

Experiencias desde el centro de Abya Yala

Roxana Avila Harper

Para comprender cómo una pieza teatral es recibida, difundida o elaborada, es fundamental entender que forma parte de una compleja red de factores que permiten que algo, en su entorno específico, surja o se estanque, se instale o se desvanezca, produzca reverberaciones o muera sin eco, perdure o se pierda. Lamentablemente, no hay espacio en este artículo para ofrecer detalles del entorno sociocultural por medio de los cuales nuestro quehacer teatral puede ser leído. Por ello, presento aquí una micro-panorámica de la realidad en la cual este se inserta, para luego hablar del trabajo.

Durante un tiempo en Costa Rica (de finales de los años 40 a finales de los 70) hubo acciones concretas para hacer un país de corte socialdemócrata, las cuales generaron seguridad educativa y médica para todos y un Estado productor y protector del arte. Cuando se derrumbó, el país entró en un torbellino de desigualdad social, pobreza creciente y ausencia de “proyecto país”, que incluyó la inexistencia de un plan artístico coherente y sostenido.

En ese contexto, en 1991, nació el Teatro Abya Yala junto con otras iniciativas artísticas de danza, artes plásticas y música al margen del Estado, impulsadas por una necesidad de crear formas de reinventarse cada año para sobrevivir.

* Abya Yala es el nombre que 35 grupos originarios de las Américas le asignaron al Continente Americano, en 1991. Significa Madre Tierra o Tierra Continental.

Temprano, en el proceso de formación del grupo, tomamos conciencia de cuatro factores definitorios: primero, que con esa situación social sería imposible vivir del teatro si queríamos rechazar la mercantilización del arte, así que habría que pagar por el teatro que deseábamos hacer; segundo, que lo aprendido en la academia y en las tablas, sobre elegir un texto y seguir un proceso más o menos similar de montaje, produce espectáculos de temática distinta pero en esencia iguales; tercero, que el contenido de cada obra o proyecto requería de una forma específica, muchas veces no existente en el universo referencial conocido por nosotros, es decir, que habría que inventar el teatro para cada montaje; y, finalmente, debido a todo lo anterior, que los procesos de creación serían, necesariamente, extensos, con todo lo que eso implicaba.

El Teatro Abya Yala eligió, para su estética, precisamente no tener una estética definida ni un lenguaje específico. Mientras muchos artistas luchan por “tener un lenguaje propio”, en Abya Yala desarrollamos un **abecedario de estrategias** en constante expansión para explorar, montar y crear la dramaturgia. Este no se produce como una consigna o decisión racional, sino que se ha desarrollado según lo que las circunstancias otorgan y exigen. Es obvio que lo anterior ofrece múltiples combinaciones, que no se usan todas las estrategias, y que nada es fijo o inmutable. Explicaré parte de estas y luego cómo se han traducido en dos espectáculos de Abya Yala, en un afán por compartir la manera de subsistir y crear de un grupo de teatro en Centroamérica.

Las estrategias aparecerán sin orden jerárquico:

- Para crecer constantemente establecemos *colaboraciones horizontales* con personas de diferentes áreas del saber, lo cual nos permite ampliar nuestro oficio, la mirada creativa, cuestionarnos las certezas y forzarnos a no repetirnos.

- Mantenemos constantemente a los *espectadores en el borde de la comodidad*.

Vamos cambiando los términos de la puesta sin que se sienta gratuito o impuesto: cuando la gente asume que entiende por dónde va el espectáculo la sorprendemos con algo inesperado.

- *Nunca nos tomamos demasiado en serio*, ya sea con referencias internas en la pieza que hacen mofa de nosotros mismos, ya entendiendo la diferencia de perspectivas entre el público y Abya Yala. Para nosotros, el teatro es el espacio sagrado que da sentido a la existencia, el arte más complejo por su cercanía con la realidad y sus necesidades de reinvención constante, pero nos queda claro que para los espectadores es un lugar de entretenimiento, no la vida y la muerte, y por lo tanto debemos aprender a dialogar con eso.

- *La relación con los espectadores*: dónde los colocamos, qué tipo de interacción establecemos con ellos/as, dónde se hace el espectáculo (calle, bar, teatro a la italiana, circular).

- La pregunta fundamental es: *cuál es el tipo de actuación* requerida para la obra, y esto está ligado a la dramaturgia escénica y textual que se va produciendo mientras ensayamos. Así, la investigación del estilo actoral es constante y retadora, pues vamos probando e inventando la actuación a medida que hacemos la obra.

- La mezcla de estilos: algo puede estar en clave realista y pasar a cabaret, para luego convertirse en una tragedia y concluir en una obra épica. Esta mezcla no es gratuita, pues responde a la necesidad de encontrar la mejor manera de contar lo que se desea según el contenido que vamos produciendo.

- Nos planteamos *explorar lo opuesto* de lo que hayamos hecho en la última pieza. Hemos creado así una diversidad de obras teatrales y performances,

instalaciones y charlas teatralizadas con características que responden al contenido y no a una estética pre-existente. Por ejemplo, si una obra es un musical, con decenas de muñecos de distintos tamaños, la siguiente será una pieza austera cuyo centro es la palabra.

El abecedario contiene también dos **elementos transversales**: uno es *el viaje del objeto*, donde cada elemento utilizado debe tener un desarrollo interesante, evitando permanecer estático, y esto va desde la escenografía hasta la utilería. Algunos objetos son la metáfora central del espectáculo, otros son apoyos a dicha metáfora. Además, no todos los viajes son iguales, por lo que algunos objetos tienen un viaje corto y a otros les toma toda la obra para desarrollarse, así evitamos la obviedad y podemos tejer el ritmo de manera más clara. El segundo eje transversal es la *utilización de Jo Ha Kyu** para analizar la obra, las escenas, las acciones, de manera que podamos asegurarnos que el ritmo es orgánico y a la vez manejar lo que produce en los espectadores. Este concepto, aprendido de Yoshi Oida, ha sido uno de los principios fundamentales para estudiar lo que vamos generando y tener un rigor en las creaciones.

A partir de él hemos comprendido que el ritmo, cómo cambian las cosas, cómo se desarrollan y cómo concluyen, es la base de las decisiones escénicas y, al igual que el viaje del objeto, marca todas las puestas.

Con cada proyecto empezamos cuestionando lo que sabemos del teatro para tratar de crear la metáfora exacta con respecto a la obra elegida. Finalmente, al crear nuestras metáforas escénicas intentamos tejerlas entre sí para que todas

Jo Ha Kyu es un término japonés de análisis del arte. Este plantea que el arte debe imitar el ritmo de la vida y que este ritmo, Jo Ha Kyu, se siente orgánico. Literalmente significa retención, desarrollo acelerado y detención.

tengan sentido durante la pieza, y para que produzcan la sensación de un todo. De esta manera, cada obra tiene pocas metáforas densas y son aprovechadas al máximo en sus niveles de significación.

Elegí dos piezas para analizar, *MxM*, robada de William Shakespeare (2009) y *Vacío* (2010), las cuales son montajes icónicos dentro de la historia de nuestro grupo.

En *MxM*, tomamos la pieza de Shakespeare, *Medida por Medida*, y la convertimos en un artefacto para denunciar los muchos actos corruptos de la clase político-empresarial de la Costa Rica de aquel momento. Con ella, voy a exponer la estrategia de mezcla de estilos para describir cómo la hicimos, cuál fue la actuación para cada uno de esos estilos y cómo realizamos el acto de no tomarnos demasiado en serio.

La puesta iniciaba con una síntesis de la complicada trama de la obra original, narrada en *voiceover* por una actriz de larga trayectoria. Las cinco actrices de Abya Yala, con actuaciones 'realistas' como las que se hacen en el teatro costarricense desde los años 70, y con música de Bach, se cambiaban de ropa según los personajes que hacían momentáneamente, graficando sutilmente el texto. Inmediatamente se hacía un apagón para pasar a un reggaetón robado a *Calle 13* (la canción Fiesta de Locos, la cual renombramos Fiesta de Robos) con la letra cambiada para contar los casos de corrupción mayores. Para este, cuatro de las actrices hacían de reggaetoneras bailarinas y una de cantante hombre con gestualidades propias de ese ritmo, y se iniciaba haciendo referencia a la escena anterior y alegando que, con el país en el nivel de corrupción en el que estaba, no se podía hacer Shakespeare como se esperaba,

*“en la taquilla pagaste tus buenos billetes
queriendo ver el verso isabelino
pero me hice rebelde
por la Caja-Fischel
cogiendo comisiones increíbles por cosas inservibles”*

Después, se hacía un resumen de la obra de Shakespeare, siempre a ritmo de reggaetón, en relación con lo corrupto que en ella acontece. Para pasar a la escena siguiente, insertamos uno de cinco videos de ‘comerciales’ proyectados, actuados por alguna de las actrices, relacionados con la corrupción costarricense (la suma de videos hacía un viaje, como expliqué sobre los ejes transversales, de la historia de la corrupción costarricense de ese entonces, de 1994 al 2009).

La escena del primer encuentro de la obra de Shakespeare, entre Ángel e Isabela, en la cual ella llega a pedir por la vida de su hermano y él se enamora de ella, la hicimos como un coro durante el que las cinco actrices actuaban ambos personajes, pasando de uno a otro fluidamente, a veces de a dos, a veces de a tres, o incluso siendo todas un solo personaje. El estilo de actuación era ‘elevado’ y correspondiente al llamado teatro físico. La próxima escena era a ritmo de una canción de *Manu Chau*, donde un personaje de la obra de Shakespeare, Pompeyo, cantaba en la cárcel con los ex presidentes y otras figuras relevantes de la política nacional, que estaban o habían estado en la cárcel. Eso era farsa al estilo musical norteamericano. Luego, se introducía una entrevista radiofónica a una Madame a quien le habían cerrado su motel, personaje tomado de la pieza isabelina, quien llegaba a denunciar a varias figuras conocidas del mundo costarricense. Para ello se tomó la escena de Isabel y su hermano Claudio en la cárcel, actuada al estilo que se podría llamar Shakespereano ‘correcto’. Con este

breve recuento se hace evidente la ya mencionada mezcla de estilos y cambios de códigos actorales.

En algún momento, el verdugo de la pieza de Shakespeare, Putoespanto, hace un aparte largo al público explicando, con citas de especialistas, de lo que se trata *Medida por Medida* y, finalmente, aclara que, como se dice que las obras de Abya Yala son buenas pero no se entienden, en esta se abrirá un espacio para tres preguntas del público, de modo que quede todo perfectamente claro. Generalmente, teníamos preguntas que el verdugo contestaba haciendo un chiste, al estilo del 'stand up comedy', donde los espectadores eran parte del humor de la escena. Es obvia, espero, la auto-parodia, y cómo también está imbricada en la dramaturgia de la pieza, pues el verdugo es el encargado de cortar cabezas y, además, no se puede 'explicar' una obra de teatro, aunque ese sea el fin que muchas personas le asignen a nuestro arte.

MxM resultó una especie de cabaret al estilo del Berlín de los años veinte pero con estructura y narrativa sólida, y fue enormemente popular por la temática, por la manera de presentarse, por la relevancia y por lo lúdico e irreverente.

El otro montaje, *Vacío*¹, ha sido uno de los mayores éxitos de Abya Yala, manteniéndose en repertorio siempre a teatro lleno. Al describirla me enfocaré en la relación con los/las espectadores.

¹ Avila y Morera, (2011) *Vacío*. *Revista Conjunto*, julio diciembre (160-161) 39-59

Para explorar la relación entre maternidad y locura sentamos a los espectadores alrededor de pequeñas mesas que se mecen, cual cunas, y que tienen cinco agujeros para colocar los cinco vasos de cada una de las personas ubicadas a su alrededor. A estas yo, como directora, en la entrada del teatro les ofrezco sangría o agua, ambas muy frías. Al entrar el público, diez de las mujeres están afanosamente asegurándose de que las mesitas no dejen de mecerse. Como llevan tacones se escuchaba un taconeo suave y el crujir bajito de las mesitas, lo cual sugiere ya algo fuera de la realidad, estableciéndose una acción obsesiva, si bien lógica, funcional y necesaria (a los niños no hay que dejarlos llorar, aunque no hubiera niños). Todas van muy bien vestidas y arregladas. Una onceava mujer es andrógina, y está vestida con un peto de resina sobre su pecho, pantalones y pelo corto. Ella no hace lo que el resto, ni se relaciona con el público. La doceava cuelga de un aparato aéreo en el centro del espacio.

La idea es simular un cabaret al estilo cubano de los años 50 (en una tarima hay piano, guitarra y saxofón), que pueda ser también un manicomio (de las paredes cuelgan telas que semejan úteros, fetos, senos y, además, nadie sale nunca del espacio), y una casa (algunas usan delantal haciendo acciones relacionadas con el hogar, al lado de una cocina y una enorme olla con té de rosa de Jamaica, el cual se reparte muy caliente a los espectadores). Finalmente, el espacio no resulta ningún lugar en específico, pues no se puede decir dónde estamos exactamente. Ahí presentamos canciones y músicas que fueron populares en América Latina, de fines de siglo XIX hasta 1960, con textos tomados de expedientes médicos de mujeres encerradas en el asilo de locos, entremezclados con información considerada 'conocimiento común' en relación con las mujeres, venido de la 'ciencia' médica de la época, y con comerciales que

funcionaban como lecciones para ser mejor madre y ama de casa. Luego de un año de investigación rigurosa, el resultado fue un espacio de placeres y sensualidades con un texto potente que cuestiona los mensajes relativos a la maternidad y al ser mujer.

El espacio escénico y el espacio del público son el mismo. En todo momento hay doce focos de atención y varios de los textos son dichos al oído de algunos espectadores. De la misma manera, los textos no son para todos, se reparten solo a algunas personas, aleatoriamente, así como también galletas con forma de feto y cartas hechas a mano, que reproducen textos encontrados en los expedientes médicos de las mujeres encerradas. Con todo, cada espectador se construye una historia única.

Trabajamos mucho la mirada entre público y actrices, así como para que este se sienta rodeado de sonido, luz, caricias, pequeños intercambios con las mujeres: se le dan especias específicas, esencia de geranio o lavanda (representando la madre o el padre), cartas, té, entre otras cosas.

Con este ejemplo de *Vacío* resalto la relación entre proxemia, dramaturgia y espacio escénico. Se produce una unidad indisoluble entre forma y contenido, y la colocación de los espectadores afecta todo: cómo se percibe, cómo se entiende la obra, quiénes son esas mujeres, dónde estamos.

Vacío produce una especie de ritual liberador para las personas que lo ven y el que resulte casi indescriptible e inenarrable es parte de su éxito. Es teatro en su expresión más absoluta, y por eso la gente que asiste se siente tocada en su fibra más íntima.

Abya Yala es una terquedad, un acto cuasi-absurdo, en un país con mucho activismo escénico pero poco rigor, y donde el Estado hace esfuerzos

desconcentrados y sin continuidad gastando dinero sin producir un impacto verdadero en el desarrollo teatral. Sin embargo, en este momento celebramos veinticuatro años de existencia y, con las condiciones que se viven en América Central, eso es casi un milagro.

Si alguien desea ver videos o fotografías puede visitar www.teatro-abyayala.org
