

**FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE EXPRESSÃO IBÉRICA  
(FITEI) EN SU EDICIÓN 41º:  
DEBATE Y REFLEXIÓN SOBRE LOS “EMPODERAMIENTOS”.**

**Mario A. Rojas**  
The Catholic University of America  
USA



Gonçalo Amorim en la exposición de los 65 años del CCT-TEP. Foto de José Cadeira

**I. INTRODUCCIÓN**

Como ya es usual, la edición 41º del FITEI se organizó en torno a un centro temático que relacionó todos los espectáculos y las actividades paralelas. El tema convergente en esta ocasión fue “debater e reflexionar sobre os empoderamentos”, afirmación que se especifica enseguida:

com empoderamentos referimo-nos à necessidade de dar poder a quem normalmente não o tem, à mulher, às minorias étnicas, ao pobre, ao habitante do sul de Europa, ao habitante do sul do mundo, ao indígena, e a muitos outros exemplos, que nos

obrigam a refletir e a reequacionar a ideia de centro e de periferia, assim como a própria ideia da verticalidade herárquica (Programa do FITEI, 5).

Los organizadores definen más aún el FITEI 41º, como un “espaço de resistência, de apoio da diversidade, da transgeracionalidade, um espaço de empoderamento do próprio tecido artístico português e ibero-americano” y, como sucede con las utopías su norte es seguro, tienen conciencia de que “falta fazer muito, mas este parece-nos o caminho certo” (Programa, 6). Como veremos, estas ideas matrices se concretizan orgánicamente en los espectáculos y en las actividades paralelas. El festival partió el 22 de junio de 2018 e incluyó grupos de la Península Ibérica, de América Latina y de inmigrantes provenientes de las excolonias portuguesas, que por el contenido de sus puestas, aun llevan las marcas de la salida voluntaria o involuntaria de su lugar de origen. Nos hablan de su esfuerzo por integrarse en un mundo hostil, pero en el que siempre aparecen voluntades y gestos solidarios que les extienden la mano.

Debido al retraso en la asignación de fondos del gobierno estatal, que fue decidido muy poco antes de iniciarse el festival, una parte del programa tuvo que posponerse para Septiembre-Octubre cuando se presente en Gaia la pieza *Correo de Paula Aros Gho* de Chile y se realicen además dos workshops, de Aroz Gho y de Federico León (Argentina) respectivamente. En esta edición el FITEI amplió su radio de acción, (re)integrando a Matosinhos y Gaia, ciudades vecinas de Oporto y a otras más distantes, Viana do Castelo con *Nada de Mim* y *Mendoza*, y Felgueiras con *Caranguejo Overdrive*.

Ver todos los espectáculos de un festival, ya lo he señalado en otro lugar, no es más que un deseo, sea por espectáculos que se entrecruzan o por la distancia que media entre uno y otro teatro. En esta reseña se agruparán los espectáculos de acuerdo al asunto de que tratan.

## II. REFLEXIONES SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER Y SU RELACIÓN CON UN SISTEMA PATRIARCAL Y CAPITALISTA



Foto de João Tuna TNSJ

*Lulu* de Frank Wedekind, con una puesta en escena por Nuno M. Cardoso, fue a nuestro parecer el espectáculo más complejo del FITEI 41°. No sólo por sus proyecciones semánticas sino también por su concepción formal y escenográfica. Esta obra ha sido caracterizada con muchos epítetos: empezando por el asignado por el dramaturgo alemán que la describe como una representación “do mundo, do pecado, do

vício, do perigo” (*Lulu*. Porto: TNSJ, 2018, 78). En el programa, en una cita de Cardoso, se define así: “É uma peça sobre sexo, dinheiro e violência. *Lulu* é a história profética do capitalismo” (12). Cardoso y João Luis Pereira, a cargo de la dramaturgia, adaptan y reducen a dos los siete actos que componían *Espírito de la tierra* y *Caja de Pandora* de Wedekind. En la escenografía se utilizan caballetes de atelier, puertas y escalas que unen espacios y niveles y muchos efectos visuales y sonoros. En la historia, Lulu no logra sobrevivir en un mundo adverso que la agobia constantemente pero que, sin embargo, parece ir hacia él y dirigirse sin salvación a su muerte tal como lo anticipara el Presentador al comienzo del espectáculo, interpretado por Cardoso quien a su vez encarna a Jack el Destripador.

En *Lulu*, Wedekind sigue la convención naturalista, que predominaba a fines del siglo XIX según las pautas de Darwin, para quien la influencia del hábitat o el medio ambiente determinaba físicamente al ser vivo, un factor que iba generalmente acompañado de una disposición innata. Recordemos que Wedekind, lo repetimos, define su pieza como una representación “do mundo do pecado, do vicio, do perigo”. Tal determinismo también es remarcado por el Presentador al comienzo de la puesta cuando dice: “Lulu não oferece qualquer oportunidade de redenção ou esperança”. Concordamos, con los que sostienen que en su aspecto formal, en esta obra Wedekind va más allá de las convenciones artísticas ligadas al naturalismo al punto que se le considera como un precursor del arte expresionista. ¿Puede considerarse ésta una obra feminista? Creemos que sí, pero en el sentido de cómo lo hacían algunas feministas de los setenta, quienes en sus ficciones presentaban, de manera exagerada, protagonistas dominadas por el hombre, una estrategia usada con el fin de que las lectoras tomaran conciencia de su situación y se unieran al movimiento que defendía los derechos de la mujer.

Sobre el modo de representación escénica de Cardoso, creemos que complacería a Wedekind, porque es un ejemplo de esa innovación artística que perseguía el dramaturgo alemán. La creatividad de Cardoso puede apreciarse en su concepción de la puesta en escena, en su elaborada y compleja coreografía y el uso de recursos mediáticos, como proyecciones de imágenes, efectos de luces y otros efectos tecnológicos aplicados al teatro.

También se aprecia en cómo resuelve espacios interiores y exteriores, el diseño del vestuario que refleja la personalidad de los que lo visten y la moda de la época. Berlín, París y Londres, delinean con claridad, en su arquitectura, en sus costumbres y peculiaridades lingüísticas. Muy efectivos son también los juegos de espejo que reduplican imágenes que invitan a otras interpretaciones. La presencia de un Pierrot, también le añade al espectáculo otras dimensiones relacionadas con la *comedia dell'arte*.

Hubo otras piezas sobre la condición biológica, psicológica y social de la mujer. Tal es el caso de *Longe*, con dirección y texto de Raquel S. e interpretación de Margarida Gonçalves, y *MB#62008-2018* de Miguel Bonneville que es quien también interpreta la pieza. *Préludio: A mulher selvagem* dirigida por Bruno Martins, es descrita en el programa como “A peça é uma performance poética que nos revela um emaranhado de simbolismos, de arquétipos, reacendendo no nosso inconsciente a crença no poder intuitivo sobrenatural das mulheres”. (Programa, FITEI 41°, 26).

También de perspectiva similar, podemos mencionar *Bela adormecida* y *Casimiro* y *Carolina*, a esta última nos referiremos más adelante.

### III. UNA LECTURA CRÍTICA DE LA HISTORIA DE RÍO DE JANEIRO



Foto de José Cadeira

La Aquela Companhia de Teatro presentó *Caranguejo Overdrive* centrada en Cosme a partir de quien se relata una parte de la historia de Río de Janeiro. Cosme era un pescador de cangrejos que vivía el Mangue (hoy Praça 11), un terreno que, en la mitad del siglo XIX, fue rellenado como parte de un programa de modernización y saneamiento de la ciudad carioca. Allí habitaban nativos que, siguiendo sus costumbres ancestrales, se alimentaban de estos crustáceos. Cosme fue reclutado para pelear en la “Guerra do Paraguai” (1864-1870) y sometido a una experiencia que lo enloquece por lo que es devuelto a Río de Janeiro donde encuentra que el espacio que le daba un sentido de pertinencia y subsistencia ya no existe.

En el centro del escenario hay un cuadrángulo lleno de arena, que es donde suceden las acciones, y en a lado de él se instalan tres músicos: Maurício Chiari, Pedro Leal y Pedro Nego. El espectador y los actores comparten el escenario en el Palco do Grande Auditório del Rivolo, en una cercanía que les permite seguir muy de cerca las acciones. Del espectáculo nos quedan imágenes inolvidables, como la del actor cubierto de barro que se transforma en cangrejo imitando las poses de éste. Una prostituta asume el papel

de narradora testimonial para relatar lo ocurrido durante la ausencia de Cosme. La música corresponde al género musical creado por el Movimiento Mangubeat, surgido en Recife al comienzo de los noventa, en que se mezclaban elementos de la cultura de Pernambuco con el rock'n roll e hip-hop y que se dio a conocer con el Chico Science. El símbolo de este género musical era un cangrejo que pasó a su vez a ser el símbolo del movimiento cultural que generó. La música se integra totalmente la conceptualización de la historia presentada.

***Margem: monólogos y diálogos de adolescentes abandonados***



Foto de José Cadeira

El texto de *Margem* fue escrito por Joana Craveiro quien había presentado antes en el FITEI *Fihlos do Retorno*. La dirección corresponde al conocido coreógrafo Victor Hugo Ponte.

*Margem* desarrolla otro tema relacionado con Brasil, basado en la novela *Capitães de Areia* de Jorge Amado, que tiene como protagonistas a niños y jóvenes abandonados que viven en las calles de São Salvador de Baía y que conviven en un lugar periférico e inhóspito de la ciudad. Para contextualizar la fábula, Joana Craveiro entrevistó a jóvenes de la Casa Pía de Lisboa, una institución que acoge a niños y jóvenes huérfanos o de familias disfuncionales, privados de afecto, que han sido expuestos a experiencias similares a las descritas en la novela de Jorge Amado. Los actores, escogidos en una audición, leen en voz alta segmentos de la novela con hechos que se identifican, con temas como el abandono, el desamor, el miedo y la muerte. En un férreo lazo solidario, se protegen con celo evitando cualquier acto de violencia. Los monólogos y diálogos se alternan con movimientos de danza y de saltos sobre colchones que simbolizan los obstáculos y constante riesgo que deben enfrentar. Los movimientos, un círculo sin salida como sucede con sus vidas.



#### IV. UN PERMANENTE TEMA DE REFLEXIÓN: DIASPORA E HISTORIA DE INMIGRANTES



Foto de José Cadeira

#### *(I)migrantes*

El Centro Dramático de Viana, Portugal, nos trajo *(I)migrantes* con un tema recurrente en el teatro actual. La puesta fue el resultado de un trabajo colectivo bajo la dirección de Graeme Pulleyen, quien la compuso a partir del testimonio de inmigrantes del otro lado del Mediterráneo, que relatan su azarosa travesía y el encuentro con ataques xenofóbicos. La escenografía ilustra de manera simbólica los avatares de su recorrido hasta la llegada a Portugal donde finalmente son acogidos. Se ven zapatos repartidos por el escenario, sinécdoques de los que quedaron en el camino y alambres de púa que simbolizan el rechazo. El guitarrista Chico Pires enfatizó la atmósfera emotiva creada por expresada el diálogo.

### ***De Onde Vens?***

Además de *(I)migrantes*, hubo otro espectáculo sobre la inmigración. *De Onde Vens?* de Ana Luena, que se inspira en la novela *Le Désert Sans Détour* del escritor argelino Mohammed Dib, una figura representativa de la literatura en lengua francesa el siglo XX. En ella dos personajes caminan en el desierto sin un rumbo fijo. En palabras de Ana Luena “Sobreviven na certeza de nunca mais regressar ao que foram obrigados a deixar. O caminho apercorrer é o único certo.” (Programa, 20)

### ***Passa-Porte, Libertação y Portugal Não é um país pequeno y el Colonialismo português. Una trilogía de André Amálio, grupo Hotel Europa.***

André Amálio, actor y director, compuso la trilogía presentada en el FITEI 41°. Las tres piezas fueron el resultado de una investigación mientras estudiaba en Inglaterra. En ellas se hace una revisión crítica de la historia de Portugal contada desde el punto de vista de los colonizadores que selecciona los hechos y los interpretan según su propia conveniencia. Amálio reconstruye la historia desde los colonizados. Para ello entrevista a un gran número de personas. Así, *Passa-Porte* contiene la relación de inmigrantes africanos de las excolonias portuguesas que, en la década de los setenta, llegan a Portugal donde les es negado un pasaporte portugués. *Libertação* se refiere a una parte de la historia que los portugueses llaman “Guerra do Ultramar” y que para los africanos es la “Guerra de Libertação”. El programa describe esta pieza como “construída a partir de entrevistas feitas a pessoas que lutaron contra el colonialismo português, completadas con una pesquisa de arquivo sobre las guerras de libertação e uma análise sobre os discursos políticos produzidos por ambos lados da guerra” (Programa, 30). La trilogía termina con *Portugal não é um país pequeno*, interpretada por el mismo André Amálio, que indaga sobre la vida de los antiguos colonos portugueses. Sigue también el formato de un documental.

Dentro de esta sección cabe mencionar el concierto ofrecido por Julinho da Concertina, un inmigrante de Cabo Verde, residente desde hace años en Portugal y que es descrito como “um dos melhores executantes do Funaná, a música do acordeão de Cabo Verde [...] “que a igreja e o poder colonial demonizaram chegando a ser proibido e estigmatizado como inferior pela sociedade colonial” (Programa 18).

#### V. HISTORIA Y FICCION



Foto de José Cadeira

#### ***Mendoza de los Colochos, México: una versión intertextualizada de la Revolución Mexicana***

Al llegar al teatro al Teatro Nacional São João (TNSJ) nos situamos en el amplio escenario, que compartiremos con los actores, donde hay un espacio cuadrangular en el cual se realizarán las acciones de *Mendoza*. Los actores están muy cerca del público, lo que facilitará la interacción entre ambos, un importante componente del espectáculo. Al

comienzo de la función, la atención se enfoca en un personaje portador de una máscara y una gallina, bien amaestrada y sigue las acciones sin inmutarse, salvo en un momento de violencia en que abre sus alas y se escabulle debajo de las silla de uno de los espectadores. El personaje enmascarado evoca a una de las brujas de *Macbeth* de Shakespeare que aquí es revestida de acuerdo a la leyenda de Tlahuelpuchi o la Mujer Luna. La intertextualidad es implícita: la pieza de Shakespeare que funciona como soporte de la anécdota y, otras más explícitas, como son leyenda de la Tlahuelpuchi y las constantes e inconfundibles referencias al lenguaje y mundo fantasmagórico de Juan Rulfo, sobre todo de *Pedro Páramo*.

Su referencia histórica es un episodio de la revolución mexicana relacionado con Pancho Villa (un pretexto), pero también con claras señales que apuntan al México contemporáneo y sus hechos de sangre. La historia gira en torno a la figura de Mendoza, que ha vencido a un general traidor a la causa federalista defendida por Pancho Villa. Como el protagonista de *Macbeth*, Mendoza se deja embaucar por las profecías de la chamán y llevar por los consejos de su mujer y se envolverá en crímenes, incluyendo uno contra su mejor amigo.

La escenografía ilustra múltiples espacios: cantinas, cuartel de operaciones, el campamento de las tropas y un campo de batalla. Hay recursos escénicos que se usan para significar algo más que el denotado: mesas y sillas metálicas y plegables que se transforman en armas, en un bar e instrumentos musicales. Como en el texto de Shakespeare, la pieza de los Colochos se estructura en forma de motivos concatenados: intimidación, violencia, miedo, traición, asesinato, arrepentimiento y un moralizador castigo final. Además de la chamán, se utilizan otras máscaras, remedos de las fiestas populares pueblerinas no sólo de México sino de toda Latinoamérica, que reflejan las buenas o malas intenciones de los que las llevan. Como en Rulfo, en todas las acciones la historia tiene connotaciones filosóficas, refiriéndose a lo esencial del ser humano, a

su constante fluctuación entre bien y el mal, la armonía y caos y a todas las imperfecciones humanas.

La música de aires folklóricos o populares, que está al servicio del ritmo dramático, se relaciona directamente con la historia contada, como se aprecia en el corrido final coreado por todo el grupo. La participación del público fue intensa, especialmente la de los sentados en primera fila. A toda la audiencia se le ofreció una botella de cerveza Corona que disfrutaron junto con los “personajes” de la puesta.

#### ***A House in Asia: una mirada caleidoscópica de la historia***



Foto de José Cadeira

En el escenario del teatro Municipal Constantino Nery de Matosinhos se ve una escenografía que se aleja de lo común. Una base verde, que simula un césped, cubre gran parte del escenario y contiene maquetas y figuras minúsculas (como los soldados de plomo) que los actores manipulan en el transcurso de la representación. Con el apoyo

de vídeos, fotos y clips de películas se recrea una serie de acontecimientos, algunos provenientes de películas antiguas, con conocidos actores hollywoodienses, como Gregory Peck y Anthony Queen, filmes que proyectaban la imagen de poder y grandeza del pueblo “americano” y se ensalzaba la superioridad de la raza blanca. El símbolo o ícono usado es la figura del cowboy que, omnipotente, domina la escena y cuya imagen se multiplica con varios actores. Lo indeseable que hay que combatir dentro del país son indígenas y mexicanos expulsados de sus propias tierras y los inmigrantes provenientes de razas “inferiores”. Luego se extiende al exterior, hacia aquellos que no cuadran con los patrones ideales del americano y que a lo largo de la historia cambian de vestidura.

Uno de los últimos, después el ataque a las Torres Gemelas, son los musulmanes. En el contraataque (“retalation”), planeó meticulosamente la muerte de Bin Laden, que en la operación militar recibió el nombre secreto de Gerónimo. La casa del título del espectáculo de la Agrupación Señor Serrano se refiere a aquella donde residía Bin Laden el día del asalto donde es acribillamiento. Tres son las réplicas en maquetas para el desarrollo de la acción dramática: de la casa Bin Laden, otra idéntica ubicada en North Carolina donde los marines prepararon el asalto y una tercera en Jordania usada en la filmación de la película *La noche más oscura* (Zero Dark Thirty). *A House in Asia* es una aguda lectura paródica y satírica de la política y cultura estadounidense. La alta tecnología empleada nos parece un preludio de las infinitas posibilidades del teatro del futuro.

### ***Casimiro y Carolina: una tragicomedia de los tiempos de crisis***



Foto de Filipe Ferreira de una puesta del Teatro Nacional D.Maria II,  
con el mismo director y escenografía del FITEI 41°

*Casimiro y Carolina* fue escrita por el germano dramaturgo y novelista Ödön von Horváth. La traducción corresponde a María Adela Silva y la dirección escénica a Tónan Quito. La obra escrita en 1932 contiene signos claros del advenimiento del fascismo y de la Segunda Guerra Mundial y sus graves consecuencias: la cesantía, la pobreza y el pesimismo.

Casimiro y Carolina van a una fiesta en Múnich para escaparse de los malos tiempos. En la fiesta los novios reaccionan de manera diferente. Carolina está dispuesta a divertirse y olvidarse de todo, en tanto Casimiro, aunque intenta involucrarse en este mundo ilusorio, no consigue hacerlo. En el escenario hay globos y guirnaldas

multicolores y los juegos típicos de ferias y, claro, mucha cerveza, como en la Oktoberfest. En la puesta el director Tonán Quito la acción se sitúa en un club nocturno en el que algunos de los asistentes llevan trajes ostentosos y extravagantes. A medida que pasa el tiempo se desarrolla un ambiente orgiástico, con “topless dancer” y “freak shows”. Con este espectáculo se dio cierre al FITEI 41° y, por otro lado, se marcó comienzo de la Fiesta de São João, considerada la más importante de la ciudad en que probablemente algunos portuenses habrán de olvidar los malos momentos.

**VI. UN DIÁLOGO ENTRE DOS COREÓGRAFOS: WALKING WITH KYLIÁN. NEVER STOP SEARCHING**



Foto de José Cadeira

Paulo Ribeiro, una figura reconocida en las artes escénicas portuguesas, elige a cinco artistas para rendir un homenaje al coreógrafo checo Jiří Kylián, uno de los más



emblemáticos del siglo XX. Ribeiro, emula al checo, empleando lenguajes procedentes de distintas fuentes: la clásica y moderna, elementos del folklore y danzas primitivas que se expresan en una hibridación de movimientos e imágenes corporales, que parecen simples, como por ejemplo ejercicios de estiramiento o gimnásticos, pero no lo son sobre todo porque deben seguir un ritmo no usual, sea en cámara lenta o en velocidad en coordinación con una narrativa con cuerpos que siempre dialogan entre sí. La música es igualmente híbrida, de pocos instrumentos que se combinan de acuerdo a los movimientos de la danza y con solos instrumentales que dan más claridad y perfil a la gestualidad de los bailarines. El espectáculo fue un diálogo constante entre dos grandes coreógrafos maestros de las artes escénicas.

#### VII. EL TEP (TEATRO EXPERIMENTAL DO PORTO) Y SU 65º ANIVERSARIO



Foto de José Cadeira

Un acontecimiento de relevancia para la historia del teatro de Oporto y de Portugal fue la celebración del aniversario 65° del Círculo de Cultura Teatral/Teatro Experimental de Porto, conocido como TEP y que estrenó su primer espectáculo en 1953, pero que sólo se constituyó como un grupo profesional en 1957 bajo la dirección de su fundador y director António Pedro. Con el TEP se trajo a Portugal un teatro de vanguardia, con nuevos contenidos y planteamientos estéticos, que provocaron un gran revuelo en la sociedad de entonces acostumbrada a un teatro que seguía fielmente los dictámenes de dictatoriales. António Pedro puso en el escenario obras de autores nacionales e internacionales clásicos y contemporáneos con importantes artistas de las tablas portuguesas y del exterior. La pieza *A gota de Mel* del TEP estrenada en 1959, que contenía escenas que aludían a la represión del dictador Salazar, no pasó desapercibida por las autoridades represivas.

En la exposición de celebración de los 65 años del TEP, se expusieron documentos que atestiguaban distintas formas de censura, desde la expurgación del texto dramático hasta la prohibición de una puesta en escena. El oficialismo miraba con malos ojos el teatro que experimentaba con estéticas y contenidos subversivos que atentaban contra las buenas costumbres y la estabilidad del régimen. Tenía puestos los ojos sobre todo en el teatro épico de Bertolt Brecht y sus aplicaciones. Un ejemplo ilustrativo de esta censura fue la puesta *La casa de Bernarda Alba*, a que nos referimos en la reseña del FITEI 40° aparecida en *Argus-a*. Otro de los objetivos del CCT-TEP, además de la divulgación y promoción del arte teatral, ha sido el desarrollo de actividades culturales y educativas al servicio de la comunidad y el mantenimiento de un archivo de la historia cultural, política y social de Porto. Durante sus años de existencia ha llevado un exhaustivo registro de su propia historia, de sus estrenos, vestuario, maquetas de escenografías, etc. La importancia del TEP en el ambiente

artístico y cultural de Oporto y del país es incuestionable. Por tanto, fue inaudito que el gobierno excluyera al grupo en la distribución de las subvenciones otorgadas a las artes escénicas. Algo similar sucedió con el Seiva Trupe y el Festival Internacional das Marionetas do Porto (FIMP), que son referencias fundamentales en la historia teatral y cultural de Oporto.

Hubo dos actividades más relacionadas con el aniversario 65 del TEP, el filme *Caos Danado* sobre el archivo del CCT-TEP, un patrimonio de la ciudad, que dio paso al espectáculo *Teoría das três edades*.

#### **VIII. OTROS ESPECTÁCULOS CON PLANTEAMIENTOS SOCIALES**

Para completar las ofertas del FITEI 41° quedan dos puestas por mencionar. *Pulmões* y *Altíssimo*. En la primera, una pareja discute si debería o no tener hijos considerando los cambios climáticos que afectarán a nuestro planeta, la proliferación de armas nucleares y una sociedad cada vez más materialista. *Altíssimo* del grupo brasileño TREMA! Plataforma de teatro, dirigido por Pedro Vilela, trata del poder político y económico de la iglesia evangélica de Brasil, que dicho sea de paso, influyó en la elección del nuevo presidente del país.

#### **IX. ACTIVIDADES PARALELAS**

En el FITEI 41° se realizó una serie de eventos, entre ellos una versión de *La casa de Bernarda Alba* de Luísa Pinto y sus alumnos. *O DIA D* de Marta Freita/Balletteatro, presentado en el complejo cultural Campo Alegre. También se ofrecieron workshop dirigidos por invitados internacionales: Iva Horvat (España) Marco André Nunes (Brasil), Juan Carrillo (México) y Pedro Vilela (Brasil). Por último, con el título de

“FITEI Aberto”, se incluyeron actividades académicas de igual importancia, sin que faltara una Fiesta de cierre del festival. También se dejó un espacio en la inauguración para homenajear a dos fieles colaboradores del FITEI, los profesores Roberto Merino (Chile, Portugal) y Mario Rojas (Chile, USA). También muy valiosas fueron las conversaciones sostenidas después de las funciones.

#### **X. PALABRAS FINALES**

Pese a la incertidumbre creada por el atraso de las asignaciones del gobierno, el FITEI 41° finalmente contó los fondos para su realización y continuar ofreciendo a la ciudad espectáculos venidos del mundo iberoamericano, reflexionando desde el escenario lo que sucede en nuestro mundo y aportando nuevas perspectivas de análisis. Nuestros agradecimientos a sus organizadores, a Jorge Ribeiro, Gonçalo Amorim y Teresa Leal y al resto del equipo, que con su esfuerzo, coraje y entusiasmo hicieron posible esta nueva versión del FITEI. Un agradecimiento especial para Bruno Moreira por facilitarme las fotos que aparecen en esta reseña.

© Mario A. Rojas