

---

# Memoria, locura y olvido: representaciones de la violencia en la obra *Los más solos* (2012) del grupo salvadoreño Teatro El Azoro

Memory, Madness, and Oblivion: Representations of Violence in the Play *Los más solos* (2012) by the Salvadoran Group Teatro El Azoro

GEANNINI RUIZ ULLOA

Universität Bielefeld, Alemania / Universidad Estatal a Distancia, Costa Rica  
geannini.ruiz@gmail.com

**Resumen:** El presente artículo plantea un abordaje inicial a la puesta en escena de la obra teatral *Los más solos* (2012). En una primera sección, se reconstruye la trayectoria artística de Teatro El Azoro y su metodología de trabajo, la cual busca darle voz a aquellos sectores marginados de la sociedad, en este caso particular, un grupo de pacientes del hospital psiquiátrico. En una segunda sección, se realiza un análisis semiótico-descriptivo de la obra *Los más solos* (2012), destacando la importancia de estudiar la puesta en escena, para lo cual se seleccionan tres escenas claves de la grabación de la obra. Finalmente, se examina cómo esta obra cuestiona las etiquetas de víctimas/victimarios al explorar el tema de la locura, utilizando el teatro como herramienta para fomentar la convivencia social en contextos violentos.

**Palabras clave:** Centroamérica, teatro, El Salvador, locura y violencia

**Abstract:** The present article offers an initial exploration of the staging of the play *Los más solos* (2012). The first section reconstructs the artistic trajectory of Teatro El Azoro and its working methodology, which aims to give a voice to marginalized sectors of society, focusing in this particular case on a group of psychiatric hospital patients. The second section presents a semiotic-descriptive analysis of *Los más solos* (2012), emphasizing the importance of studying its staging by selecting three key scenes from the play's recording. Finally, the article examines how the play challenges the labels of victims/perpetrators by exploring the theme of madness, using theater as a tool to promote social coexistence in violent contexts.

**Keywords:** Central America, Theater, El Salvador, Madness, and Violence

**Recibido:** octubre de 2024; **aceptado:** noviembre de 2024.

**Cómo citar:** Ruiz Ulloa, Geannini. "Memoria, locura y olvido: representaciones de la violencia en la obra *Los más solos* (2012) del grupo salvadoreño Teatro El Azoro". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 48 (2024): 54-75. Web.

## Introducción

“Dicen que el primer paso para la cura de un alcohólico es la aceptación de su alcoholismo. Quizá el primer paso para la regeneración de una sociedad descompuesta también sea la aceptación de su descomposición.” Con esta cita del periodista salvadoreño Roberto Valencia inicio este artículo llamando la atención a lo “descompuesto”, lo corroído y lo irrepresentable que forma parte de las sociedades centroamericanas (ver Valencia). Justamente esa materia *descompuesta* se ha convertido en el punto de partida de las obras del grupo salvadoreño Teatro El Azoro, el cual propone nuevas miradas hacia los problemas de la sociedad salvadoreña e invita a sus espectadores a cuestionar la naturalidad con la que la violencia se ha incorporado en la vida cotidiana.

En la obra de teatro *Los más solos* (2012) se cuenta la vida de cuatro pacientes con enfermedades mentales que viven en un hospital psiquiátrico debido a que han cometido un delito penal y, por su enfermedad, no pueden cumplir con su condena en una cárcel. La exclusión se experimenta a través del abandono que estas personas sufren debido a que son consideradas como “locas” por sus familiares o la sociedad. La génesis de la obra surge a partir de la lectura de la crónica periodística “La caverna de Choreja” del periódico digital *El Faro*. Asimismo, las actrices realizaron un trabajo de campo en el hospital psiquiátrico que les permitió recopilar imágenes, videos y grabaciones sobre los hombres y mujeres que ahí viven. Posteriormente, elaboraron un trabajo de selección, creación y síntesis que se convirtió en la obra *Los más solos*.

En la primera parte de este artículo, se reconstruyen tanto el recorrido del grupo Teatro El Azoro y su desarrollo a lo largo de una década como su metodología de creación y su visión sobre el teatro como arte. Las obras de la compañía buscan establecer lazos entre el pasado de la sociedad salvadoreña y su presente cuestionando cómo entender o sobrellevar los distintos tipos de violencia que se han experimentado en el tiempo. En una segunda parte, se analiza la obra *Los más solos* (2012) a partir de un abordaje semiótico-descriptivo de los elementos que conformaron la puesta en escena. Asimismo, se plantean algunos postulados teóricos para el estudio de la puesta en escena y se seleccionan tres escenas de la grabación de la obra con el fin de determinar cómo se representan la violencia y la locura. En una tercera parte, se reflexiona cómo la puesta en escena de *Los más solos* (2012) propone una superación entre las etiquetas de víctimas/victimarios a partir de su exploración de la locura. En ese sentido, el teatro se convierte en una herramienta para procurar la convivencia social en sociedades violentas.

## I. De compañía teatral a asociación cultural: la creación de Asociación Cultural Azoro

En los últimos años han surgido distintos colectivos y grupos teatrales en Centroamérica que, a través de la autogestión y el financiamiento internacional, han desarrollado propuestas artísticas innovadoras y arriesgadas que buscan

contraponerse a la oferta de un teatro comercial.<sup>1</sup> La ausencia de políticas e instituciones culturales en la región centroamericana obliga a los artistas no solo a preocuparse por su propia creación, sino también a intervenir en campos como la difusión, la organización y la logística de los espectáculos teatrales. De esta forma, la autogestión de las compañías teatrales se convierte en una necesidad para sobrevivir en el espacio cultural.<sup>2</sup> En ese sentido, fundar una compañía teatral en Centroamérica es relativamente fácil, pero mantenerla resulta una tarea titánica.<sup>3</sup>

En una suerte de encuentro, las actrices Egly Larreynaga, Paola Miranda, Alicia Chong y Pamela Palenciano coinciden en el mismo tiempo y espacio en San Salvador.<sup>4</sup> A partir de su amistad y cercanía, se abren nuevas posibilidades para que puedan trabajar juntas en la creación de obras teatrales financiadas por alguna ONG o institución del gobierno. Su primera producción fue *Partidas* (2011), en la cual se “indaga sobre la migración, las historias migratorias de sus propias integrantes son el punto inicial para construir la dramaturgia” (Guerrero párr. 3). Posteriormente, se presentó la obra *Buscando mi nombre* (2012), un encargo del Instituto Nacional de la Mujer (ISDEMU) para que el grupo organizara una obra sobre las mujeres en el periodo de la independencia de El Salvador (Guerrero párr. 3).

A partir de esta última producción, se demostró la capacidad creativa y el potencial que tenía el trabajo del grupo. Aunque inicialmente no habían considerado la posibilidad de conformar una compañía o grupo teatral, la sinergia de las actrices y el interés creciente por conocer más sobre la realidad salvadoreña motivaron a las actrices a desarrollar una dramaturgia que diera voz a los sectores más vulnerables de la sociedad salvadoreña. De esta forma, en un esfuerzo colectivo, fundaron la compañía “Teatro El Azoro”,<sup>5</sup> que, como su nombre lo dice, busca “hacer un teatro que inquietara, sobresaltara, perturbara, sonrojara al público por la realidad y al ver la realidad” (*Abrir el telón* 25).

En 2011, a partir de la lectura de la crónica periodística “La caverna de Choreja”, las actrices tuvieron el interés de emprender un trabajo de campo sobre la situación de este grupo de enfermos que viven en el pabellón del Hospital

---

<sup>1</sup> La aparición de un teatro comercial se registra en el caso guatemalteco en la década de los años noventa (ver Méndez) y de manera parecida también se puede observar este fenómeno en el caso del teatro costarricense (ver Fumero). Preliminarmente podría proponerse como un fenómeno extensivo de la región.

<sup>2</sup> Señala Corrales: “En el panorama teatral centroamericano se evidencia, por un lado, la falta de integración de la región a nivel de trabajo colaborativo y el desarrollo de ‘islas’ en donde cada país desarrolla su propia producción y, por otro lado, la falta de políticas institucionales que no apoyan a las compañías teatrales” (s.p.).

<sup>3</sup> Algunos grupos teatrales más duraderos de la región han sido Teatro Abya Yala, fundado por Roxana Ávila y David Korish, y Teatro Andamio Raro, fundado por Luis Pineda.

<sup>4</sup> Su reencuentro coincide con la decisión de algunas de las integrantes de volver al país, después de haberse ido del país en búsqueda de nuevas oportunidades. Egly Larreagada regresa de una estancia larga en España después de formarse y trabajar como actriz. La actriz Pamela Palenciano, de origen español, se va a vivir un tiempo a El Salvador.

<sup>5</sup> La idea de *azorar* según las actrices se refiere a conturbar o sobresaltar.

Psiquiátrico. Este proceso de documentación dio como resultado la pieza teatral *Los más solos* (2012) que, además, se convirtió en el trabajo que le permitió al grupo consolidarse y seguir apostando por el desarrollo de una dramaturgia propia. La experiencia de trabajo de *Los más solos* marcó el estilo de la compañía y les permitió encontrar una voz propia para contar los problemas de la realidad salvadoreña.

Posteriormente, en 2012, se estrena la obra de teatro *SShh*, un encargo del Centro Cultural Español que constituyó una experiencia de teatro sensorial a partir del tema de la sexualidad. El año siguiente se presentó *Made in El Salvador* (2013), una solicitud de las “organizaciones Brucke Le Pont y la asociación Mujeres Transformando, la cual se basó en la historia de cuatro mujeres dedicadas a bordar” (*Actuar para dar* 30). En los años siguientes, la compañía siguió presentándose a lo largo del país y llevando su propuesta teatral a distintos festivales de teatro. Una de las representaciones de *Los más solos* que las actrices más recuerdan es la que tuvo lugar en el centro penitenciario de máxima seguridad de Ciudad Barrio en el 2017, ante más de 1800 privados de libertad que pertenecían a la pandilla MS-13 (ver *Actuar para dar* 12).

Después de esa presentación, las actrices tuvieron interés de conocer más sobre la realidad de las pandillas y su impacto en la juventud. De esta forma surge *El Fenómeno* (2018), una pieza teatral que denuncia la manipulación y el miedo como instrumentos del poder. En la obra, se observa cómo un conflicto interno de las pandillas se convierte en el elemento desencadenante de una ola de violencia que termina afectando las elecciones presidenciales del país. Para esta obra, las actrices también realizaron un trabajo de campo entre distintos sectores de la población; por ejemplo, patrullaron en compañía de policías y entrevistaron a mareros. Este acercamiento hacia los actores sociales se ha convertido en la marca significativa de la forma de trabajo de la compañía.

A partir de ese primer contacto con los jóvenes pandilleros, las actrices organizaron un taller de teatro para jóvenes detenidos en la Granja Penitenciaria de Internamiento Juvenil de Ilobasco. Su propósito era generar en los participantes el sentido de compañerismo e identidad grupal positiva a través del aprendizaje de principios teatrales que les pudieran servir para la resolución de conflictos. El programa de teatro duró cuatro meses y contó con la participación de jóvenes provenientes de distintas pandillas. A lo largo de las doce sesiones, abordaron, entre otros temas, la expresión corporal, el uso de la voz y la interpretación escénica. Al final de taller se hizo una muestra teatral con todos los participantes (ver *Actuar para dar* 6-7).

El taller efectuado en la Granja fue apoyado por la Fundación Hanns Seidel, la cual cuenta con una sede en El Salvador y se caracteriza por financiar proyectos que contribuyen al fortalecimiento de la democracia y a la transformación social. Asimismo, el Teatro El Azoro ya había trabajado con distintas ONG que han apoyado la creación de sus obras teatrales y talleres artísticos dirigidos a poblaciones vulnerables. De hecho, en el 2011, a partir de un taller de empoderamiento y trabajo con mujeres del sector informal se conformó la compañía La Cachada Teatro, cuyas actrices son mujeres que antes eran vendedoras

ambulantes y que, a través del arte, encontraron una forma creativa de mantener a sus familias. La directora de la compañía es Egly Larreynaga y –hasta el día de hoy– han montado tres obras teatrales<sup>6</sup> y se han presentado en festivales internacionales.

Esta capacidad de ir sumando distintos esfuerzos y colaboradores hizo que, en 2015, Egly Larreynaga junto a Paola Miranda, Alicia Chong, Pamela Palenciano y Luis Felpeto, se unieran para conformar la Asociación Cultural Azoro (ACA), que es integrada por el Teatro El Azoro y la Cachada Teatro. Esta iniciativa buscó convertirse en una institución cultural que no solo se encarga de generar espectáculos teatrales, sino también proyectos de mediación cultural dirigidos a sectores marginalizados de la población salvadoreña. De esta forma, la asociación funciona como una instancia legal que permite democratizar el arte; en palabras de Egly Larreynaga:

La cultura aporta muchísimo a la identidad de los pueblos. Cuando pensamos en México, de inmediato se nos viene a la mente Frida, el mariachi. En El Salvador hemos tenido tantas crisis, que nos hemos acomodado a la idea de que no tenemos nada, pero sí hay mucho. Lo que falta es apoyo en formación para potenciar la alta capacidad creativa del sector. (Alfaro 211)

De esta forma, la articulación de este proyecto cultural necesitaba materializarse en la obtención de un espacio físico propio. En el 2019, la antigua sala de cine Nave Cine Metro fue donada por la familia propietaria a la Asociación Cultural Azoro. Dicho espacio se ubica en el corazón de San Salvador y actualmente es el centro logístico de las actividades de la asociación. A través de distintas campañas de recolección de fondos, han podido remodelar el techo y distintas secciones de la antigua sala de cine. Actualmente, el equipo de artistas y gestores culturales del proyecto Nave Centro está conformado por dieciséis personas.

Previo a la pandemia, cada integrante de Teatro El Azoro tuvo un espacio para desarrollar sus propias actividades e incluso en otros espacios fuera de El Salvador por lo que el grupo estuvo en pausa.<sup>7</sup> Sin embargo, se reencuentran durante el confinamiento y decidieron trabajar en una puesta en escena de la obra *Los más solos* (2012) por medio de la plataforma Zoom. En el mes de julio del 2023, las actrices se reunieron en El Salvador y, en esta ocasión, pusieron en escena la pieza *Los más solos* ya en su propio espacio.

Finalmente, la Asociación Cultural Azoro hoy representa un caso de éxito de la gestión cultural y la creación de nuevas alianzas. Además, demuestra la

<sup>6</sup> Las tres obras son: *Algún día*, *Si vos no hubieras nacido* y *La casa de Bernarda Alba*. Recientemente en el mes de noviembre de 2024, han presentado la obra *La última Cachada*, que explora el tema de la migración (ver “Se presentarán”).

<sup>7</sup> La actriz Pamela Palenciano regresó a España en donde había desarrollado su primera producción y ha comenzado a dirigir sus propias obras a partir de su experiencia como mujer. La actriz Alicia Chong quedó también atrapada en España durante la pandemia y ha iniciado también con su propia dramaturgia en dicho país. Mientras tanto, la actriz Egly Larreynaga ha figurado como la directora de la Asociación Cultural Azoro, en la cual ha desarrollado distintos proyectos no solo de teatro, con lo cual se ha posicionado la Nave Cine Centro como un centro cultural.

necesidad de que los actores y las actrices participen en otras áreas de la cultura y la sociedad.

Actualmente, el objetivo de la Asociación Cultural Azoro es llevar arte a todos los sectores de la sociedad salvadoreña, con el fin de acortar las brechas sociales, culturales y económicas y procurar la transformación social. Previo a la conformación de la asociación, en las obras tanto de Teatro El Azoro como La Chachada Teatro, ya se presentaban problemáticas vigentes en la sociedad salvadoreña: la violencia de género, la corrupción, la explotación laboral, el poder de las pandillas, el pasado de la guerra y las enfermedades mentales, entre muchas otras. Ambas compañías se caracterizan por un deseo de contar y representar en escena aquello de lo que no se quiere hablar, que resulta doloroso, que incomoda, en otras palabras, que *azora*.

La construcción de su dramaturgia ha sido un ejercicio colectivo que se ha gestado con los años. De esta forma, las actrices se han visto influenciadas por distintas corrientes y formas de hacer teatro y han ido construyendo sus propuestas según el tipo de obra que se esté realizando.<sup>8</sup> En el caso del grupo Teatro El Azoro, las actrices inician la creación de una obra de teatro a través de un ejercicio etnográfico cuyo objetivo es hablar, ver, escuchar y sentir a la comunidad o al grupo con el que se desea trabajar. En ese sentido, el trabajo de campo se convierte en un elemento fundamental porque les permite recopilar material e información que podrá utilizarse posteriormente en la creación de un guion teatral. Este proceso de documentación fue puesto en práctica para la creación de las obras *Los más solos* y *El fenómeno*, y supuso el desplazamiento de las actrices a otros espacios, como el hospital psiquiátrico o la cárcel.

En cambio, en La Cachada Teatro, las actrices se encargan de contar sus vidas a través de un entrenamiento artístico en el cual toman sus experiencias como material para la reflexión. Por tanto, sus testimonios se convierten en el punto de partida para hablar sobre la violencia que sufre la mujer en la sociedad salvadoreña, sobre lo que significa ser madre, entre otros temas.<sup>9</sup>

En ambos casos se puede observar una búsqueda de la empatía *con el otro* como un efecto positivo en los espectadores y los participantes: “Con sus obras, se sufre, se vive y se amplifica la mirada; los protagonistas poco a poco se convierten en jóvenes, mujeres, personas que sufren de enfermedades mentales” (*Abrir el telón* 28). En ese sentido, se insiste en la posibilidad de que los espectadores puedan experimentar cierta comprensión con el otro al intentar ponerse en su lugar.<sup>10</sup> Con lo cual, este teatro se convierte en una forma de acercar a los

<sup>8</sup> Existe una influencia del teatro documental especialmente en algunas de las obras del grupo Teatro del Azoro. De manera parecida, en La Cachada Teatro se puede observar cierta simpatía con el teatro testimonial. La valoración de estas categorías ha sido reconocida posteriormente por las integrantes de ambos grupos.

<sup>9</sup> Las obras de La Cachada Teatro se pueden considerar teatro documental.

<sup>10</sup> En el libro “*Abrir el telón*”. *El teatro como instrumento para ver el “nosotros”*. *Análisis cualitativo de las actividades de la Asociación Cultural Azoro*, se presentan los objetivos de la asociación y los distintos procesos artísticos que han realizado a lo largo de casi una década. Al mismo tiempo, se plantea el teatro como instrumento para la construcción y planteamiento de soluciones que permitan llegar a la paz. Esto se ha logrado construyendo un público diverso que se ha expuesto a nuevas experiencias y se han representado en la escena.

distintos sectores de la sociedad salvadoreña: una “dramaturgia surgida de las propias experiencias de las actrices o de los sectores que han sido históricamente olvidados” (*Abrir el telón* 11). En ese sentido, ambas compañías han utilizado estrategias pertenecientes al teatro documental y el teatro testimonial.

## II. *Los más solos: estudiar la puesta en la escena*

Tradicionalmente, desde la filología hispánica, el estudio del teatro se ha concentrado enteramente en su dimensión textual, con lo cual se ha posicionado el texto dramático como material privilegiado para el análisis literario y se ha desdeñado la puesta en escena por figurar como una “traducción en vivo” de los signos teatrales. La condición efímera, inaprensible y transitoria de la puesta en escena dificulta el interés en su estudio. Por lo cual, cuando se habla de analizar teatro desde los estudios literarios se piensa en términos de su dramaturgia. De esta forma, han surgido distintas metodologías desde el estructuralismo y/o la semiótica que proponen alternativas para abordar dicha relación entre texto y puesta en escena.

No obstante, desde los años sesenta del siglo XX, la influencia del performance como arte-acción contribuyó a la aparición de un teatro post/dramático o performativo, que no tiene un origen textual. Al contrario, brinda importancia al cuerpo de los actores, la participación de los espectadores, la incorporación de otros géneros artísticos y la disolución de la ficción como ejes fundamentales para la construcción de una propuesta teatral. La creación de obras teatrales que no poseen una génesis teatral, sino que incorporan otros códigos supuso la necesidad de repensar nuevas herramientas para entender la complejidad del hecho teatral (ver Balme; Fischer-Lichte, “La teatrología”).

A partir de los *Theatre Studies*,<sup>11</sup> el estudio de la puesta en escena incorpora un conjunto heterogéneo de herramientas procedentes de distintas disciplinas. En ese sentido, los estudios teatrales le dan un lugar a la representación desde distintos ángulos de la cultura: “has a strong focus on live performance, in all its artistic, cultural and generic variety” (Balme 3). De esta forma, se reivindica el carácter efímero, irrepetible e inasible de la puesta en escena como objeto de estudio. Como señala Balme, es necesario incorporar herramientas tecnológicas que registren la puesta en escena. Ahora bien, dicha incorporación es solo una parte del problema del análisis, ya que debe existir una base conceptual para la comprensión de este objeto.

Ericka Fischer-Lichte propone entender el teatro como un arte performativo y, por lo tanto, que produce acontecimientos; con lo cual interesa conocer las condiciones en que se desarrolla el acontecimiento teatral, el efecto que posee en los actores y espectadores y el carácter estético que produce dicha acción.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Dicha disciplina tiene un origen temprano en la academia alemana con la figura de Max Hermann. Posteriormente, se desarrolla en la tradición anglosajona (ver Fischer-Lichte, *La teatrología*).

<sup>12</sup> Fisher-Lichte señala la necesidad de centrarnos en la puesta en escena como elemento fundamental de análisis. Debido a su carácter, supone cuatro características: materialidad, medialidad, semioticidad y esteticidad.

De manera parecida, Jorge Dubatti propone la constitución de una disciplina llamada “filosofía del teatro” para dar cuenta de los conocimientos que se producen desde la escena, es decir, desde el acontecimiento teatral. En otras palabras, el teatro produce *acontecimiento* y para que ello ocurra deben darse tres condiciones: convivio, *poiesis* y expectativa.<sup>13</sup> Dubatti apela por recuperar el pensamiento que se crea en la escena a través de la participación corporal de los espectadores, los actores y los técnicos en un espacio físico y tiempo específicos, sin que haya ningún tipo de intermediación tecnológica.

Para este artículo, es importante señalar que la propuesta de análisis pretende tomar como objeto de estudio un acontecimiento teatral que ha sido grabado previamente, es decir, una puesta en escena específica.<sup>14</sup> El video se convierte así en una memoria performativa sobre la transmisión de prácticas teatrales del grupo Teatro El Azoro, el cual intenta recuperar otros tipos de conocimientos que permitan construir un repertorio<sup>15</sup> de la dramaturgia centroamericana. El análisis propuesto se divide en dos partes: en primer lugar, se describe la génesis de la obra, la estructura y los códigos que intervienen en la puesta en escena; en segundo lugar, se analizan las representaciones de la violencia, la corporalidad y la memoria en una selección de escenas.

### **La génesis, la estructura y los elementos más representativos de la puesta en escena de *Los más solos***

#### *La antesala de una puesta: la crónica periodística*

La crónica periodística “La Caverna de Choreja”, de Carlos Martínez, publicada el 9 de enero de 2012 en el periódico digital *El Faro*<sup>16</sup> despertó el interés de las actrices en conocer más sobre la vida de los pacientes en el Hospital Psiquiátrico de San Salvador que, antes de la publicación, pasaban por completo en el olvido. El texto narra la vida de un grupo de hombres y mujeres que se encuentran encerrados en el pabellón del psiquiátrico, debido a que han sido declarados como inhábiles para cumplir su condena en una cárcel.

La crónica presenta al personaje de Choreja, un hombre que escucha los gritos de mujeres (y algunas veces de un niño) que piden ayuda, pero que solo él puede escuchar. A través de su mundo, el narrador nos introduce en su “caverna” y a la cotidianidad de la vida en este hospital-cárcel. La narración se divide en varias secciones que no intentan contar una historia en orden lineal; al contrario,

<sup>13</sup> Dubatti señala: “La reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica de artistas técnicos y espectadores en una encrucijada territorial utópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiano” (35).

<sup>14</sup> El video de “Los más solos” fue subido al perfil de “Cine de Plano”. No hay referencias sobre a quién corresponde este perfil y tampoco se cuenta con información acerca del lugar de la representación. El video se encuentra disponible para todo el público en la siguiente dirección: <https://vimeo.com/64124031>.

<sup>15</sup> Nos parece importante recuperar el concepto de *repertorio* de Diana Taylor.

<sup>16</sup> El periódico *El Faro* se ha destacado como un medio periodístico alternativo que se acerca a otras aristas de la sociedad salvadoreña y centroamericana.

muestra desde distintas perspectivas, personajes y escenas diarias que enfrentan los pacientes. A partir de la vida de Choreja, se introducen las historias de Levy, Víctor Álvarez e Isaías. Cada uno encerrado por haber herido de gravedad –o lamentablemente– asesinado a un familiar cercano. Su enfermedad mental no tratada o ignorada por la sociedad explica el comportamiento violento de estos hombres y mujeres. De hecho, esa incompreensión de las enfermedades mentales la comparten las autoridades del recinto, quienes encierran a estas personas como una salida fácil para contener la inexistencia de leyes sociales que afectan esa problemática social: “Cuando ya no puede más, cuando los gritos le torturan la cabeza, Choreja salta de su cama y aúlla por las noches, atormentado, sufriente. Entonces todos piensan que está loco y lo amarran en la cama. Él no entiende nada y piensa en lo locos que están todos, en lo sordos que son” (ver Martínez).

Con el fin de evitar un lenguaje preciosista y cargado de juicios de valor, se privilegia un estilo breve y conciso en el que se intenta ocultar la voz del narrador-periodista. Lo anterior también se refuerza por el uso recurrente de intervenciones directas de cada uno de los pacientes que cuentan cómo se sienten: “O que si quieren, que solo me den al niño, vaya, me valen verga las mujeres, ¡pero que me den al niño! ¿No lo oyen cómo llora? Está chiquito, así ve... así, de este tamaño... así, ve...” (Martínez s.p.).

Uno de los temas que presenta la crónica es la soledad y el abandono que sufre esta población en distintos niveles: familiar, social e institucional. En el caso más personal y afectivo, la espera de futuros visitantes se convierte en una de las actividades de los pacientes que, conforme avanza el día, van perdiendo la esperanza de encontrar una cara conocida. En el texto, se menciona que algunos pacientes nunca han sido visitados por amigos o familiares. Debido a lo anterior, la directora de ese momento del centro, Rosemary Dinarte, ha intentado mejorar las condiciones de vida de estos hombres y mujeres al plantear un proyecto para que personas externas al centro adoptaran pacientes:

La idea de la directora era convencer a alguna gente para que adoptara a uno de los internos que nunca reciben visitas y se apareciera por ahí de vez en cuando, para hacerlo sentir acompañado, aunque sea por un extraño. Para que pudieran pasar a la banca aunque sea de vez en cuando. (Martínez s.p.)

En el plano social, el pabellón psiquiátrico funciona como hospital y cárcel, es un espacio liminar, en que cada uno de los pacientes es un recluso y un paciente al mismo tiempo; deben cumplir su condena, pero –por su enfermedad– necesitan ser reclusos y recibir terapias y tratamientos que les permitan pensar en una alternativa para la vida después del encierro. No obstante, en la crónica, se comenta que los pacientes “viven hacinados y sus posibilidades de rehabilitarse gracias a los procesos institucionales son muy pocas, o ninguna” (Martínez s.p.).

Asimismo, el trabajo de la crónica fue complementado con un video titulado “Hospital de barrotes”. Este video retrata la vida de algunos de los pacientes, utiliza imágenes de los presos en distintos momentos de su vida diaria y presenta las condiciones de abandono y soledad que ellos experimentan. Estos dos ele-

mentos se convierten en antecedentes para la génesis de la obra *Los más solos*. En ese sentido, a partir de lo ya contado, las actrices realizan un trabajo de campo, que, en sus propias palabras, consiste en una investigación antropológica teatral (ver *Actuar para dar*) que duró de febrero a septiembre de 2012. En ese proceso, las “cuatro actrices visitaron aquel recinto [el hospital] para llenarse los sentidos de sus dolores y de sus sombras. Durante seis meses, convivieron con un puñado de hombres para meterse en el cuerpo un trozo de sus vidas y poder cargar con ellas hasta esta sala” (“Los más solos”).

De esta forma, la crónica se convierte en el hipotexto que sirve como material de referencia para el trabajo de campo que realizaron las actrices. Además, en el proceso de puesta en escena, se recuperan la narración fragmentaria, el uso de la voz de los propios pacientes para contar sus historias y una denuncia por el abandono que sufre la población con enfermedades mentales.

### *La estructura de Los más solos (2012)*

Es difícil hablar de una estructura en la obra, ya que no sigue la lógica tradicional de dramaturgo-texto-representación y propone una centralidad en el lenguaje corporal. Es decir, a través de la experiencia del cuerpo de las actrices, se realiza el proceso de creación dramática. Justamente, el trabajo de campo buscó recopilar materiales para la composición teatral por medio de entrevistas, grabaciones, fotografías y videos.

Posteriormente, vino la selección de los materiales con el propósito de pensar en posibles escenas o personajes. Para las actrices, la selección de las escenas de la obra fue producto de un largo proceso de prueba y error, ya que fueron probando en la escena a distintos personajes con los que ellas sintieran que podían contar una historia. Lo anterior se hizo siguiendo una metodología colectiva que busca la participación de los integrantes del grupo en el proceso de construcción de las escenas.

A pesar de que la dimensión textual no es determinante para la composición de la obra o la puesta en escena, nos parece necesario recurrir a un abordaje semiótico para describir los elementos que componen la puesta en escena con el fin de que sea comprensible el análisis de la segunda parte del presente artículo.

### *Argumento y personajes*

*Los más solos* cuenta la historia de cuatro hombres que han sido internados en el pabellón psiquiátrico. Choreja, Cerebro, Víctor y Levy son enfermos mentales condenados por haber cometido un crimen. El tema central de la obra es la soledad y el abandono que sufren las personas con enfermedades mentales, especialmente aquellas que se encuentran recluidas en este pabellón. La falta de condiciones mínimas para asegurarles una vida digna es solo una parte de la violencia sistemática que las personas con enfermedades mentales sufren, ya que en el plano social también existen estereotipos o prejuicios sobre su enfermedad.

Los personajes de la obra están inspirados en personas reales. Las actrices simulan un parecido al de estos hombres al resaltar ciertos rasgos de su físico o

de su personalidad en su interpretación. Durante la puesta en escena, se realiza una breve presentación de cada personaje y se hace referencia a una de sus características:

- Cerebro. Su nombre real es Luis Enrique Contreras. Fue exguerrillero, pero no revela para cuál bando peleó. Cerebro se considera a sí mismo un preso político y siempre se encuentra mirando fijo, al acecho. Interpretado por la actriz Egly Larreynaga.
- Choreja. Su nombre real es José Freddy Morales Cartagena. Fue exguerrillero. Escucha voces de mujeres y niños. Tiene un tatuaje de dos alas en la mano. Interpretado por la actriz Alicia Chong.
- Víctor Antonio López Álvarez. Siempre está tumbado en su catre y leyendo la Biblia. Es cojo y se queja de dolor de pierna. Interpretado por la actriz Paola Miranda.
- Levy Misael Mora Hernández. Levy imagina que está en una película de *Duro de matar*. Fue guerrillero. Interpretado por la actriz Pamela Palenciano.

Ante la ausencia de un texto dramático, se proponen tres momentos que nos permiten guiar un análisis sobre la puesta en escena de *Los más solos*:

- Primer momento [00:21-22:39]. *Introducción al mundo del hospital psiquiátrico*: las actrices entran al mundo del pabellón psiquiátrico a través de una transformación de sus cuerpos. Se da la bienvenida a un mundo de la locura. Se rompe la cuarta pared y las actrices le cuentan al público el personaje que interpretan y el problema que padecen.
- Segundo momento [22:39-37:53]. *Escenas cotidianas en el hospital psiquiátrico*. Se presenta la rutina de los pacientes: la convivencia entre los pacientes, la falta de espacio, los horarios de limpieza, los cultos religiosos (la visita frecuente de una hermana religiosa) y la entrega de las pastillas nocturnas. Se presenta la soledad del hospital: el abandono, el silencio, la incompreensión y la soledad.
- Tercer momento [41:42-1:02:00]. *Culpa y soledad*. En este último espacio, cada paciente recrea el crimen que lo condujo a estar encerrado. Los personajes cuentan su propia versión de los hechos, algunos con culpa y otros con dolor e ira.

### *Elementos que componen la puesta en escena*

Con respecto al vestuario, los trajes que utilizan las actrices corresponden a uniformes de color azul que se asemejan a los que portan los pacientes en el hospital psiquiátrico (ver Figura 1).<sup>17</sup> Llevan un gorro negro que les cubre el cabello y usan chancletas estilo *crocs*, pero en otros momentos suelen estar des-

<sup>17</sup> Las fotografías del artículo tienen la función de mejorar la experiencia de lectura del presente análisis. Fueron extraídas de la grabación de la representación que se encuentra en la plataforma de Vimeo.

calzas. En relación con el rostro, las actrices utilizan poco maquillaje –casi no se nota– creando un efecto de naturalidad.

En cuanto a la escenografía, se hace un uso minimalista de esta en la puesta en escena. Los catres (su estructura metálica) funcionan tanto como camas, rejas, puertas e incluso como personas. Se potencia el uso de este objeto que funciona como un elemento mutable a lo largo de la representación, según sea la necesidad de la actriz dentro de la historia del personaje.

Además de los catres, el escenario se completa con una decoración de botellas vacías a los costados del escenario (ver Figura 2). En el fondo se puede observar un barril que sostiene una palangana (posiblemente para guardar agua) y el asiento de un inodoro. Debido a que no existe una concepción de actos (o jornadas) en la representación, la escenografía se mantiene en la escena desde el primer momento. Los catres son los elementos que se mueven o se transforman en otros objetos durante la puesta en escena.

Por su parte, la música se utiliza para marcar la transición entre las escenas. Hay distintos tipos de música: por un lado, las grabaciones de sonidos relacionados con la calle, la televisión, la radio y de voz; por otro lado, piezas musicales que marcan un momento de tensión dentro de la representación. En el video analizado, se hace hincapié en una marcha musical que se repite a lo largo de la obra que funciona como *leitmotiv* musical.

Como último elemento por destacar, la iluminación en la obra juega un papel central debido al uso mínimo de recursos escenográficos dentro de la puesta. Gracias a ella, se realizan transiciones entre escenas, se hace un énfasis o se crean nuevas sensaciones. De hecho, la ausencia de luz o el uso de luz parcial permite enfatizar la soledad que experimentan los pacientes del hospital psiquiátrico.



FIGURA 1. VESTUARIO.



FIGURA 2. ESCENOGRAFÍA.

En la obra, se identifican los siguientes usos: luz lateral, se utiliza para marcar la distancia entre lo que está pasando en la escena y el papel de las actrices, y también en escenas de transición (ver Figura 3); luz cenital, para marcar los diálogos de los pacientes cuando hablan de sus memorias (ver Figura 4); luz contraluz, para las escenas de silencio o de espera de los personajes; luz nadi-ral: se coloca generalmente para marcar la introspección al campo del hospital psiquiátrico (ver Figura 5), o a los recuerdos de los pacientes o finalmente, la

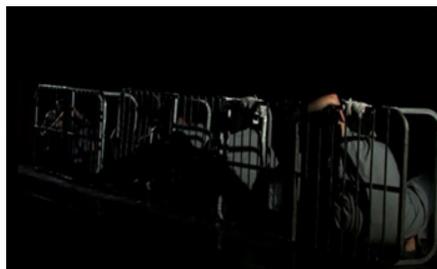
luz frontal, para presentar el espacio general del hospital y la convivencia de los pacientes (ver Figura 6). Además, se utiliza una luz rojiza para mostrar la locura en la repetición de la rutina que experimentan los pacientes (ver Figura 7).



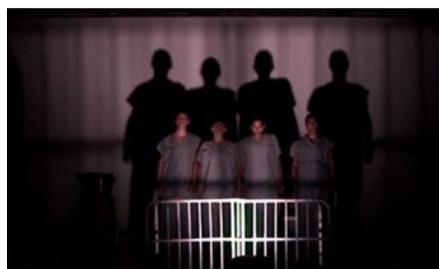
**FIGURA 3. USO DE LA ILUMINACIÓN DE TIPO LATERAL.**



**FIGURA 5. USO DE LA ILUMINACIÓN DE TIPO NADIRAL.**



**FIGURA 4. USO DE LA ILUMINACIÓN DE TIPO CENITAL.**



**FIGURA 6. USO DE LA ILUMINACIÓN DE TIPO FRONTAL.**



**FIGURA 7. USO DE LA ILUMINACIÓN DE TIPO ROJIZA.**

Las fotografías seleccionadas tienen un fin ilustrativo para mostrar cómo el uso de la iluminación es importante dentro de la puesta en escena.

### **Representaciones de la locura y la violencia: los cuerpos poéticos**

En una segunda parte, me interesa indagar la forma en que las actrices interpretan a los pacientes desde un trabajo actoral centrado en el cuerpo, las implicaciones sociales que sufren las personas con enfermedades mentales (tipos

de violencias) y cómo la locura es presentada en la puesta en escena (el aspecto poético). Para ello, se han seleccionado tres escenas correspondientes cada una a los momentos propuestos en este análisis: transformación corporal [01:38-06:25], normalización de la violencia [22:37-37:04] y una dolorosa memoria [45:20-48:19].

### *Transformación del cuerpo de la actriz en el cuerpo del paciente*

Con el propósito de contar la historia de estos pacientes, las actrices desarrollan distintas estrategias escénicas que buscan colocar a los espectadores en el mundo del hospital psiquiátrico, sin perder de perspectiva la realidad de los hechos y su mediación en el proceso de la interpretación. Esta conciencia de su posición como mediadores entre el público y la realidad del hospital psiquiátrico las conduce a romper la cuarta pared. Por esa razón, al comienzo de la obra, una de las actrices se encarga de dar la bienvenida al público, presentar el espacio de la acción (el pabellón penitenciario),<sup>18</sup> y explicar la razón por la cual los hombres y las mujeres son ahí recluidos debido a que han sido declarados como inhábiles para cumplir su condena en una cárcel [01:38-02:31] (ver Figura 8).

Después de la breve introducción, la actriz se dirige hacia donde se encuentran sus compañeras, se sienta en el catre de metal junto con ellas y, posteriormente, se pasan una botella de agua. Las actrices beben un sorbo y su mirada se dirige hacia el horizonte (ver Figura 9). Se apagan las luces del escenario y, de fondo, se escucha una serie de sonidos: gente caminando en la calle, autos, un helicóptero, programas de televisión, grabaciones de discursos políticos, música popular y otros. De repente, se corta la luz y se apaga la música del escenario por completo [02:32-04:01].



**FIGURA 8. LA ACTRIZ EGLY LARREA-GADA REALIZA LA PRESENTACIÓN DE LA OBRA.**



**FIGURA 9. LAS ACTRICES SENTADAS VIENDO HACIA EL PÚBLICO.**

Las acciones anteriores se convierten en una entrada hacia el mundo del hospital psiquiátrico. Después de una breve pausa, las actrices se colocan de pie en el escenario, junto con un armazón de hierro. En la puesta, se utiliza un

<sup>18</sup> En el escenario, se proyecta una foto del pabellón penitenciario donde se encuentran los pacientes.

tipo de iluminación nadiral que enfoca los cuerpos de las actrices y sus sombras. Esto permite jugar con una nueva dimensión de los cuerpos de las actrices y observar dos planos de transformación: sus cuerpos y la sombra de sus cuerpos. En este proceso, la música se convierte en un elemento que acompaña los cambios en los gestos y los movimientos de las actrices. En los próximos dos minutos, las actrices entran en un lento proceso de transformación de sus cuerpos y especialmente de sus rostros [04:01-06:25] y muestran de manera continua expresiones de miedo, duda, dolor e ira.

A través de las sombras, se perciben los cambios en los cuerpos de las actrices, quienes son afectadas corporalmente. En palabras de Jorge Dubatti, se puede hablar de un proceso de *poiesis teatral*, cuya activación supone que el actor crea con su cuerpo un nuevo mundo de significados, el cual puede ser transmitido a partir de la expectación. En este proceso, se genera una transformación del cuerpo natural del actor a un *cuerpo poético* que desarrolla distintos grados de semiosis.<sup>19</sup> De esta forma, las actrices logran habitar un nuevo cuerpo poético en el que sus miradas, formas de andar o hablar ya no son las propias.

En la Figura 10 y la Figura 11, se puede observar la transformación de los cuerpos de las actrices. Las sombras muestran los cambios y brindan cierta tensión escénica. Ellas ahora habitan *otros* cuerpos. Este nuevo cuerpo poético que es re-subjetivizado da cuenta de una nueva realidad que acontece en el escenario: la entrada al mundo del pabellón psiquiátrico.



**FIGURA 10. INICIO DE LA TRANSFORMACIÓN CORPORAL DE LAS ACTRICES.**



**FIGURA 11. LOS MOVIMIENTOS Y EXPRESIONES DE LAS ACTRICES CAMBIAN DRÁSTICAMENTE.**

En la Figura 12 y la Figura 13, se puede observar con más detalle la sucesión de sentimientos que experimentan las actrices en la interpretación de los

<sup>19</sup> “El ente poético se construye en lenguaje, especialmente a partir del segundo estadio, que depende a su vez del primero: el signo de estado de presencia. Pero sin ente poético –origen del acontecimiento poético– no hay semiotización posible; es decir, la obra existe porque hay semiotización, no existe a partir de o en la semiotización porque la entidad del ente poético –su orden de acontecimiento– es anterior a la semiotización. Reducir el teatro a producción de signos y a voluntad de expresión o comunicación a través de esos signos, es omitir que la entidad del cuerpo poético se configura en obra poética como acontecimiento. En tanto presemiótico, el cuerpo poético se configura en obra poética a través de la semiotización en sus tres pasos. La obra es el cuerpo poético en generación de procesos de semiotización. Esos procesos nunca se colman, ya que a la *poiesis* productiva de los artistas se le suman la *poiesis del espectador* o *poiesis* receptiva y la *poiesis convivial*” (Dubatti 94).

pacientes. De manera distinta al teatro documental clásico que se apega a la fidelidad de las fuentes, en la puesta en escena de *Los más solos*, la transmisión de la realidad de los pacientes ocurre a partir de la afectación de los cuerpos de las actrices. De esta forma, las actrices no solo interpretan la vida de estos hombres, sino que re/viven *su* propia realidad dentro de las coordenadas ficcionales de la representación escénica. Por tanto, se plantea una tensión entre la realidad y la ficción de la vida de los pacientes, es decir, las actrices buscan copiar los detalles de la voz, la postura y el habla de los personajes a través de estrategias de actuación con el fin de transmitir esa imagen realista.



**FIGURA 12. LAS MIRADAS DE LAS ACTRICES EXPRESAN CONFUSIÓN.**



**FIGURA 13. LAS MIRADAS DE LAS ACTRICES EXPRESAN FURIA.**

Aunque lo más esperado sería ocultar o disimular el trabajo actoral que realizan en la puesta, hacen justamente lo contrario. Desde el primer minuto, las actrices rompen constantemente los límites de la ficción al mostrar sus propias voces y cuerpos. Esta aparente distancia entre los cuerpos de los pacientes y los cuerpos de las actrices pasa también por una conciencia del cuerpo en la escena. Es decir, el cuerpo es el canal en que se transmiten las experiencias del otro, e incluso se re/viven (en el marco de la puesta en escena). Esta afectación directa propone una mirada hacia el otro que termina identificándose como la propia.

#### *La violencia: una vida al margen*

La violencia es el eje omnipresente de toda la obra. Como espectadores observamos el abandono estatal, institucional y social hacia las personas que sufren enfermedades mentales. Por un lado, sus condiciones de vida son deplorables: viven hacinados, no tienen cuidados básicos de higiene personal ni espacios recreativos. Por otro lado, experimentan el aislamiento social al no recibir ningún tipo de visita o contacto humano. De esta forma, la soledad se convierte así en una expresión del castigo social que reciben los pacientes condenados de este pabellón psiquiátrico. Justamente el título de la obra *Los más solos* nos plantea la condición de marginalidad de quienes son considerados “locos” dentro de la sociedad centroamericana.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> En la *Historia de la locura*, Michel Foucault explica las distintas valoraciones que han recibido las personas llamadas “locas” a lo largo de la historia. El loco se construye, así como un ser marginalizado que debe ser recluido en una institución. El tema de la marginalidad de las personas con enfermedades mentales se ha explorado dentro de la narrativa centroamericana. En las novelas *Cachaza* y *La loca Prado*, del escritor costarricense Virgilio Mora, se presenta el hospital psiquiátrico como un espacio en el que los pacientes se ven vulnerados por los trabajadores y

En la puesta en escena, la condición de la marginalidad de los pacientes se explora a través del uso de grabaciones, fotografías y videos que se seleccionaron en el trabajo de campo, con lo cual se produce una irrupción de la realidad. Este entrar y salir en la ficción brinda distintas formas que tienen los espectadores de comprender y observar los grados de exclusión que experimentan los pacientes.

En la obra de teatro, no hay una denuncia hacia el maltrato físico de los pacientes, pues la dirección del hospital ha mostrado interés en procurar una mejor calidad de vida para los pacientes. Ciertamente, la dirección se enfrenta a un presupuesto limitado y a la inexistencia de políticas públicas que permitan la integración de estos pacientes. Como parte de las prácticas del centro, a cada paciente se le entra una dosis diaria de medicamento que ayuda a la convivencia tranquila de los pacientes. Sin embargo, como efecto secundario, esta medida provoca que los pacientes olviden sus nombres y estén ausentes. En la puesta en escena, las actrices representan la toma del medicamento [37:21]. Para ello, se muestra como imagen de fondo en el escenario una foto de uno de los hombres del pabellón, quien tiene en su mano una pastilla y un vaso plástico con agua.

En ese momento, las actrices se posicionan en distintas esquinas del escenario, mientras se escucha una grabación de un hombre del centro cantando. Cuando se termina la reproducción del audio, la actriz que interpreta al personaje de Levy se coloca al frente del público, en sus manos también sostiene una píldora y una botella plástica con agua (ver Figura 14). Lentamente las demás actrices se ubican a la par de Levy e imitan los movimientos de su compañera. Acto seguido toman la pastilla y el agua.



**FIGURA 14. LA ACTRIZ QUE INTERPRETA A LEVY SE COLOCA DE FRENTE AL ESCENARIO, IMITANDO LA POSE DE LA FOTO DEL FONDO.**



**FIGURA 15. LOS ROSTROS DE LAS ACTRICES MUESTRAN UNA MIRADA AUSENTE.**

La mirada ausente de los pacientes nos muestra otro estadio de las enfermedades mentales (ver Figura 15). La imposibilidad de recordar o comprender su propia identidad es parte de las experiencias que acompañan la condición de estos hombres. Ante el abandono y la soledad que viven, existe un compañerismo cotidiano entre los pacientes del pabellón psiquiátrico. Con ese propósito,

autoridades del centro. Los supuestos tratamientos en contra de la "locura" muestran el uso de la violencia y el maltrato que sufren las personas con enfermedades mentales.

las actrices usan su capacidad interpretativa para realizar una de las mejores secuencias de acciones de la puesta en escena: se representa un diálogo entre los pacientes un día cualquiera: Víctor le reclama a Levy por haberse robado su Nuevo Testamento, Levy le dice a sus compañeros que tienen que limpiar los baños, Cerebro acusa a Choreja de ladrón, Levy camina hacia donde se encuentra Víctor y se cae, Cerebro empuja a Víctor, Choreja le da el Nueva Testamento y levanta a Levy, Levy hace un llamado por mejores condiciones para su compañero Víctor, Víctor le grita que no lo vuelva a molestar, Cerebro le grita a Choreja asesino, Levy le quita la flor de origami que le había hecho a Víctor. Todo esto se vuelve a repetir tres veces. Cada vez más rápido hasta llegar al punto en el que ya no hablan y solo mueven sus cuerpos simulando una caricatura animada. Este bucle de acciones permite explorar la vida monótona del pabellón psiquiátrico a partir de la comicidad [29:49-37:04] (ver Figura 16 y 17).



**FIGURA 16. COMIENZA LA SECUENCIA DE ACCIONES CÓMICAS.**



**FIGURA 17. CADA VEZ LAS ACTRICES ACTÚAN LAS MISMAS ESCENAS MÁS RÁPIDAMENTE.**

### *Una dolorosa memoria*

El tercer momento de la puesta en escena consiste en escuchar los testimonios de los propios pacientes sobre su pasado. Para ello, cada paciente recrea el momento en que cometió el crimen por el que fue encerrado en el hospital. Particularmente, nos llama la atención el personaje de Víctor. En la recreación que se propone, Víctor aparece dando de comer a las gallinas y a su perro Nerón (ver Figura 18 y Figura 19).

El perro muerde a Víctor en la pierna. Él le cuenta a su mamá lo ocurrido, pero ella no cree que el perro lo haya mordido involuntariamente. Víctor se enoja y le dice gritando: “¿por qué no me cree mamá?, ¿por qué no me quiere mamá?” [47:45-47:50]. Tanto las interacciones con las gallinas y el perro como con la mamá son representadas con la estructura de metal del catre que cada paciente tiene. Posteriormente, Víctor se acerca al catre más calmado y lo golpea con todas sus fuerzas hasta estallar en un grito. Como espectadores suponemos que los golpes contra el catre van dirigidos hacia su mamá. De esta forma, Víctor se convierte en un victimario.



**FIGURA 18. EL CATRE MARCA EL INGRESO AL PASADO DEL PERSONAJE A NIVEL ESPACIAL.**



**FIGURA 19. ADEMÁS, EL CATRE SE UTILIZA EN LA ESCENA COMO EL INTERLOCUTOR DEL PERSONAJE.**

No obstante, ya para este momento de la obra, también se ha visto cómo ese personaje ha sufrido como víctima, ya que su cojera es producto del abandono de su familia. En la puesta en escena, se cuenta que Víctor se lastimó uno de los dedos de su pie mientras jugaba fútbol en el pequeño patio del pabellón. La falta de atención médica provocó que la herida se infectara y que la vida de Víctor estuviera en peligro. El problema residía en que, para trasladarlo a un hospital, se necesitaba la autorización de un familiar cuando la directora del centro los contactaba, le respondían que no querían saber nada sobre él y rápidamente colgaban.

Esta doble condición de víctima y victimario se evidencia en la obra. Los pacientes representados cargan con un pasado que no se puede borrar o perdonar fácilmente. No obstante, la puesta en escena procura no olvidar la condición humana que cualquier persona merece a pesar de que tener una enfermedad mental o cometer un crimen de sangre. De esta forma, la obra *Los más solos* trata de mostrar una de las tantas formas de descomposición presentes en la sociedad centroamericana: la incapacidad de mostrar empatía por el otro. Temas como la guerra civil o la violencia de las pandillas no se pueden reducir a un binarismo entre buenos y malos, pues una vez que la violencia se instaura todos la sufrimos de alguna forma.

### **III. Más allá de la locura: el teatro como fórmula para la convivencia social**

Como se ha analizado en las secciones anteriores, la obra de teatro *Los más solos* intenta mostrar una mirada no estereotipada de la locura a partir de una puesta en escena que incorpora el cuerpo. La poiesis teatral plantea una transformación del cuerpo de las actrices que permite acercarse al otro, en ese caso, a los pacientes del pabellón psiquiátrico. En ese sentido, la locura no es entendida como una enfermedad, más bien se problematiza esa línea divisoria que separa locura y razón. En ese sentido, es importante destacar que, en contextos de extrema violencia, la locura parece convertirse en una estrategia para sobrevivir (ver *La Haije*).

¿De qué forma se representa la violencia en la obra de teatro *Los más solos*? Para contestar esa pregunta es importante referirnos a la relación entre literatura centroamericana y violencia que se ha tejido en las últimas décadas. En distintos estudios sobre literatura centroamericana, la violencia se ha convertido en una característica de las producciones literarias del istmo, una región en la que se firmaron acuerdos de paz a finales del siglo XX que marcaron la transición hacia democracias de corte neoliberal. La anhelada paz no supuso una disminución de la violencia; por el contrario, esta incrementó en muchos de los casos. Este periodo de posguerra, llamado así por distintos estudiosos literarios, planteó nuevas formas de comprender las expresiones culturales y literarias (ver Cortez; Escamilla; Pérez; Ortiz Wallner).

Esta continuidad de la violencia en contextos democráticos supuso también una diversificación de formas y grados de violencia.<sup>21</sup> Al mismo tiempo evidenció cómo los procesos de paz no lograron responsabilizar a los culpables y brindar —aunque fuera de forma simbólica— justicia para las víctimas. De esta forma, este complejo panorama político y social del istmo en constante cambio invita a que no asumamos una visión categórica sobre el fenómeno de la violencia en Centroamericana y su representación en la literatura y, en este caso, el teatro.

La representación de la violencia dentro de la obra de teatro *Los más solos* cuestiona la naturaleza del victimario y las circunstancias sociales que envuelven a la persona, especialmente porque ocurren en un clima de extrema violencia. Aunque el personaje de Choreja fue acusado por homicidio, también se cuentan los abusos que sufrió al ser enlistado en el ejército de manera obligatoria. Una situación semejante se puede observar en el caso de Víctor, quien comete el asesinato de su madre, pero debido a su enfermedad mental sufrió violencia por parte de su familia. Incluso cuando su vida estuvo en grave peligro por la gangrena, no recibió ningún cuidado. Ante estas historias, la obra nos interroga constantemente como espectadores: ¿es posible perdonar al perpetrador?, ¿se puede reconocer la violencia que el otro también ha sufrido?, ¿puede existir la convivencia social? No hay una respuesta única para esas preguntas, pero la obra insiste en la necesidad de escuchar al otro, de verlo, de acercarnos, aunque eso signifique colocarse en una situación incómoda.

A lo largo de la obra, el mundo desconocido del pabellón psiquiátrico deja de ser lejano, pues sus habitantes también expresan alegría, dolor, esperanza y sufrimiento, a pesar de la enfermedad mental que padecen. Ciertamente, la distancia que divide al público de los pacientes se diluye, con lo cual la representa-

<sup>21</sup> Al respecto, Werner Mackenbach comenta: “contemporary Central American narratives do not only echo the violence of the region’s recent past but, especially from the 1990s onwards, they tell of the persistence and even the rise of violence after the pacification processes in the region, as well as the emergence of new forms of violence in the changed conditions. In fact, 30 years after the beginning of the peace processes and a quarter of a century after the signing of the last Peace Accord in Guatemala, the region continues to be one of the most violent in the world. The region is facing the challenge of overcoming the violent legacy of its recent past and at the same time experiencing a transformation of violence, as is Latin America in general. These are processes of depoliticization and repoliticization (in the new constellations), of destatization and privatization, of deterritorialization and transnationalization of the most diverse forms of violence” (324).

ción de la locura no cae en una mirada exotizante. Al contrario, la búsqueda de la empatía por parte de las actrices conduce a una comprensión de la enfermedad que pasa por un aspecto muy humano, pues la mayoría de los pacientes siente el olvido y el abandono por parte de su familia y la sociedad. De esta forma, el sentimiento de soledad no es solo experimentado por los pacientes, sino también por los espectadores. Tal vez la clave para reconstruir la convivencia social sea reconocer la soledad que la sociedad contemporánea ha privilegiado en un esquema social individualista y de consumo, para luego buscar cómo cambiar esa lógica. Puede que el simple gesto de escuchar sea un paso para buscar la paz en sociedades en que la violencia está presente.

## Conclusiones

La obra *Los más solos* propone una respuesta alejada al estereotipo de la locura como una expresión de la irracionalidad o anormalidad, y acerca a los espectadores a escuchar, ver y visitar –aunque sea por el tiempo de la representación escénica– a este grupo de hombres olvidados. Este artículo presenta un análisis de la representación escénica de la obra a través de una grabación de video. Por lo tanto, hay un abordaje descriptivo-semiótico de los elementos que formaron parte de la puesta en escena. Asimismo, se analizan tanto el trabajo actoral que realizan las actrices en su interpretación de los personajes, así como las implicaciones sociales que sufren las personas con enfermedades mentales y la representación de la locura a través de tres escenas. En ese sentido, con este trabajo, se intenta mostrar una propuesta posible del estudio de la puesta en escena, campo todavía por explorar en el marco de los estudios literarios y culturales de la región centroamericana.

Finalmente, la Asociación Cultural Azoro busca proponer un teatro que construya puentes, que permita transmitir emociones y sentimientos *de* y *con* el otro, un teatro que salga de esa imagen exótica de la violencia y que hable de aquellos temas que nadie desea escuchar.

## Obras citadas

- “Abrir el telón”. *El teatro como instrumento para ver el “nosotros”. Análisis cualitativo de las actividades de la Asociación Cultural Azoro*. Santa Tecla, El Salvador: Fundación para la Educación Superior, 2020. Impreso.
- “Actuar para dar ‘el primer paso’”. *Sistematización del programa de teatro con jóvenes privados de libertad*. Santa Tecla, El Salvador: Fundación para la Educación Superior, 2020. Impreso.
- Alfaro Rodríguez, Sergio. “La Nave Cine Metro, una luz en el Centro histórico de San Salvador. Entrevista a Egly Larreynaga”. *Vox. Culture et innovation en Amérique Latine et dans les Caraïbes. La revue digitale d’Alliances Sonores* 0 (2021): 196- 211. Web.
- Balme, Christopher. *Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. Impreso.
- Con/texto tipea. “Teatro del Azoro”. Serie Documento Teatral de Identidad. Episodio 9. 30 de julio de 2020. Web.

- Corrales, Adriano. "Actualidad del teatro centroamericano". Primer Simposio Centroamericano de las Artes Visuales y Escénicas. Tegucigalpa, Universidad Nacional de Honduras. 16 de octubre del 2013. Web.
- Cortez, Beatriz. *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores, 2010. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot, 2011. Web.
- Escamilla, José Luis. *El protagonista en la novela de posguerra centroamericana. Desterritorializado, híbrido y fragmentado*. San Salvador, El Salvador: Editorial Universidad Don Bosco, 2011. Web.
- Fischer-Lichte, Erika. *Theatre and Performance Studies*. Eds. Minou Arjomand y Ramona Mose. Londres, Reino Unido: Routledge, 2014. Web.
- Fischer-Lichte, Erika. "La teatología como ciencia del hecho escénico". *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* 4 (2014/2015):17-32. Web.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura. En la época clásica I*. Bogotá: Fondo de Cultura Económico, 1998. Segunda reimpresión. Impreso.
- Fumero, Patricia. "Introducción". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 18 (2009): s.p. Web.
- La Haije, Marileen. *Locura y trauma en la ficción centroamericana reciente*. Leiden, Países Bajos: Editorial Brill, 2023. Web.
- "Hospital de barrotes". Youtube, subido por Miguel Ángel Rafael González. 24 de enero de 2015. Web.
- "Los más solos". Vimeo, subido por Cine de Plano, 2013. Web.
- Guerrero, María. "Los más solos". *Teatro Nacional Cervantes*, 2016. Web.
- Mackenbach, Werner. "Representations of Violence and Peace in Contemporary Central American Narrative". *The Routledge Handbook of Violence in Latin American Literature*. Ed. Pablo Baisotti. New York: Routledge, 2022. 317-341. Impreso.
- Martínez, Carlos. "La caverna de Choreja". *El Faro* 9 de enero 2012: s.p. Web.
- Méndez de Penedo, Lucía. "Panorama del teatro guatemalteco de los noventa". *Abordajes diversos: teatro, literatura, danza, fotografía. Abrapalabra* 39 (2006): 1-20. Impreso.
- Mora Rodríguez, Virgilio A. *La loca Prado*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998. Impreso.
- Mora Rodríguez, Virgilio A. *Cachaza*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2016. Impreso.
- Ortiz Wallner, Alexandra. "Narrativas centroamericanas de posguerra: problemas de la constitución de una categoría de periodización literaria". *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal* 19 (2005): 135-147. Web.
- Pérez, Yansi. "Historias de metamorfosis: lo abyecto, los límites entre lo animal y lo humano, en la literatura centroamericana de posguerra". *Revista Iberoamericana* 79 (2013): 163-180. Web.
- Real Academia Española. "Azorar". *Diccionario de la Real Academia Española*. 2003. S.p. Web.
- "Se presentarán dos montajes como parte del Encuentro Internacional de Escena Contemporánea Transversales". *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Boletín* (México) 86, 31 de octubre 2024: s.p. Web.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke: Duke University Press, 2003. Web.
- Valencia, Roberto. "Un país violento es...". *El Faro* 14 de febrero de 2012: s.p. Web.