

la descolonización del cuerpo
(libreto)

Iván Nogales

El Alto - 2012

© Iván Nogales
Teatro Trono – COMPA
El Alto, 2012

Edición del grifo

D.L.:

Impreso en Bolivia

Contenido

pág.

	I. el arte del abrazo
5	ACTO PRIMERO
7	ACTO SEGUNDO
9	ACTO TERCERO
	II. escenas de la descolonización del cuerpo de Jasmani
12	PRIMER CUADRO
14	SEGUNDO CUADRO
15	TERCER CUADRO
16	CUARTO CUADRO
	III. un reino con trono propio
18	ESCENARIO A.
19	ESCENARIO B.
20	ESCENARIO C.
20	ESCENARIO D.
22	ESCENARIO E.
24	IV. reparto conceptual

I. EL ARTE DEL ABRAZO

(tres actos)

ACTO PRIMERO

He intentado más de una vez abrir caminos hacia la semilla, pero las más de las veces no he pasado de divagar tratando de explicar las hojas, las ramas, el árbol, los otros árboles, el bosque, la naturaleza, el cosmos, en fin..., quedando en un viaje inconcluso. Haga uno lo que haga para acercarse a la semilla, sé que ésta nunca queda suficientemente explícita. Voy a retomar nuevamente aquí ese rumbo, intentando hacer saber al menos de qué semilla hablo, y poder entender también mejor así de su tierra, de su historia, de su sed y su lucha por salir y crecer.

Estando yo caminando por la calle, apareció Mercedes, que haciéndome señas me llama. Mercedes es la mamá de Jasmani, un miembro de nuestros talleres desde hace algunos meses. Lo primero que me imagino es que su hijo ha hecho alguna travesura, de la cual seré acusado y juzgado sin derecho a réplica. Me acerco, aunque deseando más bien escapar.

—Buenos días, doña Mercedes.

—Buen día, Iván, quiero contarle algo sobre Jasmani.

Sonríó para mis adentros.

—Es... —dice pausadamente la mamá— es que él ha cambiado mucho desde hace un tiempo; y, mire, poco a poco nos está cambiando a todos en la familia. Usted sabe, Iván, cómo somos de piedras la gente en el altiplano, nunca nos tocamos, no nos acercamos. No se qué hacen ustedes en su teatro, ahí en sus talleres; sé que hacen ejercicios raros, porque el Jasmani vino la otra vez a abrazarnos de golpe; y poco a poco en la familia hemos empezado a hacerlo igual entre todos, y ahora nos abrazamos hartos. Solo quería agradecerle, Iván, porque usted y ustedes nos han regalado esos abrazos.

Aquello entró directamente a mi corazón, no sin dolor, cortándome la respiración. Mis ojos eran dos náufragos en mi rostro, como ocurre cada vez que cuento esta historia, como en este instante.

—Gracias por decírmelo, doña Mercedes —le dije—. Regáleme ahora usted un abrazo.

Luego de abrazarnos y despedirnos, seguí yo mi camino; jubiloso, seguro de mis 23 años de trabajo, y entusiasta por los que vendrán, de transformación a través del abrazo (el fantasma que recorre El Alto). El libreto que sigue nace a propósito de este encuentro con Mercedes, y tiene por primer acto, en el presente, este resultado o final que acabo de contar.

ACTO SEGUNDO

Todo empezó con siete niños de la calle, a quienes encontré en un centro de rehabilitación de menores dependiente del Estado , donde yo entré a trabajar el año 1989.

En principio muy en contra de la política del Centro, traté de recuperar la confianza perdida de esos niños a través del juego y la imaginación, creyendo además que así podría ayudarlos a librarse de los condicionamientos tanto materiales como espirituales a los que estaban sometidos . Y al igual que el Quijote, que todos llevamos dentro, dejé mi acomodada vida de Alonso Quijano y salí batiéndome contra los diseños psicologistas imperantes, que lo único que hacían era destruir la única y más valiosa facultad de los niños: la imaginación y la alegría ; es decir, la fantasía, a la que tanto se le teme. Mi punto de vista siempre fue distinto: la fantasía no desordena el mundo, más bien lo ordena mejor; y es por eso que a la fantasía sigue la alegría. La fantasía también puede ser más dura que el castigo, pues nos contrasta mejor la cruda realidad. La fantasía es la distancia que se toma cuando uno quiere ver mejor. La fantasía despierta y hace más objetivo el mundo; despeja la realidad, oscurecida bajo múltiples capas de entelequia negadora, que nos paraliza, atonta, adormece, seduce, y también conforma. Los psicólogos, no sin razón suya seguramente, me dijeron que estaba loco.

Mi trabajo consistió en un ensayo permanente de hacerlos imaginar mundos posibles e imposibles (mundos como les gustaría que fuese este mundo a los niños sin mundo), que se hicieron tanto más reales en la medida que

más los asumíamos como propios, alimentándolos con nuestro deseo de existencia. No hacíamos automatismo, sino creación real, con la consciencia de que somos, y por mejor cosa, lo que queremos ser. Nos dimos la libertad de jugar mucho con eso ; mientras la fantasía cumplía su función de sanar y despertar.

La recuperación fue inmediata, instantánea, más bien; lo que me permitió primero poder sacarlos a pasear los domingos a las calles, luego a una gira nacional por 8 departamentos del país, y a otra al Perú, representando siempre obras de teatro, y después de un tiempo, en la Navidad del año 1991, finalmente, llevarme a vivir a un cuarto en El Alto a siete de estos niños (entre 12 y 16 años), conviviendo entre todos en un cuarto de 18 metros cuadrados, y actuando en la calle para comer, como único ingreso. Dimos inicio a una locura poética de siete años de duración, buscando obsesivamente sentar las bases de un grupo de teatro popular independiente y sostenido, inexistente hasta entonces en el país, y en lo que yo me metí abrazando la tarea con pasión militante. Las peripicias de este emprendimiento están contadas en forma testimonial por una parte del grupo de actores de entonces en el libro *El mañana es hoy* , con el lenguaje crudo y directo de los niños del hampa, sobre sus controversias entre el teatro y su propia vida, entre la policía y las recaídas en la inconciencia de la clefa y el alcohol.

Fueron estos chicos, quienes habían apodado al Centro de menores como “Trono”, significando con ello tronar, en tanto quebrar o destrozar algo, así como también el estar en el trono, como reyes en un centro punitivo, con cama y comida gratis, sin hacer nada (entronados por tro-

nar), que así también quisieron llamarse, Trono, a la hora de buscarnos un nombre, dando un nuevo y definitivo significado a la palabra. Uno de los chicos dijo:

—¡Iván!, tú nos has leído una vez un poema donde decía bien clarito que los chicos somos los verdaderos reyes de la imaginación y la fantasía. Entonces, seamos un Trono de verdad.

Y es así también como en efecto estos siete chicos empezaron a hacerse actores de su propia vida. Fueron construyendo un futuro como creadores y artistas populares. Los vecinos los acogieron generosamente, a pesar de su prontuario, ayudándome a sanar las heridas de sus almas, solo posible con tolerancia, paciencia, tiempo y mucho arte, estando siempre en la cuerda floja. Después de siete años ininterrumpidos, cada cual tomó su rumbo, mientras se incorporaban otros chicos. Ellos, los primeros, los fundadores, hicieron sus vidas, logrando la mayoría todo lo que querían, o al menos poniéndole a la vida el nombre que ellos quisieron.

ACTO TERCERO

Después de estos primeros siete años, vinieron otros, y luego otros más, tiempo que nos ha permitido afianzar y desarrollar aún más nuestros postulados y formas de trabajo, como los de la fantasía y la vida y práctica comunitaria. Desde su origen, Trono se reconoció como teatro popular, definición que en realidad salía sobrando para

esos ocho alteños que éramos (del pueblo) haciendo de nuestras vidas Teatro; aparte de esta tautología, era necesario y políticamente eficaz, tanto como suficiente declaración de identificación con las aspiraciones populares y su objetivo histórico, el socialismo. Pero sobre todo, teatro popular, en mejor síntesis, como teatro del pueblo, con el pueblo y para el pueblo. La forma de trabajo, así como el tema, fue similar, no como visitantes, ni practicantes de academia que observan a la gente para alimentar sus propuestas artísticas, sino como gente de esa comunidad, formando parte de ella, al punto de dejar de ser dueños de nosotros mismos. Lo que nos ayudó a mantenernos y supervivir. Cuerpo y espíritu del pueblo, pues.

Del mismo modo, las historias se hicieron más concretas. Empezamos a trabajar la memoria de la comunidad, a través de lo que denominamos la teatralización de la memoria colectiva, con representaciones, además, hechas con la participación y permiso de la comunidad. Esta memoria colectiva que somos y de la que nos nutrimos nos permitió trabajar ya no solo tesis conceptuales, o fantasías más o menos justificadas teóricamente, sino vidas reales, con rostros propios que expresan, sueñan y construyen colectivamente, haciendo nosotros, por su parte, sus máscaras; dando voz a su cuerpo, y también cuerpo a su voz.

Hemos desarrollado pues un concepto y un sentido de cuerpo (tanto de personas, de grupo, como de comunidad) muy rico, muy amplio y profundo a lo largo de nuestra existencia. Nuestro trato diario con el cuerpo popular nos revela un grave problema, pues ese cuerpo que somos, sea el individual o el colectivo, es un cuerpo humillado por otra memoria y por otro cuerpo, el del colono de estas

tierras y gentes, que nos ha dicho que somos feos y contrahechos, negros y sucios y que no tenemos alma, a fin de someternos a sus designios. La negación del cuerpo es el negocio más rentable. Desde la negación explícita de la guerra como asesinato colectivo al bombardeo de mensajes para domesticarlo a que su accionar se incline por satisfacer necesidades artificiales corporales. Matar es la práctica más común de negación. Muerte física y muerte simbólica. En la edad media la inquisición requería de practicas lesivas directas para domesticar cuerpos y depurarlos haciéndolos dóciles.

Ya lo decía Domitila Chungara, que el mayor enemigo de los explotados no es el ejército, sino el miedo. Y no hay peor miedo que la vergüenza de sí mismo. Los bolivianos somos cuerpo miedo, el miedo que tiene cuerpo. Cuerpos atrapados por el miedo . En el mundo andino el miedo es tratado como una enfermedad, que se llama t'uku, producida por algún susto, a causa del cual una persona pierde su ajayu (o alma), y que, siendo la enfermedad grave y hasta mortal, hay que llamar al ajayu de vuelta mediante un ritual para que la persona sane .

La descolonización del cuerpo es una dimensión de trabajo no solo necesaria para nuestro grupo de teatro de aymaras alteños, sino también para la gente del mundo entero, más menos toda, que vive condicionada por modelos corporales, por modas industriales de vestir y de comer, de parir y de amar, ajenas a su idiosincrasia, clima y tradición, y sobre todo a su imaginación y a su libertad.

II. ESCENAS DE LA DESCOLONIZACIÓN DEL CUERPO DE JASMANI

(en cuatro cuadros)

PRIMER CUADRO

Jasmani, a sus 14 años, tiene poco más de un metro y medio de estatura. Si conoces a Mercedes, su mamá, y a Esteban, su papá, sabes de su condición humilde, delatada por el color de su piel (aunque no todos los cobrizos tienen origen humilde), como sobre todo por su actitud. Proviene de las minas, del norte de Potosí; hablan quechua, deleitando el oído de los aymaras en El Alto. Esteban canta coplas con charango en las veladas de los amigos, en torno a una jarra de chicha o de cerveza. Pero el hijo, el nuevo ciudadano originario de El Alto, es como sus vecinos aymaras, no se permite esparcir, excepto cuando juega al fútbol, donde los demonios se le sueltan y corren dentro de él, gambeteando su propia pelota, y si acaso el adversario infringe contra su limpio y animoso juego, estalla, dando puñetes y vociferando palabrotas. Cuando concluye la batalla, Jasmani vuelve al color de su condición original; su cuerpo se agazapa, sus pasos se hacen cortos y lentos. Y así va camino, sin encontrarse a sí mismo ni en el propio espejo, pues en la cara de este indio p'asposo (con la cara agrietada por el frío, la altura y el sol) no están los rasgos de los íconos en boga de la televisión; él no se parece siquiera a Carlos Céspedes, su compañero de curso, un blanquito bien bonito al que todos los maestros quieren, y al que todos los demás de su curso

y edad quisieran parecerse. Jasmani pasa mucho tiempo frente al espejo, sacando sus mochos de acné, cuidando el peinado, tratando de dominar su negro e hirsuto pelo; pero definitivamente, ese en el que podría reconocerse como gente, no está ahí, no está en el espejo, por ahora solo está este otro, al que nadie quiere, el indio negado por sí mismo, incapaz de sostener la mirada, porque no es suficientemente gente.

Es patético el terror colonial cotidiano que viven nuestros cuerpos, y muy pocas y controladas las salidas o desfogues (el fútbol, el alcohol, la fiesta). Cuando la televisión y la prensa hacen espectáculo mediático del tsunami en el Japón, del terremoto en Haití. Vemos continuamente gente despojada. Sin embargo, a pesar del terrible espasmo de la naturaleza grabado en los cuerpos de los damnificados, no tiene parangón con nuestra tragedia de 500 años de sometimiento colonial, y donde, a pesar del tiempo, de las Constituciones y los discursos, el enemigo principal del cuerpo sigue siendo la Colonia: una máquina aplanadora que pasa y repasa, recordándonos cada día nuestra condición de personas inferiores e históricamente negadas.

Jasmani algo sabe de esto, pues en Bolivia se habla mucho del tema. Esto lo ha llevado a inscribirse en nuestros talleres.

SEGUNDO CUADRO

En el taller, junto con Jasmani, están Ariel, Anahí y otros compañeros más. Es un espacio de bienestar colectivo, donde se trabaja no solo problemas relativos al cuerpo mismo, y sus malas posturas y poca expresión, como a problemas psicológicos, sociales e ideológicos que igualmente deben ser trabajados para descolonizar el cuerpo. Acondicionamos un espacio de trabajo, o laboratorio corporal; un espacio de convocatoria al cuerpo, para llamar al cuerpo, a él y su alma, su ajayu. Es un encuentro entre miedosos para espantar el miedo, y donde en forma también grupal llamamos al ajayu perdido del cuerpo.

Las técnicas son simples, y básicamente no constituyen nada nuevo, sino por la dirección y sentido que toman en el conjunto. Calentamiento físico, relajamiento muscular, aflojamiento de nudos, exploraciones de flexión. Durante el proceso, puede decirse que se escucha rechinar las juntas apretadas por miedo acumulado (y si no es miedo, estupidez) en las articulaciones. Espalda encorvada, cuerpos cerrados, cabezas gachas, no es frío ni naturaleza andina, es fundamentalmente miedo. Luego, más pronto que tarde, empiezan a abrirse los cuerpos, y nace un cuerpo nuevo, cuerpo que estaba dentro del mismo cuerpo, pero contenido. Cada cuerpo es una enciclopedia llena de sentidos, cerrada con un escuadrón de candados, que intentamos abrir uno por uno.

Luego, y a manera de relajamiento, entramos a una etapa destinada esta vez a destronar al cerebro de sus prácticas rutinarias. Incitando a la fantasía, viajamos a mundos fantásticos, paradisiacos, futuristas y surrealistas.

El desarrollo de esta práctica provoca una gran catarsis (a veces con llanto), en que se liberan muchos miedos y complejos.

Jasmani, cuando sale a la calle, inicia su marcha en un nuevo punto de equilibrio, y hacia una nueva y más plena integración de su ser.

TERCER CUADRO

Con el cuerpo y la mente preparados, pasamos al reconocimiento y desarrollo de algo más: la identidad corporal y el otro corporal.

Los ejercicios, esta vez, están orientados a aprender a mirar, a sostener la mirada, a mirar de diferentes maneras, y, por tanto, a ser mirado por el otro (un espejo donde sí coincide el Jasmani que quiere ser y el que verdaderamente es); y junto con ello, aprender a tocar, aprender a confiar en el cuerpo del otro, a apoyarse en el otro, a abrazar al otro. Lo que pone a Jasmani nervioso; pero le gusta, porque es una dimensión nueva que necesita y nunca ha experimentado. Se siente bien, cuidado, respetado; luego, él también guía a los otros, de la misma manera, suavemente, dejando hacer.

El taller corporal es un viaje hacia uno mismo a través del otro, pero solo posible por ser este otro un otro que sí lo reconoce, lo acepta y lo ama. Y para terminar, como primer desarrollo de expresión personal del actor que podrá

surgir de cada uno, una invitación al juego: con expresiones congeladas y pequeñas composiciones individuales.

Jasmani, así como ha aprendido a aplaudir, también ha aprendido a recibir aplausos, por los que se siente muy satisfecho. Los aplausos son caricias corporales muy estimulantes en el camino de liberación del cuerpo. Ahora Jasmani tiene cara, su cara; tiene ojos, sus ojos; es decir, tiene cuerpo para ser gente como la demás gente. Jasmani no solo ha logrado un punto de equilibrio interior, de restablecimiento (ajayu), sino que también ha despertado, junto con sus compañeros de Taller, unas incontenibles ansias de creación, tanto como de rechazo y rebeldía, que es en general la primera y más notoria reacción provocada.

CUARTO CUADRO

Descanso y reflexión. Primero silencio, concentración, reencuentro con la parte más íntima, misteriosa y oscura de nuestro cuerpo, y su dimensión universal. A lo que sigue la reflexión, el círculo de análisis de la experiencia.

Lo sucedido no solo es nuevo, como importante. Han sido actores, por más pequeña la escala que sea; y están conmocionados. Es necesario que aprendan a comunicar sus sensaciones, tanto como cada uno de ellos quiere conocer la impresión de los demás.

Los cuerpos descolonizados, y además preparados para

la acción teatral, son cuerpos muy poderosos, son cuerpos con destrezas múltiples; son más sensibles, más inteligentes, más ágiles. La preparación de actores es una alta responsabilidad. No se trata de fomentar egos personales, sino líderes de otro tipo, comunitarios, verdaderamente descolonizados, no nuevos colonizadores.

Y como última escena, para terminar, el abrazo. El abrazo de despedida, o de nuevo encuentro. El abrazo que hace a todos los cuerpos iguales entre sí, hoy y siempre.

III. UN REINO CON TRONO PROPIO (algunos escenarios)

ESCENARIO A.

Uno de los factores de éxito del teatro Trono, de su duración y persistencia, fue nuestro punto de partida: la casa, nuestra casa; la casa que nos sirvió y nos sirve todavía como dormitorio y como escenario, y a partir de la cual también nos hemos expandido .

Centro de convivencia, de creación y de realización; centro de contacto con el otro, el otro a partir del cual el centro puede girar. De no haber sido por este punto fijo de Arquímedes —cuyo proceso de conquista yo lo llamo “migrar al centro” (pero a nuestro centro, no al colonial)—, no hubiésemos podido hacer lo que hicimos ni lo que hacemos hoy en día, que es precisamente tratar de trasladar el centro histórico a otro lado; es decir, para decirlo gráficamente, destronar al Teatro Municipal de La Paz de su atención exclusiva.

Es de gran reconocimiento público (y de mejor recibimiento) que la creación artística se desarrolle en esta dirección, por razones simplemente vegetativas. Esto se facilitaría extraordinariamente con solo ofrecer un centro —como el patio original de nuestra casa del vecindario popular de la ciudad de El Alto—, desafiando a los artistas y los jóvenes de cada barrio a constituirse en un nuevo centro, en otro eje (contra-hegemónico, si es posible), a

partir del cual inventar, con total independencia, nuevas formas de vivir y de hacer. Junto con ellos, nuestros héroes expedicionarios, podremos todos migrar a nuestro centro, es decir, encontrar nuestro equilibrio. Debería ser considerado como un derecho, de cumplimiento urgente en la actualidad, la facilitación de este escenario a quien bien lo solicite.

ESCENARIO B.

El centro, como ya dijimos, no es centro ni nada sin el otro, que es quien mueve al centro, tanto como el centro lo mueve a él. Y así pues, como cualquier casa, el centro no es centro si no tiene puertas, y si no tiene calle. El impacto provocado en la vecindad y en el barrio por nuestra presencia y actividad ha sido y es de gran importancia, al punto de configurar la identidad de nuestro barrio. Esto nos ha permitido obtener con facilidad, y con gran participación comunitaria, el nombramiento de nuestra calle como la 1ª Calle de Cultura de Bolivia. Tanto ha gustado esto a los demás barrios, que en el Municipio de El Alto se habla de crear en los próximos años una Calle de Cultura por distrito, esto es, 13 calles.

Y la calle no es sino una pista de despegue, ya sea caminando a pie, en zancos, en triciclo o en bicicletas, con y sin motor, para crear otro circuito, otra calle, con otro centro.

ESCENARIO C.

Trono debe ser el grupo de teatro boliviano con mayor proyección nacional e internacional de todos los tiempos . Junto con eso, Trono cuenta con un fluido, intenso y muy rico contacto con el exterior, que le permite tener un gran diálogo y comunicación cultural. Hemos creado para este efecto una Albergue Comunitario, destinado a actores, actrices y cooperantes nacionales y extranjeros. Gracias a ello, nuestros visitantes pueden experimentar un contacto directo con los vecinos y su cotidianeidad, quienes a su vez acogen a estas personas de otras culturas con una gran apertura, interés y respeto.

Creemos pues que, así como la casa y la calle, este contacto es fundamental y tanto más importante y real en la medida en que también alcanza corporeidad. La globalidad, para ser real, debe ser también corporal; no basta con el acceso digital del Internet. Con ello evitamos el imperio de las totalizaciones negadoras, frías y programadas.

ESCENARIO D.

El Alto, hasta no hace mucho, era llamada ciudad dormitorio, tanto como Bolivia fue y es llamada, por más de uno, como país campamento; nada más que un lugar de paso, de tránsito, algo en que se han convertido todas las metrópolis del mundo y el planeta mismo. El hombre, tanto como la naturaleza, son tratados por el colonizador

como un enemigo; toma su fuerza y sus recursos como si se tratara de botín de guerra, riqueza que luego se la lleva para gozarla en otra parte, más segura para sus intereses. La ciudad de El Alto es un paradigma de este fenómeno de lo provisorio, pues nadie, ni el propio inmigrante, sea el campesino empobrecido o el minero sin trabajo, piensa quedarse en El Alto de por vida, por más que termine quedándose ahí, creciendo exponencialmente su población.

La ciudad es el gran cuerpo humano de nuestros tiempos; pero así como representa la unión y la fuerza de los hombres, la ciudad es también sinónimo de esclavitud y de mal vivir, y de desequilibrio con lo natural. La ciudad es un colonizador en sí mismo de los cuerpos que viven en ella, y no dejará nunca de serlo, hecha como está desde sus cimientos para ello. ¿Qué hacer ante ello? ¿Cómo responder a esto? ¿Cómo combatir, o al menos contrarrestar los demolidores efectos de esta maquinaria que son las ciudades de la era industrial, cada vez más deshumanizadas y peligrosas? Quién sabe cuál es la solución.

Sin esperar por la respuesta a esto, COMPA cree que se puede adelantar mucho en la solución fundando una nueva ciudad, que empezará siendo un pueblo de creadores . Se trata esta vez de un migrar al centro mucho mayor y trascendental: la ciudad toda, en el tiempo y en el espacio; es decir, la ciudad desde sus fundamentos y creación misma.

Creemos que es muy necesario experimentar esto, y estamos muy entusiasmados con ello, soñando mundos como los niños del patio del orfanato estatal; y nos vamos a fundar un pueblo de creadores, allá donde todavía

queda tierra libre, como colonos en pos de la descolonización de la tierra, que es el cuerpo de Dios y de nosotros mismos.

Quién sabe de qué manera un otro cuerpo pueda configurar un otro pensamiento. Otro cuerpo es siempre otro cerebro. Decimos, solo si el cuerpo hace, es conciencia. No basta toda la librería en la cabeza si no está presente el cuerpo.

Lo contamos porque queremos igualmente contagiar en todas partes esta iniciativa, que nos parece central.

ESCENARIO E.

A la izquierda le falta muchas veces la capacidad de dar corporeidad a sus ideas. Es necesario también descolonizar sus prácticas, igualmente tan represivas del cuerpo.

La mente es el gran escenario de la descolonización ampliada del cuerpo. Pues es la mente, y no el cuerpo, el órgano de negación, negación que recae principalmente sobre el cuerpo, no sobre ella, que más bien pretende imponerse sobre el cuerpo. Mente sobre cuerpo, valor supremo de la civilización occidental. La mente no solo ha colonizado el espacio, sino también el tiempo. Ha dicho: time is money, después de lo cual se han dispuesto las 24 horas del cuerpo del hombre al servicio de dicho metal. Toda descolonización pasa pues por la descolonización de este órgano del cuerpo, la mente, que es el que más se

resiste a cambiar, pues la mente, de todos los órganos del cuerpo, es el más colectivo de todos. No es fácil la tarea.

¿Cómo garantizar que no acabaremos siendo malos colonos, presos y carceleros de otra prisión? Por ahora sólo puedo decir una cosa: si alguna cosa persigo, y más me satisface, es la búsqueda misma, como principio, medio y dirección.

IV. REPARTO CONCEPTUAL (por orden de aparición)

JASMANI

yo mismo, tú mismo, y todos nosotros junto con Jasmani

ABRAZO

el arte de la conformación permanente del cuerpo. es necesario recuperar el abrazo, en todos sus sentidos, como el llamar al ajayu, para recuperar el cuerpo del miedo, en mundo donde impera la soberbia, el racismo, la homofobia, el bullying (matonaje escolar), y otras modas e instrumentos de tortura y dominación

FANTASÍA

La fantasía es la facultad que mejor nos despierta a la realidad, y que más nos permite transformarla

ARTE

obra colectiva; de inspiración en lo colectivo, de entendimiento colectivo y de enriquecimiento colectivo, en tanto comprensión y manifestación de sí mismo

CUERPO

es la energía, resultado del dominio del espacio tiempo. energía física, energía espiritual, energía sexual, energía creativa. Para descolonizar el cuerpo y restablecer su equilibrio, es decir, su energía, el cuerpo deber recuperar

su espacio (territorio-nación) y también su tiempo (historia, cultura)

TRONO

es la reposición del orden, el pachacuti, la coronación del equilibrio. Trono es un derecho. No es una declaración, no es un postulado, es un ejercicio

DESCOLONIZACIÓN

Colonia significa toda forma de uso, abuso, explotación o negación del otro, o, lo que es lo mismo, toda usurpación de los dominios del otro, sea del espacio del otro, del tiempo del otro, del cuerpo (energía) del otro, o de la cabeza del otro. es por eso que la descolonización del cuerpo (la restringida y la ampliada) es una tarea de altísimo interés estratégico

ACTOR / GRUPO

el actor, ya sea como individuo o como grupo, constituye, antes que nada, un cuerpo, al que debe su identidad, y al que deberá su plena autonomía e independencia. Nos identificamos con una frase que nos obsequio Liber Forti, leyenda del teatro popular latinoamericano: los artistas no son una clase especial de personas, más bien cada persona es una clase especial de artista.

TELÓN

es la seña que invita al público a hacerse cargo de su propio cuerpo

notas

Junta Nacional de Solidaridad y Acción Social, institución de la Primera Dama a cargo de orfanatos, reformatorios y asilos, entre ellos el Centro de Diagnostico y Terapia Varones, donde estaban los niños de los que hablo.

Un chico resumió así la condición de estar en este Centro: "...es como si fueras una pulguita y te metieran en medio de un tubo enorme de cemento, donde nunca ves nada aunque saltes mucho." El lugar era virtualmente una cárcel. Cuentan que cierta vez un niño murió tratando de escapar por los techos de esa enorme casa, al caer su pequeño cuerpo en el patio de cemento.

Los psicólogos del Centro habían diagnosticado a los niños de conducta di-social, patología social que debe tratarse clínicamente. Los niños, según los psicólogos, antes que dar cuerda a su imaginación, necesitaban más bien delimitar y fortalecer su identidad, cosa que no hace el teatro, que más bien, al representar personajes que no son ellos, los despersonaliza.

Hinkelammert, el filósofo, a quien tuve el gusto de conocer recientemente en Costa Rica, en sintonía con nosotros, postula la existencia de una locura divina, que está entre los pliegues, en las sombras, y que emerge para cumplir una travesía divina, la de la divinidad humana.

Iván Nogales, et al.: El mañana es hoy. Ed. FAS. La Paz, 2008. 322 p. Actualmente agotado, se prepara una tercera edición.

Junto con Trono, nació COMPA, como paraguas institucional, Comunidad de Menores Productores en Artes, al inicio, y luego, hasta hoy, Comunidad de Productores en Artes, simplemente, o COMPA-Trono, como también nos conocen.

El Alto, el gran espacio natural de acción, a 4.000 metros, coronando a la ciudad de La Paz, capital política de Bolivia, por su hija, El Alto, nuestra ciudad natal, actual capital ideológica de Bolivia.

Trabajamos con jóvenes de barrios periféricos, mujeres segregadas de la sociedad y de la familia, hijos de mineros en centros mineros del sur de Bolivia, con campesinos, y como grupo principal: los niños de la calle, con quienes se inició el trabajo. Y nos tomamos efectivamente muy a pecho aquello de hacer en y a partir del pueblo, utilizando los espacios físicos del propio pueblo, haciendo de calles, plazas y parques una tribuna de arte junto a los pobladores, y con los pobladores.

No faltó las veces, por ejemplo, que estando nosotros decaídos y a punto de soltar la toalla, vinieron otros a pedirnos ayuda y servicios, como si fuésemos la gran cosa. eso nos levantó.

Cierta vez presentamos una obra en la Fábrica Said, con motivo de la memoria de mi padre, que fue dirigente sindical de esa fábrica antes de irse a las guerrillas en Teoponte (1970), secundando la causa del Ché, obra en la que sucedía un secuestro de un empresario por parte de los obreros. A la semana siguiente, por causas y motivos muy distintos a los de la obra, los obreros de la fábrica hicieron lo mismo con su patrón.

incluidos los blancos, que de tanto rechazar al indio temen que los confundan (¡o descubran!) también por algún rasgo o actitud, alguna hilacha indígena.

Un yatiri, o la madre o el padre, agarrando una prenda del asustado, llaman a los cuatro vientos al ajayu, pidiéndole que retorne al cuerpo.

Los primeros días, el contacto está muy contaminado de libido, más aún si el otro es de otro sexo, fenómeno que luego pasa a un segundo plano.

Contamos actualmente con seis centros culturales, con similares características a nuestros 18 metros cuadrados y el patio de la casa originales (con una sala de teatro diseñada y construida especialmente, una Cineteca Trono, que funciona con servicios diversos en la comunidad, la Biblioteca Trono, y la Radio Trono), además de una casa pequeña en Cochabamba y otra en Santa Cruz.

17 giras internacionales en Europa, cinco a Estados Unidos, y numerosos viajes en Latinoamérica. Como efecto de nuestro contacto, varias poblaciones y ciudades locales del exterior demandan un pro-

pio Compa en su territorio. Berlín, después de múltiples viajes, ha acogido un Centro Compa, y algo similar ocurre en Chicago.

Tenemos unas tierras en los Yungas, y hemos avanzado en tratativas con los pobladores de la zona, principalmente aymaras y afro descendientes.

