto de las remesas que reciben los familiares de nuestros migrantes [...] esa inversión y otras modalidades de participación hacen presentes en sus comunidades de origen [...] a los aparentemente ausentes migrantes transnacionales [...] (p. 1-2).

Teatro de los Andes se funda en 1991, en plena década neoliberal, y es testigo, a lo largo de sus casi veinte de trayectoria, de las luces y sombras de este fenómeno migratorio: justamente, la última pieza dirigida por Brie reflexiona poéticamente sobre esa “odisea” del desarraigo y el regreso a la tierra de origen, y además pone de manifiesto los sucesos racistas ocurridos en Bolivia durante 2007-2008 de los que diera cuenta el documental *Humillados y ofendidos* (César Brie, Pablo Brie y Javier Álvarez, 2008). Se cruzan entonces la serie estética, la tradición literaria y

la propuesta teatral del grupo, con la serie político-histórica en una reflexión que, a su vez, implica para el colectivo de trabajo un cierre de etapa, tras lo cual su director se desvincula del proyecto por él fundado:

Mientras montamos la Odisea, Bolivia se incendia. En Sucre veo a los campesinos tomados de rehenes, golpeados y humillados [...] La profecía de Tiresias no es la de Homero, es lo que vería un emigrante que regresa a nuestro país luego de veinte años. La humillación de Ulises por mano de los pretendientes, tiene los tonos y las palabras de los racistas que golpearon y humillaron a los campesinos en Sucre [...] Ulises y Penélope se multiplican. Los actores hablan de sí y al mismo tiempo se vuelven los emigrantes que parten y regresan (Brie, 2009, p. 6).

Dice Tiresias a Ulises en la escena mencionada por Brie:

Verás a los hijos
golpear a sus padres.
Oirás en las plazas
a los demagogos
provocar desorden,
llamar avenganza.
Fuera, en las montañas,
verás que el silencio
de los campesinos
afla guadañas, sostiene
el arado con fuerza excesiva.
Deberás elegir y no será fácil,
entre sumisión o fuerza,
lo legal, lo justo,
entre el silencio y la furia,
entre el dolor y el desgarró.
Verás separarse calma y dignidad,
verás la justicia
contraerse en el odio. (Brie, 2009, p. 57)

En “Odisea” la subjetividad de los actores de TA adquiere presencia discursiva y espectacular⁴: lejos de convertirse en biodrama o material de base para construcción psicológica de los personajes⁵, se subraya la ejemplaridad que desde una dimensión singular alude a otra social. Así, el texto contiene “pasajes cifrados” —o subtextos— de las historias personales de los integrantes del grupo, todos ellos de algún modo migrantes. Al reflexionar sobre la representación de lo colectivo decía Brie:

[...] hay un rastro que vale la pena seguir para descubrir lo que buscamos: el yo colectivo. La posibilidad de interrogarnos pluralmente sobre cada destino individual. Tenemos la oportunidad de decir yo y que ese yo encierre algo más grande. Ese detalle, esa voz única, esa biografía absolutamente particular que se expresa en un sonido tembloroso y

4 Espectacular como relativo a la puesta en escena.

5 Por lo demás ausente en todas las obras y método de trabajo de TA.

un cuerpo limitado y tosco encierra el universo y lo puede expresar. [...] No entiendo el coro, entonces, como masa, sino como el múltiple yo (Brie, 2006)⁶.

El coro como *vox* pública, “yo colectivo”, “múltiple yo”, que espeja y dialoga con Ulises, se forma por una heterogeneidad de singularidades reunidas en torno a una compleja realidad social y problema cultural: la migrancia⁷. De hecho, tanto el poema homérico como la obra de TA se sirven de una historia “individual” para pensar problemas colectivos y contemporáneos. Pero además debe notarse que a partir de las claves económica y político-institucional, dos épocas y contextos culturales distantes —tradición clásica, cultura andina—, entran en resonancia.

Los hechos narrados en el poema homérico están estrechamente ligados a procesos paralelos que se desplegaron en el s. VII AC: la expansión colonial griega por el mediterráneo, y las reformas políticas en las ciudades Estado, las cuales tendieron progresivamente a la igualdad legal y jurídica de sus ciudadanos. “Odisea” también dialoga con un tiempo de rediseño del mapa económico-financiero y crisis política: un tiempo cargado de tensiones y paradojas dadas por la globalización, los flujos transnacionales, y los fuertes movimientos “instituyentes” frente al agotamiento de ciertas pautas político-institucionales locales, es decir el “vigor asambleario”. A partir del 2000, las movilizaciones sociales fueron concreciones y expansiones de prácticas e imaginarios originales de deliberación y reapropiación de las decisiones políticas, es decir reinención democrática, protagonizadas por movimientos sociales campesinos, indígenas y populares urbanos⁸. Fueron pasos hacia una mayor representatividad sin delegación del poder, conservando la propia capacidad de decisión y alterando posiciones subalternas y de desvalorización paternalista, uno de cuyos puntos de materialización más fuerte fue la sanción de la Nueva Constitución Política del Estado Plurinacional Boliviano⁹.

Al mismo tiempo, la última obra bajo la dirección de Brie significa una despedida, una partida, un nuevo viaje. Al final de la puesta Ulises dice a su esposa: “Tengo que confesarte otra cosa. Me tengo que volver a ir” (Brie, 2009, p. 78). Justamente, las postreras palabras que Brie escribe como director del grupo en “Notas a la Odisea”, son de algún modo un saludo a su “sueño” llamado TA, a sus compañeros y a sus espectadores: “Adiós, mis amigos, mis cachorros, hasta la vista” (Brie, 2009, p 7)¹⁰.

Un mapa conceptual para el viaje hacia “Odisea”

En su último libro *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas* ([1994] 2003), Antonio Cornejo Polar desgrana una idea-herramienta potente para el análisis de la obra que nos ocupa, en la cual se cruzan, intersectan e interactúan universos socio-culturales, sistemas de diferente procedencia e historicidad. La noción de “heterogeneidad” implica la convergencia contendiente y sin síntesis de varios “humus” histórico-culturales en una totalidad contradictoria, densa, pero situable históricamente. Cornejo Polar (2003) señala que cada discurso es portador de “tiempos y ritmos sociales que se hunden verticalmente en su propia constitución, resonando en y con voces que pueden estar separadas entre sí por siglos de distancia” (p. 11). Justamente, esa coexistencia confiere a subjetividades, discursos, prácticas, procesos de producción y experiencias culturales de un “espesor histórico turbador”.

⁶ El subrayado es nuestro.

⁷ Recuérdese que en la tragedia griega el coro de alguna manera re-presentaba al público, encarnaba el contexto social, funcionaba como mediación entre los espectadores y los protagonistas, explicaba el sentido de los acontecimientos, formulaba consejos y preguntas, reflexiones y cuestionamientos sobre la acción dramática.

⁸ A fines de la década del noventa y principios del 2000, la presencia contundente de organizaciones indígenas y campesinas, y en especial del movimiento cocalero, señaló un cambio en las relaciones de fuerza dentro de la esfera pública al debatir y disputar la soberanía y los recursos naturales de Bolivia. Prueba de ello son la Guerra del Agua (febrero-abril 2000), la revuelta por el aumento de impuestos (febrero 2003), la Guerra del Gas (septiembre-octubre 2003), la asunción presidencial de Evo Morales (2006) y el debate y proclamación de la Nueva Constitución Política del Estado Plurinacional Boliviano (2009).

⁹ Entre 2006 y 2007 Bolivia puso en marcha el proceso de la Asamblea Constituyente, que debía redactar una nueva Constitución y discutir la concepción de las autonomías departamentales. Sucre —bastión nacional de la oposición al MAS (Movimiento al Socialismo)— fue, justamente, la sede donde la Asamblea se reunió por más de un año y medio. La Asamblea aprobó una nueva Constitución Política en diciembre de 2007, pero la misma no entró en vigencia directamente sino que, por causa de la oposición, fue puesta a referéndum, aunque finalmente obtuvo su aprobación total en 2009.

¹⁰ Para hablar de Bolivia, en distintas entrevistas y escritos Brie se expresó muchas veces apelando al nosotros, nuestro país. Cuando no pudo seguir apelando a ese “nosotros” y el grupo que fundara —su “otro nosotros”— agudizara su crisis, el dramaturgo intensificó su reflexión sobre la problemática del migrante (condición que, además, encarna: actor argentino formado en Europa y asentado en Bolivia desde 1991, que actualmente vive en Italia; y a veces pasa varios meses en Buenos Aires, Argentina). Si en Ulises se condensa la imagen del hombre que ha conocido y comprendido a hombres lejanos y diferentes de sí: ¿no hay allí una reflexión del propio Brie en torno de sí mismo?

Según el autor un sujeto/identidad heterogéneo/a es una extraña totalidad constituida por confrontaciones (y no una sutura armónica, por lo demás imposible): se ubica y ubica su discurso en el espacio de lo vario, asume una representatividad múltiple, que no encubre ni desconflicta la alteridad constituyente de las realidades culturales que le configuran y que sufren procesos de ajuste mutuo y cambios. Ni unitario ni homogéneo este sujeto/identidad se adjudica varios ejes culturales como necesarios recursos vitales sin diluir sus diferencias. En este sentido, la migrancia/ el sujeto migrante es un tópico fecundo para la representación de la identidad cultural andina, pues:

[...] mientras que el mestizo trataría de articular su doble ancestro en una coherencia inestable y precaria, el migrante, en cambio [...] se instalaría en dos mundos en cierta manera antagónicos por sus valencias: el ayer y el allá, de un lado, y el hoy y el aquí, de otro, aunque ambas posiciones estén inevitablemente teñidas la una por la otra en permanente pero cambiante fluctuación. De esta suerte, el migrante habla desde dos o más locus y — más comprometedoramente aún— duplica (o multiplica) la índole misma de su condición de sujeto (Cornejo Polar, 2003, p. 175)¹¹.

Procesual y descentrado, el sujeto migrante ensambla en una tensa simultaneidad las memorias dentro de las que inscribe su experiencia, asumiendo un dialogismo polifónico (Moraña, 1996, 2000). En nuestro caso de estudio la figura del migrante y su viaje configura una metáfora acabada y potente para pensar la radical heterogeneidad constitutiva de la identidad boliviana: es, en el extremo, la “alteración” misma de cierto “estado” de la heterogeneidad (Bueno, 2004). El movimiento físico, mental y mnémico propio del viaje migrante deja ver (de-vela) la combinación disonante y desestabilizadora del sujeto: configurado por un juego de posiciones y relaciones mudables, el migrante es un modo de ser-estar heterotópico y heterocrónico y su representación un extraordinario móvil de reflexión¹².

Pensar la heterogeneidad identitaria desde el sujeto migrante implica valerse de dos nociones complementarias que, a su vez, nos serán muy productivas a la hora del análisis de obra: esas nociones son viaje y frontera.

La primera refiere al desplazamiento físico, simbólico y/o mnémico (espacial/temporal; concreto/virtual), con sus trayectorias y formas de locomoción/recuerdo (Grammatico, 1996). También implica cierto tipo de interacción o relación de sentido (y poder) que el viajero configura entre el orden cultural (o tiempo) que visita y su propio orden cultural (o tiempo) que le sirve como punto de referencia desde el cuál orientarse, comprender y significar. El desplazamiento y la interacción modifican, transforman —mediante la comparación (diferencia y semejanza)— la perspectiva inicial de la mirada, la posición de enunciación del sujeto: amplifican la representación cronotópica que traía sobre el mundo conocido habilitando la posibilidad de imaginar y hablar nuevos órdenes (Colombi, 2002).

Por eso más que el asentamiento temporario en un espacio puntual, lo que resulta significativo es el movimiento, el itinerario “entre lugares”, lo que no redundaría en equiparar “viaje” a “vagabundeo” puesto que, al menos inicialmente, en el primero existe una orientación/dirección hacia la que se tiende. A veces el viaje es circular, otras cíclico, o estacional e implica llegar no para instalarse, sino para quedarse y volver a partir. Puede incluso estar ritualizado, ser una suerte de peregrinaje o progresión sagrada, aglutinando una dimensión física y una espiritual.

El migrante viaja atravesando fronteras, o mejor aún, sobre sus filos, con el riesgo que ello implica (admisiones y exclusiones, con y sin violencia). De carácter histórico, material y simbólico “el acto de pasar” fronteras incluye una *performance* física, intelectual y en muchos casos representativa: es decir, pasar sin ser detectado o sin ser notado como “Otro” (Epps, 2000)¹³. El viaje hacia los límites del universo conocido, ese transitar “entre-fronteras”, permite la

11 Recuperando las aportaciones de Cornejo Polar, Raúl Bueno (2004) advierte que el migrante es un sujeto heterogéneo no sólo a nivel lingüístico sino performático, proponiendo atender a una miríada de signos no verbales con fuerza narrativa (gestos, ritualidad, costumbres, formas del vestir, etc.).

12 Como advertencia frente a la despolitización “celebratoria” de la problemática migrante, con aguda lucidez Cornejo Polar (1996) previene: Es importante evitar, entonces, la perspectiva que hace del migrante un subalterno sin remedio, siempre frustrado, repelido y humillado, inmerso en un mundo hostil que no comprende ni lo comprende [...] pero igualmente, es importante no caer en estereotipos puramente celebratorios [...] triunfo y nostalgia no son términos contradictorios en el discurso migrante (p. 840).

13 En la puesta se insiste en figuras como estaciones, umbrales, caminos y rutas en tanto metáforas del control, circulación y obturación del Sentido y relación social.

configuración de una visión de *entre-vistas* que enriquece la perspectiva de lo que era/es propio/ajeno: “la frontera provee un espacio retórico para que estas voces refractarias [los viajeros], que devuelven hacia su lugar de origen el pensamiento sobre la Nación y su imagen deformada, comiencen a cuestionar los estatutos sobre los que ésta se apoya” (Fernández Bravo, 1999, p. 36).

Trazadas nuestras coordenadas conceptuales, comencemos nuestro recorrido a través de “Odisea”.

Mito y migra... o de las formas de una despedida

¿A qué alude el título que nos convoca? ¿Al nombre griego de su protagonista? ¿A la acepción de “viaje”, como larga peripecia aventurera? ¿Remite a la serie de dificultades y penas que impiden o entorpecen la consecución de un objetivo? ¿O es que refiere a la odisea de hacer teatro en el país más pobre de América Latina? ¿Insinúa el título un naufragio... una partida? “¿El trabajo de la refundación, del adiós, de la conciencia de un lenguaje común, de una curiosidad disminuida, de un nuevo estupor?” (Brie, 2009, p. 3). ¿Será todo ello reunido y entreverado?

El intertexto principal de “Odisea” es, obviamente, el poema clásico. Si bien se conservan sus figuras protagónicas —Odiseo o Ulises según la tradición latina, Penélope y Telémaco— y la trama de los veinticuatro cantos que constituyen la epopeya, la obra se preocupa por establecer relaciones semánticas con el presente superponiendo a la tradición homérica, cual palimpsesto, el drama actual de los emigrantes bolivianos y latinoamericanos¹⁴. Así TA recupera una figura (la del emigrante) cuya impronta tiene larga data en la cultura andina:

Es precisamente en los registros históricos y antropológicos donde puede encontrarse la huella de la tradición andina de migrar [...] [que] integraba la lógica de subsistencia de las primeras culturas organizadas de las que se tiene noticia en nuestra historia precolombina de acuerdo a un sistema que Murra describió como “un archipiélago de pisos ecológicos”. Según esta noción, a través de desplazamientos migratorios ordenados, aquella costumbre de viajar, [...] no significaba únicamente cambio, sino también permanencia [...] En el perfil de esta manera boliviana de decir adiós, continúa también [...] la necesidad del retorno multifacético, entre cuyos tantos epifenómenos se encuentra el de la inversión productiva en la comunidad de origen (De la Torre Ávila, 2006, p. 6-8).

La identidad cultural boliviana es problematizada a través de una obra en sí misma heterogénea: apela a la narrativa épica griega (occidental) como soporte matriz de una reflexión sobre un tópico con “tradición” local —la migrancia andina— que, releído en el contexto actual, alude a una realidad más amplia. Lo lírico y lo social establecen un juego de préstamos y fluctuaciones: la historia recibe un tratamiento poético, y a lo mítico se lo dota de espesor referencial. Son parte del heterogéneo entramado discursivo, numerosos intertextos literarios, críticos y fílmicos de carácter occidental y de diversos períodos históricos y tradiciones artísticas, a los que se suman variadas fuentes musicales y dancísticas occidentales y no occidentales que van desde los zancos circenses y las artes marciales (incluso con el sable japonés), a las danzas folklóricas bolivianas. La heterocronía y heterotopía de estos materiales, sus cualidades “locales” y “globales” van en consonancia con el tipo de sujeto dramático construido por la puesta.

La misma se estructura a partir de una dinámica de solapamientos entre secuencias que despliegan la dimensión mítica y otras ligadas a la historia reciente de los pueblos latinoamericanos, configurando un diálogo especular entre un plano subjetivo de tono poético, con otro colectivo y político ligado a la reflexión y la crítica social. Por una parte se desarrolla el relato del retorno de Ulises y la duplicación de ese viaje en Telémaco en clave filial e intergeneracional

¹⁴ Con todo, vale la pena recordar que el alejamiento de la tierra de origen de Ulises tiene una finalidad bélica, de conquista, ocupación y usurpación del espacio del Otro, y su retorno —individual y, aunque pospuesto, logrado con éxito— se logra mediante la audacia y la astucia, de quien es, según el epítome clásico, rico en ingenios. El viaje de los emigrantes, tal como queda representado en la obra, está motivado por la sobrevivencia y el anhelo de una vida mejor, e implica el encuentro con la Otridad cultural, muchas veces el desamparo, la muerte, y un retorno humillante y forzoso.

(alternancia de secuencias entre uno y otro), y por otra se amplifica esa dimensión personal a una colectiva para dar cuenta de la vigencia y multiplicación del drama del desarraigo en Otros muchos Ulises, Telémacos y Penélopes de la actualidad. En los personajes homéricos lo identitario aparece representado desde un cariz familiar, más o menos estable y no demasiado heterogéneo, mientras que en los emigrantes toda permanencia se pone en crisis y el atributo que les caracteriza es la incertidumbre, desde la cual se exhibe la incidencia que la discriminación y la exclusión tienen sobre el modelado de la identidad.

Una pregunta recurrente, que ya está presente de manera clave en el poema y que engarza las dos dimensiones de la puesta teatral —“¿Quién eres, de dónde llegas?”—, parece expresar que la identidad personal más que definirse por un origen —homogéneo y único— refiere al itinerario de arraigos y desarraigos sucesivos, solapamientos y pertenencias culturales heterogéneas¹⁵. Añádase que en este juego de sístole y diástole dramática, vaivén entre lo particular y lo universal —donde lo “universal” podría ser leído en función de la valencia y pregnancia de un relato “clásico”, y lo “particular” en función del drama regional, con guiños andinos—, la obra incluye, en una dinámica autoreflexiva, las historias “migrantes” de los propios actores del grupo¹⁶. Dijo Brie (2009) al respecto: “Partamos de nosotros, de nuestra Odisea. ¿Cuáles son nuestros naufragios, pasiones, monstruos? ¿Qué abandonamos? [...] Digan yo, yo, para decir nosotros. Digamos nosotros para decir ustedes. No perdamos esta intimidad que golpea a nuestra puerta y quiere volverse universo [...]” (p. 3-4)¹⁷.

El sistema de personajes se organiza en sintonía con la dinámica dual mítico-subjetiva/ histórico-colectiva que venimos describiendo. El personaje principal es el epítome del disfraz, las identidades múltiples, no estables, cuestión que la larga tradición oral que retoma Homero, ya exponía. Ulises no es configurado como un tipo ideal de proyección y emulación modélica, sino que más bien se pone en relieve otro de los rasgos que constituyen al héroe mítico: su carácter ambivalente, mixto, su capacidad de ensamblar el orden y el desorden, lo abyecto y lo sobrenatural, su doble pertenencia a lo “civilizado” y lo “salvaje”, lo real y lo imaginario (Bauzá, 1997, 2004). Él es la “heterogeneidad en movimiento” que llega incluso hasta los confines mismos de la idea de desplazamiento al visitar el reino de los muertos¹⁸. Diferente es el caso de su hijo y su esposa, cuyas identidades están determinadas por la pertenencia al espacio familiar, Real (Palacio) y territorial (Ítaca). Esta distinción de caracteres pone de manifiesto las resonancias que unen al protagonista con la serie referencial-colectiva porque, justamente, la estrategia del migrante —para mantenerse con vida y llegar a destino— es la simulación, la clandestinidad, el disfraz verbal, físico y visual: el “hacerse pasar por...”.

A nivel escenográfico la puesta insiste en problematizar las ideas de frontera, viaje y territorio. La configuración espacial es de tipo frontal y en ella se destacan dos elementos: el primero es la señalización del proscenio con un grueso reborde de arena como línea medial de tránsito y circulación, muralla, filo/abismo, espacio liminal productor de sentido. El segundo, dentro del espacio escénico, es un dispositivo de cañas colgantes que, por un sistema de cortinas que pueden cerrarse y abrirse —o agruparse de varias formas—, construye paisajes de enorme plasticidad y dinamismo que organizan la dinámica espacio-temporal de la obra.¹⁹

La trama de “Odisea” se organiza en tres macrosecuencias que recuerdan la estructura del poema con su división tripartita. En la primera (acto I, escenas 1 a 5), que se corresponde en parte con la llamada “Telemaquia” de la lírica

15 Esa pregunta —explícita en boca del rey de los feacios, en Polifemo, en Circe, en Penélope, y en Laertes— desencadenará cada vez que se formule —ya en el poema como en la puesta— un relato de memoria subjetiva, autobiográfica, con dosis variables de invención, recreación y simulación, y no simplemente la puesta en discurso en primera persona de la experiencia vivida.

16 La última formación de TA tuvo un mayor porcentaje de miembros no bolivianos. De hecho, no es menor el efecto de heterogeneidad sonora que genera un mismo idioma (castellano) pronunciado a través de distintos acentos que van desde el propiamente “local”, al estadounidense, pasando por el portugués, el italiano y el argentino (más específicamente porteño).

17 El subrayado es nuestro.

18 La escena “Hades y sirenas” se concentra en narrar ese viaje extremo a la otredad, al último territorio concebible: al Hades, es decir el viaje clásico del héroe mítico, la empresa definitiva, la más extrema, de la que vuelve más sabio. Los migrantes también se trasladan a universos desconocidos, se exponen a la muerte y, más aún, entran en contacto con ella: ¿no es acaso el “viaje al reino de los muertos contemporáneo” la xenofobia, racismo, explotación, anonimato, desprotección de la que son objeto los migrantes?

19 El sistema de cañas fue diseñado por el actor Gonzalo Callejas.

homérica (cantos I a IV)²⁰, se plantean sucesivamente los conflictos subjetivos —Ulises, Penélope y Telémaco— a los que se suma el conflicto colectivo (los migrantes). En el cierre de esta secuencia Ulises parte de la isla de Calipso rumbo a Ítaca; Penélope ratifica su destino de espera como viaje subjetivo al que siempre “está partiendo”; Telémaco decide salir del país de origen en busca de su padre; y por último, Atenea funciona como portavoz de la serie social para reflexionar sobre el “no-lugar” de los desposeídos y su expulsión permanente: el desarraigo como destino. En la segunda macrosecuencia (acto I, escenas 6 a 10; y acto II, escenas 1 a 3) cada serie despliega un itinerario de preguntas, desvíos y trayectorias bifurcadas que, ratifican la misión de fidelidad y espera al esposo por parte de Penélope, describen el viaje de Telémaco tras su padre, y se narra el naufragio de Ulises en la isla de los Feacios²¹. Lo que resulta clave en esta sección es la conversión escénica del Ulises subjetivo al colectivo, lo cual permite describir, en palimpsesto con el relato del derrotero heroico, la travesía de los viajeros latinoamericanos rumbo a EE.UU.. En la última macrosecuencia (acto II, escenas 4 a 13) se resuelven los conflictos planteados. Ulises consigue regresar a Ítaca y lograr el re-conocimiento progresivo de sus compatriotas, esclavos, familiares y pretendientes de Penélope, vengándose de éstos últimos y poniendo en “orden” el territorio. La esposa re-conoce y es re-conocida por Odiseo, mientras que Telémaco retorna a su patria y, en la ejecución de la venganza contra los pretendientes, consolida su posición de hijo concretando el pasaje al mundo adulto. La serie social describe el drama de la deportación y la multiplicación de las historias migrantes. Allí, a través de las trayectorias personales de los actores, que se evidencian como tales en una operación autoreflexiva, se subraya el cariz singular de una realidad masiva y sólo superficialmente²² anónima y uniforme.

Para el migrante, el comienzo de su retorno es la nostalgia:

Ulises: Quiero volver a mi casa,
quiero regresar a mi isla de rocas,
árida, fría, llena de viento y de sol.
Quiero ver a mi hijo,
a Penélope, mi esposa.
Envejecer con los rostros,
los árboles y las piedras
que me vieron hacerme hombre [...] (Brie, 2009, p. 10)

La nostalgia aparece en toda la pieza como atributo del protagonista —y con él, de los migrantes—: es, simultáneamente, melancolía, tentación a dejarse morir y estímulo para la progresión de la acción (vivir, buscar el camino de regreso). Incluso es una suerte de “lugar imaginario” que reúne a personajes ubicados en espacios diferentes: la evocación virtual y aparición espectral adensa, da espesor heterogéneo al espacio diegético. Por su parte tanto para Telémaco como para su madre, Ulises “es” la tierra de origen, portadora y vehiculizadora de identidad, memoria y orientación: al faltar, ambos personajes se hallan desarraigados, dislocados identitariamente, atravesados —también— por la nostalgia²³.

El cuadro “La violación” aborda el tema de la violencia física, social y simbólica ejercida sobre las mujeres (Penélope

20 La “Telemaquia” es una suerte de introducción al poema en la que se describe la situación de Ítaca, el sufrimiento de la familia real y la partida del joven príncipe en busca de su padre.

21 En el poema homérico estos sucesos están contados entre los cantos V y XIII, cuando en la corte del rey Alcínoo el protagonista narra la “odisea” vivida hasta ese momento como parte de su viaje de regreso a Ítaca.

22 Por razones de espacio nos detendremos fundamentalmente en aquellas escenas y cuadros donde se haga explícita la problematización de drama colectivo de la emigración.

23 Resulta muy interesante la configuración semántica del espacio Palacio. Centro del poder económico, político, administrativo, cultural y familiar, se presenta como un ámbito cerrado, conocido pero usurpado, casi un paralelo al espacio troyano expoliado. La densidad del lugar está dada además por la valía singular que posee para la familia real, en tanto el Palacio es, además, el hogar: lo político y lo doméstico se entrecruzan en una unidad mixta. La burla de los pretendientes, construida textual y escénicamente desde el grotesco y caracterizados por una animalidad rapaz y mezquina, pone de manifiesto que el despojo simbólico y físico, la conquista política y doméstica, es el destino fatídico hacia el cual la Casa de Ulises tiende, lo que significa literalmente la muerte.

y sus esclavas), como manifestación de una problemática más amplia: el uso de la fuerza, la vejación de lo humano como técnica de apropiación económico-cultural del Otro. Se trata de un cuadro donde la emigración, el desarraigo y los arraigos forzados se vinculan a las nuevas formas de imperialismo global y sus consecuencias. El discurso verbal de Atenea y las esclavas perfora —desde adentro— la esfera mítico-lírica para des-subjetivarla y socializarla históricamente:

Atenea: Penélope esposa,

tu cama vacía,

son cientos de camas

tu hijo pequeño

no es único hijo.

Edificios llenos

de niños sin padres,

casas acosadas [...]

Esclava 2: Los otros Ulises

¿de dónde vinieron?

Palestina, Irán, Uganda, Uruguay,

Paraguay, Bolivia, India, Pakistán.

Esclava 3: Nacieron un día, nadie les contó

que ya desde niños no había lugar

ni espacio para ellos

nunca se escondieron,

no hay donde esconderse

una vez nacidos

Atenea: Cada uno en su sitio:

latinos, chicanos,

negros, bolivianos,

tamiles, afganos,

no osen moverse.

Reciban miseria,

la guerra, el tormento,

como quien recibe la lluvia en invierno.

El cielo es inmenso
y la tierra estrecha,
ninguno se mueva.

No queda lugar (Brie, 2009, p 20-21)

Para volver al origen bélico-expansionista del viaje voluntario de Ulises, la escena “Viaje a Pilos” compendia el relato sobre la contienda troyana. Desarrollada en un espacio cerrado físicamente —un hospicio—, pero abierto virtual y fantasmáticamente, es protagonizada por Telémaco y Néstor. Ese rey mítico es, en la puesta de TA, un viejo mutilado que resume la imagen de los combatientes anónimos, el soldado raso y también cualquier hombre golpeado por la guerra que lo pierde todo, su herencia física y familiar, su cuerpo, su dignidad —se babea, vomita, tiene una crisis epiléptica—. La obra referencia la barbarie transtemporal del exterminio de la Vida, y en Troya se transfiguran —explícitamente— otras masacres y genocidios: “Telémaco: Entré en los quirófanos, busqué en los repartos. Los niños de Troya, de Bosnia, de Irak, de Rwanda, Vietnam, los que se salvaron luego del incendio allí se encontraban. Los rostros quemados, llagas de napalm” (Brie, 2009, p. 29). En contraposición, en boca de Menelao los resultados de la escaramuza a Troya se explican muy distintamente: homologando guerra a negocio y mercancía, son el “esfuerzo de 15 años de trabajo”. En su discurso se estrecha la relación entre lugar geográfico, oficio e identidad, en alusión a los habituales trabajos que realizan los emigrantes latinos en el exterior: “*albañil en Texas, taxista en Miami, marine en Irak, dealer en Vegas*” (Brie, 2009, p. 32).

Por último, la escena “Penélope e IMima” permite trazar un nuevo arco de proyección social del drama individual familiar y cerrar la problematización del tema de la guerra y las migraciones forzadas por la violencia:

Atenea: Penélope, pobre mujer,
desde tu hogar destruido
añoras al hombre que fue
a destruir otros hogares.
Tu luto refleja el luto
de aquellos que recibieron
la furia de los guerreros
que mandaba tu marido
¿Se lo merecían ellos?
¿Te lo merecías tú?
¿quién merece lo que llega
con el ángel del terror?
¿Se lo merecen los niños
que vieron morir sus padres
y sobre sus cuerpos yertos
esperaron el cuchillo
que afile su pesadilla
y la convierta en silencio? (Brie, 2009, p. 37-38)

Tal como en la epopeya homérica, el viaje de regreso de Ulises está plagado de interrupciones y pérdidas de orientación. En la isla de los feacios, la cena en honor del “extranjero” lleva al protagonista a narrar retrospectivamente su periplo; periplo que la puesta en escena hace converger con el de los emigrantes: así la serie individual tiene su extensión o resonancia en la serie social, y Ulises se convierte en náufrago-viajante latino clandestino. Obviando el marco del festín, a partir de la simple pregunta del rey Alcínoo “¿Quién eres y de dónde llegas?”, en la escena “El viaje de Ulises”, el personaje se vuelve representante y portavoz de la historia de miles de hombres y mujeres que viajan rumbo a EE.UU. en una suerte de peregrinación peligrosa y a veces mortal, en busca del llamado “progreso” que en sus países de origen no es posible concretar. Mientras comienza a narrar la travesía, el Ulises casi desnudo que arribó a la corte se va transformando en migrante al vestirse con ropas de uso diario que van acercándole sus compañeros quienes, mediante una danza, llegan a escena.

La obra solapa tiempos y espacios, culturas y personajes heterodoxos con el propósito de advertir la migrancia como un fenómeno múltiple, una realidad multidimensional (económica, social, política, institucional, legal, jurídica; cultural, simbólica, afectiva, psicológica, lingüística, etc.). Así, Caribdis es Guatemala, Polifemo un pandillero narco, Escila el desierto mexicano, y los lestrigones, voluntarios norteamericanos que vigilan la frontera²⁴. Mientras el relato de Ulises superpone paisajes referenciales, míticos e imaginarios; lugares textuales y geográficos que se funden en una misma cartografía discursiva y visual, la frontera escénica cobra relevancia dramática. Frente a ella, un grupo de migrantes se dispondrá en una línea de equivalencia existencial: la línea humana —proxemia y kinesia mediante— de cara a la arbitraria —una línea escénica que remite a otra geográfica—, sugiere que la historia de “un” emigrado resulta ejemplar.

La primera frontera del viajante clandestino son las aguas de Guatemala-Caribdis²⁵, y el ahogo en el golfo, un peligro inminente. La siguiente, es la que configura el Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec (FIT) homologado a Antífates²⁶:

Ulises: En el sur de
México, vi una procesión.
Sudamericanos, centroamericanos
cada día cruzaban de a mil la frontera
yéndose hacia el norte,
a Estados Unidos [...]
Nos amenazaron:
‘Acuérdense mierdas
que no es su país’.
(Brie, 2009, p. 44)

Por su parte Polifemo encarna la problemática de la trata de personas y el narcotráfico desde México a EE.UU.: signo de ilegalidad y violencia desmedida, la nueva forma de antropofagia es el comercio con la vida humana²⁷. La aparición de Polifemo Blaqui se señala a nivel musical con una cumbia colombiana interpretada en la extra-escena que funciona como *leit motiv* del personaje. El ritmo y la melodía alegre, el registro grotesco de los

24 La trama teatral no respeta el orden cronológico que tiene el poema homérico en relación a la aparición de estas figuras y sucesos.

25 Recuérdese que la figura mitológica de Caribdis es la de un monstruo marino que devora grandes cantidades de agua y seres humanos, para alimentarse. Para ésta y otras referencias respecto de la mitología griega ver Grimal (2005).

26 Según la tradición mitológica era el rey de los lestrigones, un ser voraz y antropófago.

27 En el poema homérico su figura está directamente ligada a la falta o trasgresión al don de la hospitalidad, relación que la obra de TA recoge y resemantiza en clave de crítica contemporánea (tanto en lo que refiere al narco mexicano, como a las funcionarias de visado en EE.UU. que más adelante se describen). La “hospitalidad” o “filoxenia” es el afecto al extraño: significa dar la bienvenida, acoger, agasajar con amabilidad, responder, velar por las necesidades de aquellos que están lejos de su hogar. Deber, virtud, valor, institución y ley griega por excelencia, adquirió una relevancia central en el contexto histórico al que hemos hecho referencia en la sección anterior

movimientos y la *performance* verbal, y la brutalidad del significado de su parlamento, generan un fuerte contrapunto semántico y audiovisual que queda reforzado con la imagen a través de la cual “asesina” a un emigrante al escupir sobre él un líquido rojizo, emulando el efecto de un cuerpo arrojado a las vías del tren. Frente al imperio de la fuerza, Ulises expone el drama de los emigrantes reducidos a NN, y si en el poema homérico el cambio de nombre (de Odiseo a “Nadie”) servía como argucia individual, la obra lo ilumina y relee en clave de denuncia social, pues en el presente latinoamericano es expresión cruda de anonimato y desamparo, pérdida de lazos y memoria colectiva, desajuste de lenguaje y nombre:

Polifemo: [...] Mi Dios es mi fuerza,

yo hago lo que quiero [...]

¿Cómo es que te llamas?

Ulises: Mi nombre no

importa.

Aquí somos nadie

[...]

Polifemo: No podrás contarlo

porque tú caerás al final de todos.

Ningún testimonio,

ninguna memoria,

excepto la mía, la del carnicero

[...]

Ulises: [...] ¿Mi nombre no importa?

Ya se olvida uno

el nombre de las cosas

ya no hablas como antes.

[...] y pierdes el nombre

Nadie te conoce y te llamas Nadie. (Brie, 2009, p. 47-48)

El desierto mexicano-estadounidense homologado con Escila es la siguiente frontera a cruzar: desierto-trampa, vigilancia brutal; y desierto-nostalgia, borde de la locura²⁸. Los emigrantes van cruzando límenes invisibles a través de la danza y la música andina, hasta volver a quedar delante del proscenio donde la puesta subraya la marcación territorial a través del *atrezzo* de los viajeros: de sus valijas sacan objetos que contienen arena que, al ser esparcida, intensifica la línea/frontera visual, diegética y simbólica que limita el frente escénico²⁹.

En clave grotesca, el cuadro siguiente describe la acción de los estadounidenses que inspeccionan la frontera con México y eliminan a los emigrantes que pillan queriendo entrar a su país. Estos personajes son el equivalente semántico de los lestrigones³⁰, y para su representación se utiliza como procedimiento la estereotipia paródica: con música *country* en *off*, estas figuras vestidas cual granjeros devoran hamburguesas mientras hablan despidiendo

²⁸ Según la tradición mitológica Escila era un monstruo vecino de Caribdis, cuyos miembros inferiores eran perros salvajes que devoraban todo lo que hubiera a su paso.

²⁹ Mientras tanto Ulises relata cómo mientras los migrantes clandestinos llegan al desierto, los “gringos” parten a las playas de Cancún. Con amargura advierte: “Ulises: Aquí ya no sirven el muro, los perros y los policías. Aquí quien vigila es la arena ardiente, el sol y el calor” (Brie, 2009: 48).

³⁰ Los lestrigones eran súbditos del rey Antífates igualmente antropófagos, cuya misión era devorar a los extranjeros engañándolos con puertos amplios y aparentemente seguros.

groseramente restos de comida, discuten en inglés y alzan la voz en intermitentes *crescendos*. Los rasgos mencionados plantean un registro saturado, excesivo, que en buena medida recuerda a las comedias televisivas norteamericanas. Este “tono” o clima dramático-espectacular se tensa no sólo con el registro trágico del cuadro anterior, sino con el posterior relato en primera persona de un migrante a quien los lestrigones norteamericanos desnudan para “fotografiarse” con él—cual animal apresado—y luego abandonan a su suerte³¹. En ese contexto la nostalgia aparece como una forma de la memoria repetitiva, cristalizada, desesperada: una memoria que conduce a “dejarse morir”³²

El cuadro de cierre del acto I, “El destino de los emigrantes”, pone en escena la última frontera: un muro/muralla poroso que separa dos territorios simbólicos y socio-políticos, una orilla que clasifica y califica ciudadanos de primera y segunda categoría. Aquí se explicita la doble experticia lingüística del migrante, esos varios lugares desde donde está obligado a hablar, como apuntaba Cornejo Polar. Y también, tal vez algo esquemáticamente, se discriminan dos clases de relación social grupal: de un lado la asociación reactiva, expulsiva, excluyente; del otro la unión inclusiva, de cuidado mutuo con que los emigrantes son representados:

“Se van dando la mano y avanzan hacia el proscenio

Ulises: ¿Se acaba? ¿Se acaba?

Saludan

¿En esta orilla

finalmente se acaba

nuestra pesadilla?

Cuando esta se acaba,

una nueva empieza.

Sueño americano.

Lollaman progreso.

Se arreglan la ropa

[...]

Se acucillan y esperan

Lo tuyo es vivir escondido siempre,

trabajando duro

por buena moneda.

Aprender inglés.

Todos: Yes sir, I can do.

Ulises: Hacer los trabajos

que los demás gringos

no quieren hacer.

³¹ Este efecto de flash fotográfico se consigue gracias al sistema lumínico: breves y suaves apagones escénicos.

³² En efecto, el cuadro “Los lotófagos” remite a la Odisea homérica en tanto los frutos del loto hacían olvidar a los griegos que buscaban volver a Ítaca su propia identidad y su patria, relacionándose además semánticamente con el río Leteo, el río del olvido y la muerte.

Leen una carta
 [...] Lo mismo que hacías
 allá en tu Bolivia,
 pero es otro el trato.
 Se tocan la cara
 Así pasa el tiempo.
 Envías el dinero para tu familia.
 Te mandan las fotos:
 "Ya está hecha la casa"
 Cuando haya amnistía, estarás allí,
 Se cubren el rostro
 en la madrugada haciendo la cola,
 a ver si perdonan tu primer pecado,
 tu entrada ilegal
 Guardan la carta
 Tal vez algún día te vuelvas
 persona, te otorguen la visa,
 y tengas de nuevo
 el nombre perdido
 hace muchos años
 [...] ¿Dónde te quedaste? ¿Aquí o allá?
 ¿Es verdad que tienes
 un nombre nuevo?
 Tu casa, tu tierra,
 ¿la puedes nombrar?
 Cuando estás aquí,
 quieres regresar,
 y cuando te vas quieres volver" (Brie, 2009, pp. 49-50).

La problemática del trabajo clandestino, el abuso al migrante, las alteraciones en la lengua y el nombre de origen, las mediaciones de la distancia física (cartas, videos y remesas económicas), en suma el desarraigo trabajado a nivel de discurso verbal, tiene su correlato en la puesta con un espacio que se repliega sobre sí mismo: las cortinas de caña se van cerrando hasta que todos los personajes quedan al fondo del espacio escénico confundidos con ellas en una abigarrada imagen, mientras la luz disminuye hasta la oscuridad completa.

En el acto II la escena que da comienzo a la última macrosecuencia, "La deportación", problematiza la violencia que concreta el aparato burocrático-administrativo encargado de producir y ejecutar el marco legal legitimador

—y encubridor— del uso de la fuerza anteriormente descrito. La oficina de migraciones, espacio de autoridad y autorización, se representa como exclusivo y expulsivo por medio del gesto burlón de cuatro funcionarias de visado que, para humillar a los migrantes y obligarlos a retornar a su tierra de origen, escriben en sus nalgas “DE-POR-TA-DO” y luego los abofetean. Allí el estatuto de personaje estalla, no refiere a “un” individuo sino a una realidad colectiva: todos son/se nombran (como) Ulises, y los apellidos y nacionalidades enunciados corresponden a los verdaderos de los actores. El monólogo final —primero en boca de los Ulises migrantes de forma fragmentada y repetitiva, y luego pronunciado por el Ulises protagónico— y la confusa dinámica escénica —con cuerpos que rebotan, se alzan y forman un movimiento colectivo “desordenado” al que se suma el agitar de las cañas por las que atraviesan constantemente los actores— hacen hincapié en el maltrato, la prepotencia, la hipocresía y el doble discurso que caracterizarían a las políticas migratorias:

Deportados: Tengo en orden todos los papeles. Nadie

avisó de la visa. Déjenme llamar a casa [...]

Yo también tengo derechos.

Métanse el país en el culo.

¿Por qué escriben bienvenidos?

Sé caminar, no me toquen, mierdas.

¿Acaso les pedimos visa cuando

vienen de visita?

Pero si yo aprendí inglés. Déjenme

buscar mis cosas. ¿Acaso cometí algún delito?

¿Y la publicidad “más allá de las fronteras”?

¿Y quien les hizo las casas?

¿Quién cosechó sus verduras?

¿Quién les alza la basura?

¿Quién les cuida sus ancianos?

¿Quién los coloca en sus tumbas?

Muéranse todos bastardos.

Ignorantes llenos de oro.

Ávidos... (Brie, 2009, p. 62)

En este cuadro el énfasis está puesto sobre el tema de la posesión, insuficiencia y/o inexistencia de tarjetas, visas y pasaportes los cuales implican cierto modo —legal/ilegal, verdadero/falso— de presencia y ausencia identitaria. Efectivamente, para los migrantes esos documentos configuran, junto con el discurso verbal, un dispositivo de “*pasaje* entre fronteras” donde:

[...] uno “se hace pasar por” alguien “digno” de pasarla [...] actos discursivos y físicos por los cuales una persona se relaciona con otra [...] Uno se hace, o intenta hacerse pasar por otro, por otro cuerpo [...] Es una estrategia, o táctica, engendrada en el miedo, en la inseguridad y en la relativa falta de poder [...] Los actos de pasar movilizan señas

y contraseñas de la identidad. Incluyen los eslóganes, lemas, modismos, muletillas, expresiones afectistas o formas de hablar por los que un miembro de un “grupo” es identificado y excluido (o admitido) por un miembro de otro [...] (Epps, 2000, p. 269)³³.

Una clave que enlaza los actos I y II la dan las cartas, fotos y postales expuestas en la puesta en escena: en tanto condensadores de identidad concentran el pasado vivido en un objeto precario que presentifica lo ido, siendo eslabón de memoria y a veces nostalgia, conexión y comunicación con los que están lejos o ya no están. Hacia el final del último cuadro —“La nieve”— entran los actores-emigrantes con postales y fotos en mano y, colocados en línea frente a la frontera del proscenio, expresan en su propio idioma y en primera persona sus recuerdos —nombre, procedencia, ascendencia, descendencia— abigarrando en un mismo paisaje, voces, relatos y lenguas diferentes. Así se explicita la multiplicación de Ulises contemporáneos con su compleja e inestable dinámica de desarraigo, desgarro y regreso —cuando es posible— a la tierra de origen. Mientras Atenea pronuncia el monólogo final y esparce la paz como nieve sobre los actores-migrantes, cada Ulises del presente, en cuclillas, se autorepresenta caminando con sus dedos índice y mayor sobre la arena-límite-frontera del proscenio apenas alumbrado por velas que sucesivamente cada cual ha ido encendiendo: “Atenea: (...) Penélope, Ulises... ¿Cuántos son sus nombres? De quienes partieron, de quienes regresan, de todos aquellos que se perdieron [...]” (Brie, 2009, p. 80).

Llegadas y partidas, bienvenidas y despedidas. Esas huellas mínimas, singulares, evanescentes sobre la arena manifiestan no sólo las trayectorias aparentemente invisibles de miles de migrantes, su desprotección e impotencia, su perseverancia y coraje; también simbolizan —y por qué no pensar homenajean— retrospectivamente los senderos de los miembros que han sido parte de TA en sus diferentes formaciones. Bifurcaciones y desvíos... Arribos y adioses...

El final encuentra a los emigrantes repitiendo juntos el mismo parlamento, cada vez más débil, casi entre susurros, mientras apagan las velas que responden a cada “huella”: “Todos: *Welcome* mis cachorros. Aquí estamos mister, looking for trabajo. Bienvenidos mis amigos... *Benvenu mes amis*... *Benvenuti amici mici*... *Benvidos*... Aquí estamos mister, *looking for* trabajo” (Brie, 2009, p. 80).

Retornos y nuevas partidas

A propósito de la obra “Odisea” este trabajo analizó los modos de representación de su tópico central, la migración, deteniéndose en las formas mediante las cuales el motivo del viaje de Ulises desde y hacia la tierra de origen, su periplo de encuentros y digresiones, cifra una productiva clave de reflexión en torno a las configuraciones identitarias. Advertimos cómo, socavando la relación refleja y sobredeterminante entre geografía—cultura—identidad, la puesta puso de relieve que las identidades se construyen a través de movilidades espaciales y dispositivos simbólicos plurales, y no sólo con elementos estables.

Nuestro abordaje dio cuenta además del complejo entrecruzamiento entre distintas series estéticas y sociales; resonancias y coincidencias entre textos, contextos y subtextos disímiles y divergentes. “Odisea” no sólo tematiza la heterogeneidad cultural, sino que ella misma goza constitutivamente de ese carácter. Y es que la obra responde a, y es coherente con, una poética dramaturgica y escénica que incorporó y yuxtapuso imágenes, narrativas y fuentes diversas; niveles de significación y metatextos eruditos y populares; lenguas de distinta procedencia, y giros lingüísticos, gestos y ritualidad de los sectores indígenas y populares. La validación de elementos subestimados, la asunción de múltiples tradiciones y la penetración de lo popular en lo culto que TA practicó en todas sus obras, cuestionó jerarquías afirmando una cultura identitaria y una identidad cultural heterogénea, en conflicto, dinámica, y no una entidad esencial atemporal.

A través de una estética original, preñada de contaminaciones estilísticas y culturales, el grupo fué capaz de desmentir

³³ A partir de la escena “Regreso a Ítaca”, habiendo terminado la larga retrospectiva del periplo de viaje y ya en la patria, Ulises desarrolla una serie de “actos de pasar” y re-conocimientos identitarios concatenados, en los cuales la tierra de origen cobra estatuto de personaje y los personajes se vuelven territorio a re-nombrar y re-visitado. Una suerte de anagnórisis paisajístico-social donde volver significa reconocer y ser reconocido por otros. El ámbito del palacio es en las escenas siguientes objeto y escena de batalla por el liderazgo a través de la violencia, la venganza y la muerte: el reconocimiento/desconocimiento de Ulises se trabaja aquí desde la óptica del poder. Hablando de orgullos, sangre y Patria, la escena culmina con el canto de Femio: primero con un breve fragmento de la tonada “Yotaleña” de Jach’a Mallku, y luego la cueca “Viva mi patria Bolivia” de Apolinar Camacho, popularmente llamado “segundo himno de Bolivia”. ¿No se reconoce allí, veladamente, una crítica al patriotismo populista, tan habitual en nuestras democracias latinoamericanas como móvil de identificación colectiva?

cualquier fijeza identitaria, y al combinar saberes, técnicas y tecnologías en narrativas o diégesis heterogéneas, hizo circular lo semejante y las diferencias. Justamente, las voces diferentes y en tensión que se sobreimpusieron en sus obras, y que vimos en detalle en “Odisea”, responden a y se instalan en “diferentes horizontes sociales, históricos y étnicos y ponen en primera línea el espesor de un discurso hecho de muchos discursos, espesor correlativo a la acumulación de experiencias históricas” (Cornejo Polar, 2003, p. 66).

A lo largo de su trayectoria artística e intelectual TA fue consciente de la compleja diversidad intrínseca en toda configuración cultural, la complicada aglutinación cronotópica de su amalgama y el carácter creativo de sus continuidades/permanencias en el tiempo. Y, simultáneamente, alentó y practicó coherentemente una ética y praxis responsable donde la heterogeneidad era la clave del reconocimiento y el respeto mutuo.

Ficha técnica “Odisea”

Actores: Lucas Achirico, Gonzalo Callejas, Mia Fabbri, Alice Guimaraes, Karen May Lisondra, Paola Oña, Ulises Palacio, Julián Ramacciotti, Viola Vento.

Música: Pablo Brie, populares.

Arreglos y dirección musical: Lucas Achirico y Pablo Brie

Escenografía: Gonzalo Callejas

Vestuario: Giancarlo Gentilucci, Danuta Zarzyka

Técnico de sonido: Pablo Brie

Luces: Luciano Temperini y César Brie

Organización: Paolo Nalli y Marina Chávez Prudencio

Producción: Emilia Romagna, Teatro Fondazione, Fondazione Pontedera Teatro, Fabbrica Europa, Armunia Festival, Costa degli Etruschi y Castioncello.

Asistente de dirección: Daniel Aguirre y Alice Guimaraes

Dirección y texto: César Brie

2008

Sinopsis: El relato mítico e individual del Ulises homérico, se amplifica a una dimensión colectiva para dar cuenta de la ‘multiplicación’ del drama del desarraigo especialmente en América Latina.

Referencias

Aimaretti, M. (2014). Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo Teatro de los Andes y César Brie. *Revista Telón de Fondo* N°19, pp. 40-82. Recuperado el 1 de agosto 2014 <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero19/articulo/514/senderos-huellas-y-testimonios-de-un-itinerario-historico-el-grupo-teatro-de-los-andes-y-cesar-brie.html>

_____ (2014). *Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes. Experiencias de una tendencia de producción cultural de horizonte político*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, Argentina.

Armida, M. (2010). *Bolivia hacia el siglo XXI. Sujetos sociales y construcción de identidades*. M. Armida et. al.

- (comps.) *Bolivia conflicto y cambio social 1985-2009*. Buenos Aires: Newen Mapu, pp. 35-50.
- Bauzá, H. (1997). *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires: Biblos.
- _____ (2004). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Bueno, R. (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos.
- Brie, C. (1995). Por un teatro necesario. *Revista El Tonto del Pueblo*. N° 0, agosto. La Paz: Plural.
- _____ (1997). Terezín. Niñez, música y arte en un campo de concentración. *Revista El tonto del Pueblo*. N° 2, junio. La Paz: Plural.
- _____ (2004). *En un sol amarillo, memorias de un temblor*. La Paz: Plural.
- _____ (2006). Notas sobre el actor, el presente, el coro, la envidia el galateo y la vanguardia. *Revista Teatro Celcit*. N° 30. Recuperado en enero de 2014: http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc_sum.php?cod=24
- _____ (2009). *Odisea*. La Paz: Plural.
- Bruckbaker, R. y F. Cooper (2001). Mas allá de "identidad". *Apuntes de investigación del CECYP*. Año V N° 7. Buenos Aires: Fundación del Sur, pp. 30-67.
- Burucúa, J. E. (2013). *El mito de Ulises en el mundo moderno*. Buenos Aires: Eudeba.
- Calderón, F. (1999). Actores sociales. Un siglo de luchas sociales. *Bolivia en el siglo XX*. La Paz: Harvard Club of Bolivia, pp. 427-450.
- Colombi, B. (2002). *Viajeros de fin de siglo. Literatura y desplazamientos desde América Latina*. Tesis. Facultad de Filosofía y Letras.
- Cornejo Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII N° 176-177, Julio-Diciembre. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburg, pp. 837-844.
- _____ (1996b). Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. J. A. Mazzotti y J. U. Zavallos Aguilar (coords.) *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, pp. 54-56.
- _____ (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios literarios "Antonio Cornejo Polar" y Latinoamericana Editores.
- De la Torre Ávila, L. (2006). Volveré para regar el campo. El movimiento de los migrantes transnacionales bolivianos y su participación en procesos de transformación productiva en la región de origen. Estudio de caso: Familias migrantes transnacionales y producción de durazno en la Tercera Sección de la provincia Esteban Arze del departamento de Cochabamba, Bolivia. *Revista Punto 0*. Vol. 11 N° 13. Cochabamba. Recuperado en agosto de 2014 http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762006000200002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt
- _____ (2006b). *No llores, prenda, pronto volveré. Migración, movilidad social, herida familiar y desarrollo*. La Paz: PIEB/IFEA/UCB.
- Epps, B. (2000). Actos y actas de inmigración. M. Moraña (ed.) *Nuevas perspectivas desde/ sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Chile: El cuarto propio, pp. 261-272.

- Estermann, J. (2006). *Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: ISEAT (Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología).
- Fernandez Bravo, Á. (1999). *Literatura y frontera*. Buenos Aires: Sudamericana y Universidad de San Andrés.
- García Gual, C. (1981). El viaje al más allá en la literatura griega. *Mitos, viajes y héroes*. Madrid: Taurus, pp. 23-75.
- Grammatico, G. (1996). En principio fue la búsqueda. AA.VV. *Búsqueda, aventura y descubrimiento*. Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y Centro de Estudios Clásicos, pp. 41-51.
- Grimal, P. (2005). *Diccionario de mitología*. Buenos Aires: Paidós.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grüner, E. (2006). ¿"Multiculturalismo" o conflicto cultural? H. Tahan (comp.) *Escenas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur., pp. 255-265.
- Hernández, J. (2010). Sujeto, poder y transformación social en la historia reciente de Bolivia. M. Armida et al. (comps.) *Bolivia conflicto y cambio social 1985-2009*. Buenos Aires: Newen Mapu, pp. 15-34.
- Homero (1997). *La odisea*. Barcelona: Gredos y Planeta.
- Ise, M. L. (2010). Lo viejo y lo nuevo: revuelto y entreverado. Breves notas de interrogantes sobre Bolivia en el 2010. *Revista Crítica Latinoamericana Nostromo*. Año III N° 3 Primavera-Verano. México, pp. 140-143.
- Lienhard, M. (1996). De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras. J. A. Mazzotti y J. U. Zavallos Aguilar (coords.) *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, pp. 37-45.
- Lopez Maguiño, S. (2003). El concepto del discurso heterogéneo. J. Higgings (ed.) *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, pp. 23-48.
- Moraña, Mabel (1996). Escribir en el aire, 'heterogeneidad' y estudios culturales. J. A. Mazzotti y J. U. Zavallos Aguilar (coords.) *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas.
- _____ (2000). De metáforas y metonimias: Antonio Cornejo Polar en la encrucijada del latinoamericanismo internacional. M. Moraña (ed.) *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio e Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 221-229.
- Negri, T., et al. (2010). *Imperio, multitud y sociedad abigarrada*. Buenos Aires: Waldhuter y CLACSO.
- Sanjinés, J. (1992). *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz: ILDIS y Fundación BHN.
- Segato, R. (1999). Identidades políticas/alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. *Anuario Antropológico*. N° 97. Río de Janeiro.
- Tapia, L. (2005). Abigarramiento y ambigüedad morfológica. J. Salmón (ed.) *Estudios Bolivianos Vol III. Construcción poética del imaginario boliviano*. La Paz: Asociación de estudios bolivianos, Plural, pp. 97-108.
- _____ (2009). La constitución del país y las reformas a la constitución política. AA.VV. *Tensiones irresueltas. Bolivia, pasado y presente*. La Paz: Plural, pp. 181-190.
- Trigo, A. (2000). Migrancia: memoria: modernidad. M. Moraña (ed.) *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Chile: El cuarto propio, pp. 273-291.

- _____ (2003). *Memorias migrantes: testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Zavaleta Mercado, R. (comp.) (1983). *Bolivia hoy*. México: Siglo XXI.
- _____ (1986). *Lo nacional-popular en Bolivia*. México: Siglo XXI.

Filmografía

Humillados y ofendidos

Dirección: César Brie, Pablo Brie y Javier Horacio Álvarez

Montaje: Javier Horacio Álvarez

Cámara: César Brie y Javier Horacio Álvarez

Investigación y recopilación de testimonios: César Brie

Asistente de montaje y sonido: Pablo Brie

Idioma: quechua y castellano

Año: 2008.

Color Digital

Sinopsis: documental de denuncia y contrainformación que recupera a través de testimonios e imágenes documentales, los sucesos violentos de mayo de 2008 contra sectores indígenas pacíficamente movilizados en la ciudad de Sucre.