




2 APROXIMACIONES AL TEATRO CONTAINER DE VALPARAISO

Conversación para la memoria de un viaje



Cristóbal Valenzuela
y Nicolás Eyzaguirre Bravo

Díálogo registrado entre dos integrantes de la Compañía Teatro Container de Valparaíso –el gestor de contenidos y el director artístico–, en la más reciente versión, VI, del Festival Teatro Container, celebrada del 23 de marzo al 1 de abril de 2018.

Cristóbal Valenzuela: *¿Cuándo surge la idea del Festival Teatro Container?*

Nicolás Eyzaguirre Bravo: El año 2006 surge la idea del *container*, como idea no más. Haciendo dedo en México, nos metimos a un *container* con Daniela Gutiérrez y nos tocó dormir dentro de uno vacío y dijimos: “En este espacio se podrían hacer muchas cosas. Aquí dentro hay un lugar”. Primero, lo que conversamos no era de teatro, solo estaba la chispa de que era posible reutilizar los contenedores como espacios.

C.V.: *¿Cómo se armó la primera versión?*

N.E.B.: Pedimos propuestas a artistas que pensamos que podían abrir caminos para explorar el *container*. Luego empezamos con la convocatoria local, para 2009. Ese mismo año invitamos a una compañía de danza aérea española, que actuaba sobre un muro de contenedores. Entonces armamos una tremenda pared de cinco pisos de altura y aprovechamos para invitar a organizaciones y colectivos artísticos a ocupar algunos contenedores. Esa fue la primera Villa Container, con eso empezó a aparecer algo que no había tenido tanta fuerza en el primer festival, de lo cual nos dábamos cuenta, pero no tanto; me refiero a la intervención del espacio público que hacía el evento.

C.V.: *La dimensión del contenedor desplegado por la ciudad empieza a aparecer intencionadamente en la segunda edición del festival.*

N.E.B.: En el primero ya hay una idea clara de puesta en ciudad. El primer equipo organizador estaba integrado por compañeras que venían de la escuela de arquitectura de la Universidad



Fotos cortesía de Teatro Container

Católica de Valpo,¹ ellas influyeron mucho en la observación de las dinámicas de la ciudad y sus habitantes.

C.V.: *Se les hace visible el emplazamiento del festival en la ciudad.*

N.E.B.: Como una cosa estratégica y táctica. Esto siempre ha tenido algo bien de guerrilla... y de urbanismo también.

C.V.: *¿Cuál fue esa lógica?*

N.E.B.: Fue un hallazgo, no fue que alguien se haya sentado diez años a reflexionar y a decir: “Lo tengo, ¡eureka!”. Fue algo que nos pasó; dormimos adentro y dijimos: “¡Oh!” y se fueron conectando las cosas no más. Una tras otra. La ciudad lo asimiló muy rápido. Si te fijas, nosotros hemos sido muy inestables en nuestro festival, pero, aun así, está super asimilado por la ciudad; como el *container* es algo que verdaderamente está presente en el paisaje, funcionó. Eso al

menos, funcionó. Después no sé en qué momento empezó a haber una resistencia interna, de nosotros, a ser un festival. Un “Festival”, ¿cachái?² Cómo con esos brillos.

C.V.: *¿Por lo que significa la palabra?*

N.E.B.: No, no solo por la palabra, sino que por esto de que la lógica para poder llevar a cabo un festival exitoso, entre comillas, o sea: internacionalización, educación de espectadores, encuentros con programadores, cantidad de miles de espectadores...

C.V.: *Claro, porque en los orígenes del festival...*

N.E.B.: ...hay un componente bien importante de creación. De experimentación, y esa libertad desde la cual se asume el trabajo, libertad para que las cosas cambien, la hemos confrontado a la noción de festival como evento fijo. Nosotros invitamos a las compañías a abordar un sitio específico, el contenedor. Nunca sabemos con certeza cuál será el resultado de las obras del festival pues en la mayoría de los casos lo que se presenta ocurre por primera vez..., y que esto aparezca en la ciudad y que las personas puedan entrar, abrir el contenedor, descubrir su interior, algo que no habían visto nunca antes, y habitarlo, eso nos importa. En un mundo que se mueve bajo puros criterios económicos, lo más fácil es justificar tu festival según el impacto económico en hostales y restaurantes, o por la cantidad de turistas que llegaron a la ciudad para la época del evento.

C.V.: *En estas seis versiones se sostiene la invitación a utilizar las herramientas creativas en relación con un dispositivo específico que se va a instalar en una ciudad que es Valparaíso y que está siendo recibido e interrogado por una comunidad.*

N.E.B.: Ese principio no ha variado en nada. El hecho de que recontextualicemos un objeto propio de la actividad económica más importante de la ciudad (al menos históricamente, pues hoy no existe una ley que haga tributar al puerto en Valparaíso), y hagamos el ejercicio de decir: Permiso, vamos tomar este tarro durante un rato, lo sacamos de su cadena de producción y lo ocupamos con imaginario humano. Esa es la operación básica del festival que se mantiene y se mantendrá siempre, esa es la esencia del festival.

C.V.: *Una acción festiva, de celebración de los procesos creativos de los que vengan, digamos, ya sean instalaciones sonoras o...*

¹ Valpo es un modo cariñoso que tienen los habitantes de Valparaíso de llamar a esta ciudad. [N. de la R.]

² En Chile cachar es comprender, darse cuenta, saber, conocer, y cachái una suerte de muletilla del lenguaje coloquial, en segunda persona. [N. de la R.]

N.E.B.: ...de los procesos creativos, claro. El *container* es lo que nos ha dado todo, no hay más que eso. Es porque el *container* tiene esas características que hacemos una propuesta íntima; es porque el *container* es un espacio permeable que escuchamos el afuera. Ahí fue fundamental también la llegada de los Generik Vapeur en 2009, que vinieron a hacer un taller de artes de calle. Fundamental, porque nosotros no nos habíamos metido en las reflexiones del teatro de calle. Se ve claro cómo eso después va contaminando el festival, esa idea de estar en conexión con el afuera. De hacer en el público.

C.V.: *Igual esa característica del festival es algo interesante, ¿no?, que el festival, como es del dispositivo, y el dispositivo es permeable, por... qué se yo, por las mismas características de las latas, el festival igual es permeable, por los artistas que participan.*

N.E.B.: Total. Total. La idea de espacio permeable ha sido fundamental. Para nosotros el Festival Teatro Container, en el fondo, siempre ha sido un camino de reflexión de la práctica artística. Nos ha servido para eso. Luego fue que apareció la dimensión comunitaria. No hubo nunca una lucidez teórica previa. En ese sentido siempre hemos sido muy de la acción en nuestro trabajo. Es un devenir, no más.

Aventura de ensayo para una cocina *La cocina pública*. El teatro como juego, arquitectura efímera y fiesta

“Quién en la eterna movilidad del concepto juego-seriedad sienta vértigo en su espíritu encontrará el punto de apoyo, que la lógica le niega, en lo ético”.

Johan Huizinga, *Homo ludens*.

La *cocina pública*, propuesta de la compañía Teatro Container de Valparaíso, instala un dispositivo en el espacio público desde el que se teje la articulación de vecinas, vecinos y transeúntes, a través de elementos socioculturales que permiten poner en relación la cocina y la memoria histórica local. En un procedimiento lúdico que ocurre en y alrededor de un contenedor cocina, se irrumpe la cotidianidad barrial permitiendo y provocando una fiesta en la que se comparte y constituye una comunidad temporal.

En el interior de un contenedor marítimo se ha equipado una cocina que visita distintos barrios de Chile (y otros rincones del mundo), reuniendo a los habitantes de esos territorios para iniciar un procedimiento de elaboración colaborativa de una acción sencilla y elemental: comer juntos. A través de conversaciones, encuentros y visitas, la historia del barrio se activa en torno a ingredientes, preparaciones y momentos en los que los alimentos formaban (o forman) parte de los hábitos locales. Actores y actrices devienen en iniciadores o provocadores de una cadena de actividades que forman parte de un proceso colaborativo protagonizado por vecinas y vecinos del lugar.

La historia de *La cocina pública* comenzó en el puerto de Punta Arenas a inicios del 2014, en la ribera continental del, hoy por hoy, llamado Estrecho de Magallanes, y ha dado pie a una navegación exploratoria de los límites vinculados a lo que la Compañía Teatro Container comprende por teatro. ¿Es esto una obra? ¿Quién es público, quién elenco? Cargada de teatralidades, *La Cocina Pública* se pregunta, en la práctica, por el rol de actores, actrices, equipo, públicos y acerca de cómo en ella se constituyen los elementos fundamentales que permiten hablar de teatro al referirse a esta propuesta.

Desde esa primera apertura en 2014 en el marco del Festival Cielos del Infinito en Punta Arenas, *La cocina pública* ha trazado un recorrido que se extiende hasta Tilbury por el norte, Estrasburgo al oriente y Valparaíso en el poniente. El contacto que ha tenido la propuesta con estas comunidades diversas permite comprender un vínculo innegable con el juego, la arquitectura efímera y la fiesta.

Observamos una relación entre las prácticas artísticas presentes en *La cocina pública* y las comunidades que participan de esta propuesta, que abre preguntas relativas al lugar que ocupan las artes en la conformación y el desarrollo de una comunidad. Sin tener claridad respecto a cuáles pueden ser las funciones precisas de las artes al interior de las orgánicas diversas de las sociedades, nos parece encontrarnos en un momento en el que confluyen al menos tres elementos que acentúan la distancia entre creadores y públicos. Por una parte, una fuerte promoción del acceso y la participación en las artes a través del consumo y la apreciación de obras, acompañada de un sostenido fomento a la creación desde las disciplinas en

C.V.: *¿Cómo aparece esta cuestión de la comunidad? ¿En qué momento?*

N.E.B.: En el incendio de Valparaíso.³ Antes. En *La cocina pública* ya estábamos buscando por ahí. También hay intuiciones. Incluso antes de *La cocina*, en 2011 en *El Reloj Parlante*, habíamos

³ Se refiere al gran incendio de Valparaíso, ocurrido el sábado 12 de abril de 2014. Considerado el segundo mayor incendio urbano en la historia de Chile, dejó más de 2900 viviendas destruidas, 12 500 personas damnificadas, quince víctimas fatales y más de quinientos heridos. Toda la ciudad, así como la vecina Viña del Mar, fueron declaradas “zona de catástrofe”.

jugado a generar una comunidad efímera, aunque dentro de los marcos de la representación... *La cocina pública* fue el paso importante en el que estuvimos dispuestos a alejarnos del teatro para generar un encuentro horizontal. Algo nos incomodaba en esa especie de soberbia de sostener que el teatro es un hábito adquirido, por lo que es necesario educar a la gente para que lo aprecie. Puros mecanismos de protección de las estéticas predominantes. Cuando una obra es honesta, no es necesario explicarle nada a nadie. Y si hay en tu teatro tantos códigos culturales incomprensibles por la mayoría, entonces tal vez tendrás que

las que un individuo o grupo independiente configura una obra, en la que pueden estar presente juego y fiesta, pero solo para ser observados o apreciados por los públicos. Y un tercer elemento, que es el desarrollo de públicos con énfasis en la consolidación de hábitos de “consumo cultural”. La separación entre creadores y públicos es servicial a las lógicas de mercado en las cuales hay una transacción entre oferente y demandante. ¿Es posible realizar acciones que eviten la participación en el pretendido mercado de las artes?, ¿eludir la transformación del público en cliente?,

¿propender a la constitución de comunidades que constituyen vínculo por la práctica misma? Uno de los requisitos para esto es traspasar la delimitación entre jugador y espectador.

Conocida es la constante referencia entre actuar y jugar, así como el uso de la misma palabra para designar ambas actividades (o capacidades) humanas, en idiomas distintos al castellano. Aquí nos interesa el juego, en tanto vehículo para la comunión entre individuos y grupos que no comparten, ni conocen necesariamente sus raíces culturales o identitarias. Planteado en términos





simples, con reglas mínimas y dinámicas, ofrece la posibilidad de constituir comunidad y de hacer, en un ambiente lúdico, algo de profundo impacto para la misma: nutrirse.

Este abordaje nos deja en posición de observar las delimitaciones que las mismas vecinas y habitantes hacen de sus territorios, la relación de estos con procesos históricos, la particularidad en el tratamiento de los ingredientes presentes en sus dietas, el abastecimiento mismo de estos ingredientes (asunto que evidencia las lógicas de producción y distribución de los bienes en los territorios señalados), la presencia o ausencia de capacidades productivas instaladas, los modos de tratar los alimentos, de prepararlos, recolectarlos, adquirirlos, intercambiarlos, procesarlos, almacenarlos, ingerirlos y transmitir estos modos. El juego abre la posibilidad de recorrer momentos distantes, épocas en las que los alimentos, una preparación particular, un plato, resolvía una situación de escasez o, por el contrario, celebraba o conmemoraba una trabajada o inesperada realidad de opulencia.

Nos acercamos a la historia con el ánimo ligero, con una alegre curiosidad, un profundo respeto por los procesos sociales y con la interrogante viva en relación a los elementos que han transmutado la realidad socio-política de esas comunidades y como esas transformaciones aún operan sin estar, aparentemente, presentes.

El elenco juega a la construcción de una etnografía multi-situada: en desmedro del juego que supone construir personajes, ficcionalizar circunstancias y objetivos; articula uno que consiste en relacionar elementos existentes en un territorio específico para, mediante una acción colaborativa y común, crear comunidad. Esto elimina

toda posible distinción entre actores/actrices y públicos. Un delantal unifica a la compañía y a las vecinas del barrio; todos usan la misma ropa de trabajo. Es investidura. Nos parece que esto tiene consecuencias en las lógicas de participación de los públicos, consecuencias similares a las observadas en 1992 por Bello, Ochsenius y Olivari, en las que señalan que los determinados roles se han trocado

subvirtiendo los cánones de recepción de un montaje teatral *cerrado*, cuyo impacto o respuesta del *público* es generalmente de tipo: pasivo, individual, diferido (en otro momento y no durante la representación), en otro lenguaje (distinto al de la representación), sin proyecciones de acción mancomunada futura.¹

Ante lo cual articulan una propuesta, o búsqueda, cuya relación posible establezca una vinculación: “activa, colectiva, inmediata, en su propio lenguaje, comprometiéndola a una acción conjunta posterior”.² Esta transformación del rol invita a conversar en torno a “lo que viven como grupo o comunidad, sus problemas o conflictos actuales, lo que pueden hacer juntos para enfrentarlos y/o resolverlos”.³

En el caso de *La cocina pública*, la misma propuesta constituye una experiencia que enfrenta y resuelve la cuestión de la atomización y desmembramiento del tejido social, entre otras contradicciones. La mesa no solo se arma con alimentos y cubiertos, se puebla de recuerdos, ideas y memorias que, con su aparición, permiten realizar un ejercicio presente de construcción de

¹ Bello, E., Ochsenius, C. y Olivari, J. L.: *Un cuerpo vivo*, CPEIP/CENCA, Santiago de Chile, 1992.

² *Ibid.*

³ *Ibidem.*

preguntarte dónde vives antes de pretender enseñarle a la gente a apreciar tu arte. Nosotros, que ya nos habíamos ido a la calle, sentíamos fuertemente esa crisis. Entonces hablé con Antonio Altamirano, del Festival Cielos del Infinito, y le dije; Queremos ir a hacer *La cocina pública* para allá, no la hemos hecho nunca, la idea es armar un dispositivo que vaya haciendo una cartografía de los territorios a partir de las recetas de la gente. Y ahí vino la primera vez. Luego volvimos a Valpo, a hacer nuestro IV Festival y se incendió la ciudad. Teníamos de todo para hacer un comedor y nos fuimos pa' arriba a tratar de ayudar.

C.V.: *Ese año estaban haciendo una variación al festival, también.*

N.E.B.: Sí, una versión que se extendía a lo largo del año. Eran tres ciclos que íbamos a tener durante el año, fue una cosa que quedó ahí, con el incendio se quemó esa idea también. Y ahí entendimos, en esta situación de catástrofe, que es como cuando se desnuda todo, ¿no?, que el hecho de compartir la mesa, más allá de alimentar, permitía que los vecinos, que estaban traumatados, levantaran la cabeza, de repente, y se dieran cuenta que había otro adelante, y apareciera ese principio de compartir, de dialogar, lo

futuro, de construcción simbólica y material, pues mientras se configura la noción de un nosotros, se corta el pan y se pone la mesa, enfrentando y resolviendo cuestiones prácticas y específicas de manera mancomunada. La elección y preparación de una receta arraigada en la memoria de los participantes, propone un juego de construcción identitaria. El plato preparado es la materialización de la puesta en relación con recetas, memorias, rasgos culturales y reconocimiento de identidad, solo posible porque los participantes portan el saber de sus sabores.

En *La cocina pública* no hay puesta en escena, hay puesta en acción. Y esta acción tiene como campo de juego un contenedor marítimo en cuyo interior no se transporta carga comercial, sino una cocina de público acceso a la que se puede acceder tras abrir las puertas en alguna calle. Es un carro, a la usanza de los autos sacramentales o la *Comedia dell'arte*, que insinúa un vínculo con el barroco que *La cocina pública* comparte también en su espíritu de fiesta (asunto del que hablaremos más adelante). Este soporte va tomando forma con cada una de sus paradas en las distintas localidades que visita.

Una estufa (cocina) magallánica con más de cien años de antigüedad se incorporó en Punta Arenas al *container*, luego mesones fabricados en Valparaíso, algunos revestimientos que se unieron en Tralca Mahuida, Chañaral y también en Recoleta, a lo largo de estos cinco años de trayectoria. Es construcción permanente de un comedor efímero que llega al barrio instalándose en una esquina o superficie pública, en plena calle, dotando a la localidad de una infraestructura común para activar relaciones materiales y simbólicas. Las vecinas participan

de esta arquitectura efímera, construyendo y confeccionando, con elementos presentes en sus barrios, decorados, vestuarios y elementos de utilería.

El contenedor, una vez abiertas las puertas y hechas las comidas, se levanta y continúa su recorrido; esta aparición y presencia fugaz genera en el cotidiano un portal en el que se activa nuestra memoria social. Una escenografía que es a la vez el teatro mismo, objeto-edificio que dota al barrio de un espacio destinado a la cultura, por un período acotado de tiempo. Un camión grúa lo instala y lo retira durante el ocaso, para ofrecer al barrio cuando llega la cúbica presencia de una posibilidad y, al esfumarse una vez hecho el rito, la cúbica presencia de un vacío. La irrupción en la realidad cotidiana del barrio supone una relación distinta a la de la observación de una instalación performática,



que pasa cuando uno se encuentra con otro... Ahí para nosotros cuajó. Cuajó lo fundamental de este espacio de convivialidad, que sentíamos nos conectaba más con la esencia del teatro.

C.V.: *La participación de la comunidad.*

N.E.B.: Claro. Pero al mismo tiempo abrió nuevas preguntas, porque la participación es una idea en crisis, ¿qué tan consciente es el participante de su participación?, ¿qué tanto puede incidir, verdaderamente, en el devenir de la obra?, ¿cómo participa? Si su participación no afecta ni modifica el sistema del que participa, ¿está participando realmente? ¿Qué significa realmente esta idea de participar? Porque

la palabra empoderarse se gastó hace rato. Y a mí no me gusta. Empoderar. Yo no quiero tener poder, eso solo va a cambiar mi situación, no la estructura de poder. Prefiero intentar quebrar ese poder, relativizarlo, presentar una alternativa.

C.V.: *Estas preguntas rebotan para el festival, de nuevo.*

N.E.B.: De nuevo, bueno, es por eso que en 2016 se crea la línea Comunidad. El 2016 recién tenemos la claridad teórica para poder decir: "El Festival tiene tres líneas: Ciudad, Intimidad, Comunidad". Pasan ocho años de festival, ocho años de viaje, para poder llegar a entender eso.





pues el contenedor no es un objeto a observar; es un objeto a utilizar, un espacio para habitar y experimentar. Se alinea a la complejidad que suponen los carros de la época barroca, los que “en sí mismos, con sus valores argumentales, escenográficos, de actuación, vienen a convertirse en una encrucijada en que confluyen teatro y fiesta, un poco tierra de nadie en que las fronteras son borrosas”.⁴

La invitación es a una fiesta, de aquellas que las comunidades reconocen como relevantes, donde todo se hace entre todos, donde lo principal es ofrecer algo, donde nadie está preocupado de ser visto, sino que la atención está en ser parte, una instancia en la que la comida es un elemento central. La disposición a compartir la mesa está presente en aquellas fiestas que “reorganizan a los pueblos, los libera de sus convenciones, los desnuda para enfrentar sus valores humanos, fraternales, de convivencia, de bondad hacia el otro”.⁵

Esta configuración releva uno de los sentidos más relegados en el teatro, el del gusto, esto declarando como ajena toda propuesta la posibilidad de ingerir alguna comida o bebida en el patio de butacas que haya sido traída desde la cafetería del mismo teatro u otro lugar por los espectadores.

Aquí hablamos de recetas que han traspasado generaciones y geografías para volver a aparecer de la mano de quienes participan de *La cocina pública*, son estas personas quienes protagonizan “la celebración gastronómica que implica, en sí misma, una

participación inmediata y directa, una comunión, frente al puro distanciamiento de contemplar desde afuera un espectáculo”.⁶

SOBRE LA COMPAÑÍA

El núcleo de Teatro Container está compuesto por siete personas que, llegadas desde distintos oficios y latitudes, habitan la ciudad de Valparaíso y comparten un proceso de experimentación artística fuertemente vinculada al contexto. Son ellas:

Mayra Olivares Huerta: Costurera, realizadora y diseñadora de vestuarios, utilería y escenografía para circo, teatro y danza. Paisajista y jardinera.

Waleska Vilches: Costurera, tejedora, realizadora de vestuario, muñecos y objetos para artes escénicas, actriz.

Cristobal Valenzuela: Escritor, apicultor, dramaturgo, actor, amigo del viento y gestor de contenidos.

Juan Larenas Dintrans: Actor y cocinero, coordinador del grupo, presidente de curso y ayudante de construcción.

Williams Luttgue Bernal: Constructor, creador de mecanismos, maquinarias y escenografía para circo, teatro y danza.

Kevin Morizur Briant: Artista escénico callejero, viajero, fotógrafo, audiovisualista, radio operador aficionado y ayudante de construcción.

Nicolás Eyzaguirre Bravo: Actor, director y conversador.



⁴ José María Díez Borque (Coord.): *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Ediciones del Serbal, Sevilla, 1985.

⁵ Jorge Costa: *Fiesta del teatro o el teatro como fiesta, Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* n. XXXVI, 2018, pp.113-117.

⁶ José María Díez Borque (Coord.): Ob. cit.