



n. 8, jueves 19 de agosto 2021

EN Y DE LA CASA

XXX Festival Mujeres en Escena por la Paz

TEATREANDO POR LATINOAMÉRICA

Viva Vianna. Paulo Pontes

La vigencia trágica de Guadalupe años sin cuenta. Andrés Álvarez Arboleda

El teatro vacío. Raquel Diana

Contadores de Mentira dan un paso para cada perdona muerta por Covid en el Brasil. Heitor Herruso

Regresa Art, la exitosa obra de teatro que nos hace cuestionar qué es el arte. Ricardo Marín

Máscaras contadoras de historias. Miguel Rubio Zapata

Esto no es Hedda Gabler: Una mirada contemporánea a un clásico. Mariana Mijares

El idiota: Dostoievski danzado en el Brasil de hoy. Vivian Martínez Tabares

Jorge Díaz: Variaciones para muertos en percusión. Aimelys Díaz

La Monogamia de Marco Antonio de la Parra. Rey Pascual

A DOS VOCES

Teatro Gayumba, 45 años de auténtica magia teatral. Dulce Elvira de los Santos y Canek Denis

En México hay una fuerza imparable de mujeres: Mercedes Hernández. Juan José Olivares

Nixon García: "Hay que apostar por una militancia en el humanismo". Alexander García V.

Patricia Ariza: La gran dama del Teatro la Candelaria. Olga Lucía Martínez Ante

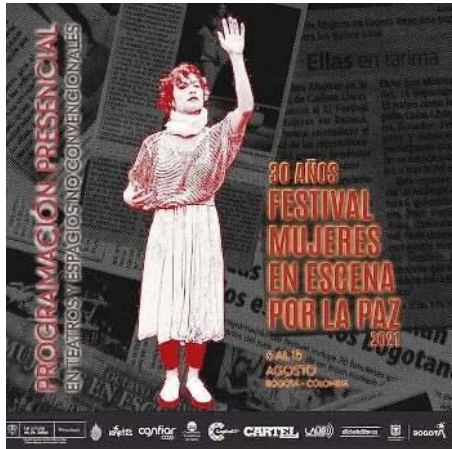
Ismanuel Rodríguez: de niño actor a destacado director de teatro. Rosalina Marrero-Rodríguez

NOTICIAS

CONVOCATORIAS

EN Y DE LA CASA

XXX FESTIVAL MUJERES EN ESCENA POR LA PAZ



En la celebración de sus 30 años de vida en el Festival Mujeres en Escena por la Paz, organizado por la Corporación Colombiana de Teatro entre el 6 y el 15 de agosto, participamos en uno de los conversatorios virtuales del evento, en torno al tema “Mujeres, teatro y contexto en América Latina” el miércoles 11 de agosto. Contó con la participación de la actriz, directora y activista feminista Patricia Ariza como panelista y anfitriona desde la CCT, de la investigadora y profesora ecuatoriana residente en Argentina Lola Proaño, de la abogada colombiana Laura Villamizar Pacheco, coordinadora del Programa Democracia y Derechos Humanos de la Fundación Heinrich Boll Stiftung, y de la crítica e investigadora teatral cubana Vivian Martínez Tabares, directora de la revista *Conjunto* y del área de Teatro de la Casa de las Américas. La moderadora fue la artista, gestora cultural y pedagoga Adriana Mejía Florez.

En el conversatorio, las ponentes valoraron la importancia de las mujeres en sus respectivos contextos socioculturales en el momento que vivimos; el grado de aceptación del feminismo y su satanización en algunos espacios, y el nivel de empoderamiento de las mujeres, entre otros, así como la presencia y el significado de la labor de las mujeres en el teatro.

El XXX Festival Mujeres en Escena por la Paz, concebido como encuentro y calificado por sus organizadoras como anfíbio, acogió a más de 80 grupos, 50 obras presenciales de teatro, circo, danza, performance y narración, en 11 teatros y espacios no convencionales de Bogotá y 48 obras en formato virtual, con acceso diario durante doce horas. El Festival presencial tuvo 56 funciones con artistas de Bogotá, Barranquilla, Cali, Chía, Medellín, Pasto, Pereira, Carmen de Viboral, Tunja y Barrancabermeja, e invitados de Argentina, Chile, España, México y Portugal. El Festival virtual contó con la participación de 8 ciudades: Barranquilla, Bogotá, Cali, Chía, Medellín, Pasto, Pereira y Tunja, y con invitados de Argentina, Australia, Brasil, Chile, EE.UU., Francia, Japón, México.

Además de difundir el teatro como centro, convocó cine, poesía, canto, artes urbanas y danza; eventos especiales: talleres --3 virtuales y 2 presenciales--, encuentros y conferencias relacionadas con la perspectiva de género en el teatro. Tres conversatorios y el Gran Foro Polifónico en el que participaron mujeres jóvenes, lideresas sociales y hubo un espacio para homenajear a mujeres víctimas, desde lo ritual y lo simbólico.

“El objetivo de este festival-encuentro es visibilizar la creación artística que desarrollan las mujeres en las artes escénicas, el teatro, la danza y la performance. Y posibilitar una reflexión entre las mujeres artistas y las mujeres del Movimiento Social de Mujeres frente al Arte y a la Paz”, afirmó Ariza, su directora.

TEATREANDO POR LATINOAMÉRICA

VIVA VIANNA

Paulo Pontes

Tal como *Vianinha*, Paulo Pontes [1940–1976] fue un hombre de teatro, un ejemplo de amor a la cultura de su pueblo. Tal como *Vianinha*, Paulo Pontes murió prematuramente, poco después de su colega y amigo, víctima del mismo mal. En el texto siguiente, Pontes cuenta la historia de su encuentro con *Vianinha*, la amistad, el trabajo. Sobre todo, ofrece su testimonio sobre la figura y la obra de Oduvaldo Vianna Filho.

En 1960 yo estaba en una cama de hospital, en Paraíba, con un problema de pulmón. Una tarde, después de los remedios y el almuerzo, dormitaba con un sueño leve. Así, uno escucha los ruidos, las conversaciones del corredor, los ronquidos de la siesta de los acompañantes, y, si quisiera, también sus cuchicheos. Es apenas un sopor y basta que le llamen con suavidad para responder, consciente. Una

tarde así, calurosa, entró en mi cuarto, en el Hospital Santa Isabel, en Tambiá, João Pessoa,¹ Oduvaldo Vianna Filho, *Vianninha*, como era llamado por todos o sólo Vianna, por sus amigos íntimos. Por no querer despertarme (yo le oí decir “no es necesario despertarlo, vuelvo después”), me despertó. Oduvaldo Vianna Filho formaba, en 1960 --junto con [Gianfrancesco] Guarnieri, [Augusto] Boal, Xavier, Chico de Assis, Paulo José, Flávio Migliaccio--, el Teatro de Arena de São Paulo, por lo tanto, era ejemplo del talento, la capacidad de trabajo, la visión del mundo y el modo de encarar la creación artística que emocionaba a mi generación, cinco años más joven que la de él.

En cualquier lugar del Brasil, hasta en Paraíba, donde yo estaba en esa época, la penetrante influencia del Arena despertaba nuevos autores, actores, críticos, poetas, etc. Cuando los del Arena viajaban al interior del país creaban en cada ciudad, durante 6, 8, 10 días, un verdadero centro de estudios, debatiendo, transmitiendo experiencia, motivando, viendo de cerca las condiciones de vida de esa abundante geografía humana del Brasil y recogiendo, de la cultura del pueblo, material vivo para su dramaturgia. Y *Vianninha*, como todos lo llamaban, representaba un papel fundamental en esas excursiones del Arena porque estaba dotado de una rara capacidad de diálogo con ese ser humano especial que es el joven artista inmaduro, indeciso, inseguro de sus posibilidades. *Vianninha* estimulaba, buscaba, descubría significados, se involucraba igual, se interesaba, se cuestionaba y sobre todo oía.



Ellos, los del Teatro Arena, ya habían hecho *Ellos no usan smoking*, *Revolución en América del Sur* y *Chapetuba*. Habían recolocado el pueblo brasileño en escena, de forma substantiva, crítica y, con eso, imponían el examen, también crítico y sustantivo, del teatro que se hacía en el país. El estilo de escribir piezas, de representarlas, el espacio de representación, el tipo de platea para la cual el espectáculo se destinaba, y hasta la forma de organizar la empresa teatral, todo había sido cuestionado, revisado y mudado por Arena. La influencia de esa fase del Arena sobre el teatro provinciano (grupos aficionados, semiprofesionales, universitarios, etc.) tiene características muy particulares, y una de ellas es que, de repente, parece más fácil hacer teatro. El escenario se volvió el reinado de la realidad --temas brasileños, problemas brasileños, vividos por personajes brasileños hablando la lengua del pueblo brasileños-- y el aspirante a autor, actor, director, escenógrafo sintió la forma de expresión más próxima de sus posibilidades. La propia función ideológica que el teatro ganaba --la reevaluación más profunda y duradera de tantas que el Arena provocó-- creaba una conexión más estrecha y más rica entre el joven artista del interior y su medio, en el cual se deshizo de la inhibidora falta de preparación y se jugó, de cuerpo entero, en la aventura de expresarse.

Si el teatro de un país subdesarrollado sale del juego especulativo de Pirandello o de la dolorosa subjetividad de O'Neill y va para la favela, para el nordeste, para el hambre, el desempleo, la distribución injusta de la renta, etc., el efecto es inmediato en la cabeza del aspirante a autor, es pensar “eso de ahí yo también soy capaz de escribirlo”. Esta, además, es una de las mayores ventajas del arte descolonizado y desalienado --la capacidad de crear artistas en mucha mayor cantidad y, por consiguiente, calidad--. Y *Vianninha* era maestro en el arte de dar al joven artista la certeza de que tenía talento para escribir sobre su realidad.

Aquella tarde, a mi cuarto de enfermo de los pulmones, entró Oduvaldo Vianna Filho. Ellos estaban haciendo una excursión por el nordeste y mi nombre estaba en una lista de personas que podrían hablar sobre la economía de la región, problemas sociales, cultura popular, costumbres. El Brasil vivía, en 1960, tal vez su fase más creadora en todo el siglo. La economía estaba en una frontera --o el grueso de la población, marginalizada, sin ningún poder de compra, ingresaba activamente en el proceso económico, o se concentraba aun más la riqueza en las manos del sector activo y se abrían, de una vez, las puertas del país al capital extranjero, a su tecnología y su modelo productivo--. La parte más nacionalista de la burguesía brasileña soñaba con la ampliación del mercado interno, a través de la redistribución de la propiedad terrateniente y ensayaba algunos golpes de capoeira en la penetración del capital extranjero. Era evidente la convergencia de intereses de la clase media con los sectores más marginalizados del país --campesinos, obreros, poblaciones subempleadas de los grandes centros, etc--. Poco más de una

¹ Capital del estado de Paraíba.

década de democracia fue capaz de generar el proceso, interrumpido abruptamente en 1964, casi en su nacimiento, de intercomunicación entre las clases sociales no comprometidas con el gran latifundio y el capital extranjero. La sociedad se dividía, se debatía, se agitaba, dormía, despertaba, respiraba en torno a esas cuestiones --y se iba formando en esas condiciones la generación más creadora de economistas, sociólogos, técnicos, pensadores, educadores, artistas y escritores que el país conoció en este siglo--. En el subdesarrollo, la inteligencia también se subdesarrolla. De ahí nace la más trágica condición de la sociedad atrasada: los problemas son mucho mayores y más complejos que la capacidad de su élite política e intelectual para pensarlos. Pues la generación que levantó la cabeza al comienzo de los años 1960 dio un paso gigantesco para acortar la distancia entre la realidad y la capacidad de pensarla.

En nuestro país nació una sociología brasileña indagativa, interesada en descubrir una forma de organización social más justa para el hombre del tercer mundo, y no sólo limitada a catalogar idiosincrasias y lo pintoresco del pueblo; el pensamiento económico ocupó el centro de la actividad cultural y un número considerable de economistas comenzó a formular salidas para el impasse económico del subdesarrollo: planeadores, educadores, científicos sociales no paraban de publicar sus reflexiones sobre los problemas de nuestra realidad: nació una moderna ensayística, un moderno periodismo, nació hasta el moderno fútbol brasileño, hoy, sintomáticamente, en decadencia. En el plano que nos interesa más de cerca, el de la creación artística, esa generación hizo el Arena, el Oficina, el Opinião, los CPCs (Centros Populares de Cultura), el Cinema Novo y la Bossa Nova. Tenía aliento esa promoción. Venía de Tom Jobim y João Gilberto hasta Chico Buarque de Holanda; de Dias Gomes y Guarnieri a Plínio Marcos; de Nelson Pereira dos Santos y Glauber Rocha a Arnaldo Jabor; de Boal a José Celso Martinez Corrêa; y Ferreira Gullar y Zuenir Ventura; de Paulo Francis a Ziraldo. Y tuvo muy buenas relaciones con gente como Millôr y João Cabral de Melo Neto, Celso Furtado y Vinicius de Moraes, Otto Maria Carpeaux y Jorge Andrade, Antonio Calado y Enio Silveira, Antonio Houaiss y Darcy Ribeiro, Nelson Werneck Sodré y Cavalcanti Proença --figuras singulares de diversas generaciones que sobrepasaron tics y limitaciones de su tiempo-- y se encontraron todos, para producir la gran obra cultural salida del período al que me estoy refiriendo.

Sin temor de cometer alguna injusticia, por el contrario, seguro de que estoy reparando una, afirmo que Oduvaldo Vianna Filho fue una de las personalidades que más influyó a la contribución que su generación dio a la cultura brasileña. Probablemente él no realizó la obra más importante, ni la mejor. Pero su habilidad, agudeza, sinceridad, su inigualable capacidad de observación, su inteligencia superior, su conmovedora admiración por el talento ajeno, su sentido de justicia, capacidad de trabajo y organización, su integración con su tiempo, su honestidad, su enorme talento y sobre todo, su apasionado interés por la democratización de la sociedad humana, hicieron de él la persona más lúdica y decisivamente influyente en el descubrimiento de los caminos que su generación abrió. Y si no hubiese sido su trabajo tan duramente sacrificado, y no se hubiese ido tan temprano y repentinamente, toda esa suma de cualidades habrían hecho de él, también, al autor de la mejor obra.

Cuando él entró en mi cuarto de hospital, en Paraíba, una tarde de 1960, ya era y tenía todo eso. Explicó, rápidamente, el motivo de la visita y, durante el resto de la charla, casi que se limitó a preguntar. Yo era redactor de un programa humorístico de radio, en el que recreaba a aquellos tipos de la vida nordestina, el coronel latifundista, el padre, el juez, el campesino amarrado a la yunta de bueyes, etc. --y poseía una respetable colección de folletos de (literatura) de cordel. Vianna oía todo y reía, lo que es raro en nuestro medio. Vianna --como una vez observó Bibi--² era casi el único sujeto inteligente que escribía humor, que reía con los chistes de otros. Esa era una de las armas de su carácter generoso, a través de la cual transmitía atención y respeto por la inteligencia de quien hablaba. Era uno de los motivos por los cuales su presencia era tan estimulante.

Debo decir que el enfermo del pulmón, cuando recibe visita, habla mucho. Y yo le hablé mucho a Vianna. No soy una matraca y tengo cierto sentido de la medida. Pero aquel muchacho, un poco mayor que yo, alto, magro, de rostro bonito, desgarbado, dramaturgo consagrado en todo el país, que me vino a visitar, en un cuarto de hospital de Paraíba a cambio de nada, sólo porque oyó decir que yo escribía unos programas de radio fuera de calibre, aquel joven, déjenme decirles, me transmitía, a cada minuto, una tan agradable confianza en mi propia experiencia, me colocaba en estado de tan orgulloso autorrespeto,

² Abigail Izquierdo Ferreira o Bibi Ferreira (1922-2019). Actriz, cantante y directora brasileña, frecuente en numerosas producciones teatrales y reconocida como una de las primeras mujeres directoras de teatro de su país. [N. de la T.]

de confianza en las posibilidades de mi trabajo, que yo, en toda la tarde no paré de hablar. Su extraordinaria capacidad de formular, teóricamente, la experiencia real, una de las marcas más fecundas de su inteligencia, ya estaba madurando, en esa época. En uno de los pocos momentos en que habló, hizo algunas generalizaciones sobre la cultura brasileña que me impresionaron mucho. Él tenía un modo especial de hablar cuando quería formular un juicio de mayor complejidad: había una ligazón motora medio desordenada entre el cerebro y las manos, de un modo que parecía que estaba arrancando el raciocinio de la cabeza con la ayuda de los brazos.

Después de su visita al hospital, cuando nos hicimos amigos, no podría contar cuántas veces vi aquellos brazos en movimiento ayudando a su inteligencia a extraer siempre la observación más inesperada, la abstracción más ejemplar. Estuvimos juntos en seminarios de dramaturgia, congresos, reuniones, ensayos de teatro, estudios de televisión, asambleas de clase, mesas de bar --y no recuerdo haber conocido a nadie con mayor capacidad de percepción del verdadero problema y de la solución verdadera--. Eso ocurría porque un componente básico de su carácter era el respeto a la realidad. Vianna no se engañaba, no se sobrestimaba, no se subestimaba, no se mixtificaba, ni mixtificaba. Su instinto para sacar conclusiones, sin olvidar ningún dato real de la cuestión, era bestial. Además del gran dramaturgo que fue, habría sido el gran ensayista del teatro brasileño si sólo se hubiesen grabado todas las opiniones que expuso en seminarios, debates y conferencias sobre política, economía y estética del teatro brasileño. Si no está grabado y publicado, como prueba de lo que afirmo, todo lo que Vianna percibió y formuló en relación con los problemas que se colocaron frente a su generación, está transformado en trabajo, en obra concreta, en planta que sembró.

Verdaderamente enamorado del trabajo colectivo, todo lo que salió del Arena, de los CPCs, del *Opinião* y de cierta forma del cine y de la música popular modernas del Brasil tuvo, de forma directa e indirecta, la influencia de su inteligencia extraordinariamente creadora. Él estuvo en el célebre seminario de dramaturgia del Arena y participó activamente en el descubrimiento de la línea de énfasis de la temática y el estilo de representar marcadamente brasileños, que originó nuevas inquietudes de nuestro teatro: en el CPC él fue el más destacado teórico de la necesidad de crear un nexo entre el artista de clase media, salido de las universidades, y la cultura del pueblo. Él no quería una alianza en la cual el artista de clase media se transformara en parásito de las formas exóticas de la cultura popular. Proponía --y llevó a la práctica--, antes de cualquier consideración estética, una alianza política, en la cual el artista de clase media y el pueblo se reconociesen unidos por el mismo conjunto de contradicciones, y se encontrasen para superarlo.

De ahí nacieron los primeros espectáculos de teatro en la calle; los primeros shows de música popular, donde artistas como Zé Keti, Cartola, João del Vale, Nelson Cavaquinho y tantos otros se presentaban ante plateas de universitarios; de ahí nació el histórico *Cinco vezes favela*, el filme que dio carácter de movimiento organizado y sistemático al Cinema Novo; de ahí nació el histórico montaje, en la arena de la Facultad de Arquitectura, de *A mais valia vai acabar, su Edgar*, del propio Vianna, que motivó el interés de tantos jóvenes, hoy consagrados, por la autoría teatral; de ahí nacieron los primeros contactos directos de artistas como Ferreira Gullar, Carlos Lira, Edu Lobo, Arnaldo Jabor, Nara Leão, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Joel Barcelos, y no sé cuántos otros nombres, con la cultura del pueblo. En fin, toda la vastísima producción cultural salida de ese período particularmente feliz de la cultura brasileña, cuando la mejor energía creadora del país se unía a los intereses sociales más legítimos del pueblo, recibió, de alguna forma, el soplo de la inteligencia creadora de Oduvaldo Vianna Filho. Eran decenas de piezas, obras breves, filmes, espectáculos de calle, shows, debates, conferencias nacidas de la perspectiva de que el intelectual de un país subdesarrollado, tiene que reflexionar y crear sobre las condiciones reales de existencia del pueblo. Y, sin duda, Vianna fue el gran arquitecto de esa perspectiva, en su generación, pensando y creando, discutiendo y organizando, previendo y estimulando.

Una de las remembranzas más claras que tengo de aquella tarde en que Vianna fue a visitarme, es que me preguntó: ¿por qué no escribes teatro? y ese recuerdo inmediatamente me trae a la cabeza otra cualidad excepcional de Vianna, una de las que más contribuyó a que tuviera tanta influencia en su generación y en la siguiente: su impresionante dominio de la narrativa teatral. El respeto que tenía por el autor y el actor brasileños pre Comediantes y TBC indican que parte de su extraordinario *métier* lo heredó del padre; la otra parte vino de su fascinación por el conocimiento, un apetito sensual por el estudio del mecanismo interior del fenómeno dramático. Esa cualidad, reconocida por todos, hacía de él

una persona muy solicitada para dar opiniones, leer piezas, participar de seminarios, etc. Imagino cuántos autores de la generación siguiente obtuvieron de Vianna el conocimiento de la dramaturgia que les permitió escribir piezas.

A veces, cuando medito sobre la influencia que le vi ejercer en su ambiente y en su tiempo, y constato que esa influencia no ha tenido el merecido reconocimiento, me siento forzado a concluir que, en vez de haber sido tan múltiple, debió de haber concentrado todas sus energías en la construcción de su propia obra. E inmediatamente vuelvo atrás porque percibo que, por mayor que pudiese haber sido su obra personal, como hombre de pensamiento, no habría traído contribución mayor a la cultura brasileña que la que trajo, al saber combinar tan bien pensamiento y acción. Si es verdad lo que estoy diciendo, el reconocimiento vendrá cuando el tiempo se distancie de la época en que él vivió y su historia pueda ser contada con mesura.

Cuando él salió de mi cuarto de enfermo de pulmón, después de conversar una tarde entera, dejó en mis manos un ensayo sobre cultura popular de su autoría, mimeografiado. Y se llevó, de mi parte, la promesa de que yo enviaría a Río mis guiones radiales; recuerdo que puse, inclusive, a su disposición, mi colección de cordel. Leí su tesis sobre cultura popular, pero no le envié mis guiones. Yo mismo vine a vivir a Río y aquí seguimos muy amigos, mucho más que amigos, más que hermanos, tal vez. Hicimos mucho juntos, trabajamos en los mismos lugares, vivimos bajo el mismo techo. Fue él quien despertó en mí el amor por la cultura del pueblo brasileño, fue él quien me dio las primeras y mejores inyecciones de confianza en mi trabajo, quien motivó en mí el apetito por el conocimiento de la realidad brasileña, fue él quien orientó mi comprensión de la dramaturgia y fue él, finalmente, quien me vacunó contra el virus del sectarismo en el arte, al llevarme a la comprensión de que la Estética tiene sus propias categorías. Estuvimos juntos durante catorce años y la primera vez que lo vi fue cuando me fue a visitar, enfermo de los pulmones, en un cuarto de hospital, en Paraíba. La última vez que lo vi, la situación era inversa. Él estaba en el hospital, y por ironía, su enfermedad comenzó por los pulmones. No consigo descubrir por qué fue él quien murió. Cuando pienso en eso el absurdo se instala ante mí y no entiendo nada. Sólo consigo vislumbrar, de un vistazo, la idea de que, frente a tanto que le quedaba por hacer, hubiera sido preferible, para mí, que conocía tan bien sus ilimitadas posibilidades, que, en 1974, el pulmón enfermo, en lugar de suyo, hubiera sido el mío.

Como eso no fue lo que pasó, sólo nos resta, a todos los que lo conocimos, en su memoria, intentar continuar su trabajo.

Nota: Nacido en Campina Grande, Paraíba, Paulo Pontes fue dramaturgo, productor de radio y teatro, locutor, periodista y traductor. En 1976, apenas dos años después de la muerte de Vianinha, Pontes también falleció, a los 36 años.

Tomado de *Dramaturgia brasileira, História del teatro*, Editora Temporal, 29.6.2021. Republicación del programa de estreno de *Rasga coração*, Teatro Villa-Lobos, Rio de Janeiro, dirección de José Renato, el 9 de octubre de 1979. Traducción del portugués V.M.T.

LA VIGENCIA TRÁGICA DE GUADALUPE AÑOS SIN CUENTA

Andrés Álvarez Arboleda

La primera pregunta que me suscitó la llegada de una versión de *Guadalupe años sin cuenta* al Festival El Gesto Noble, tenía que ver con su vigencia: ¿qué nos podría decir hoy, en El Carmen de Viboral, una obra que habla sobre la violencia política que desangró al país a mediados del siglo pasado, las guerrillas liberales de los Llanos Orientales, las intrigas golpistas y el Frente Nacional? Para más señas, este clásico del teatro colombiano fue estrenado en 1975, casi al calor de los acontecimientos, por el Teatro La Candelaria; y remontada hace más de dos décadas por Tramaluna Teatro, el grupo que vimos en esta versión del festival, en el marco de los diálogos de paz de San Vicente del Caguán.

En buena medida la respuesta acerca de la vigencia pudo rastrearse en la recepción del público. A pesar de haber asistido a la función de las once de la noche, en la que suele pesar el sueño, la mayoría de los espectadores estuvimos en vilo y no escatimamos en exclamaciones. En efecto, lo que se estaba representando en escena generaba la reacción activa de la gradería de butacas por su actualidad: el apasionamiento político que lleva al odio y a la violencia, la estigmatización de las reivindicaciones de justicia, la actuación al margen de la ley de las fuerzas del Estado y la acomodación de las élites tradicionales, no eran temas anclados en el tiempo de la obra.

Por el contrario, entre el público, en las conversaciones del intermedio, identificábamos en el universo de la obra las angustias recientes sobre el Paro Nacional, el asesinato de líderes sociales y la precaria implementación del Acuerdo de Paz.

Que nos incomodáramos, que fuéramos lanzados a la reflexión sobre los conflictos sociales más actuales, apunta a que de ninguna manera la obra carece hoy de eficacia poética. En el tratamiento del tema histórico, *Guadalupe años sin cuenta* logra una alta capacidad sugestiva apartándose de la mera representación biográfica de Guadalupe Salcedo; así, mejor indaga sobre la presencia simbólica, sobre el efecto gravitatorio que este personaje --que aparece casi como un fantasma-- causa en un contexto social sumido en la precariedad, el descontento y la violencia: allí esta presencia se erige como una suerte de esperanza fatídica.

Y si nos perturbaba ver representados a los personajes que viven dicho contexto, junto con sus angustias, era porque encontrábamos que sus vivencias se aproximaban dolorosamente a las de las personas, de carne y hueso, que hoy padecen similares situaciones de exclusión. En este sentido, la obra reclama un sentido compasivo, empático.

Pero, ¿con qué artefactos escénicos Tramaluna Teatro logra este efecto? Desde el inicio de la función, el escenario se extiende hacia las graderías. Casi sobre los espectadores, se representa una escena judicial donde se indaga sobre el asesinato de Guadalupe Salcedo: la presencia sobrecogedora de los militares, los testigos amedrentados y los funcionarios judiciales que más contribuyen a ocultar los hechos que a esclarecerlos, impone un ambiente de zozobra que atraviesa todos los cuadros escénicos. Sin embargo, esta atmósfera es en todo momento interpelada críticamente por los guiños irónicos (y hasta humorísticos) en los que es posible verificar la impronta de Santiago García y del Teatro La Candelaria.



Estos signos se leen en las marchas de los militares, en el entrenamiento de los guerrilleros, en las intrigas de las élites capitalinas y en las parrandas en los que todos participan, que por lo demás implican una alta exigencia actoral y donde basta una escenografía contenida para hacer creíble el acontecimiento teatral. Sobre este último elemento, vale destacar unos paneles que, sin que apenas sus movimientos sean notados por los espectadores, son convertidos por los actores en manigua, en muros y en puertas; y una vaca de utilería que no sólo imprime un ambiente rural, sino que,

como las víctimas del campo colombiano, pese a no tener nada que ver con las hostilidades, muere entre el fuego cruzado.

Pero si hay un elemento que logra darle coherencia estética a *Guadalupe años sin cuenta* es la presencia fundamental de la cultura popular. Las músicas llaneras, que fueron además aprendidas por los actores directamente de los músicos populares en las visitas del elenco a la región, cantan las tradiciones orales con las que en esa zona del país se construyó el relato revolucionario de Salcedo y sus hombres. Además, la totalidad de la obra recoge los testimonios, las heridas sociales, el carácter vital de los protagonistas, que fueron abordados tanto por Tramaluna como por La Candelaria. Así, la obra representa una estética obediencial que, según Enrique Dussel, impone en el artista la función de subsumir en su obra los contenidos expresivos y simbólicos, el sentido de la belleza de una comunidad.

Sin embargo, la vigencia de *Guadalupe años sin cuenta* tiene un componente trágico. Si, como expresa Patricia Ariza, esta es una obra que no se deja enterrar, es porque sigue funcionando como el espejo de una sociedad profundamente excluyente, de una alta conflictividad social, en la que se ejercen los más degradados métodos de dominación y violencia. Ojalá pudiéramos presenciar esta obra sin que nos dijera nada sobre nuestra actualidad, que su función fuera puramente anecdótica.

Tomado de la revista virtual *Opinión a la Plaza*, 21.7.2021.

EL TEATRO VACÍO

Raquel Diana

La Comedia Nacional hizo este trabajo sobre *El teatro vacío*, un texto que escribí a su pedido y que ojalá sea caricia y ánimo para la gente de teatro, tan querida. Volvemos al escenario, flacas, heridas y entusiasmadas, como siempre. Ver en: https://www.youtube.com/watch?v=gCfjY5U_2bA

El teatro vacío

Hubiera querido traer palabras en flor. Tenía unas pero se me fueron poniendo mustias. Es el cansancio este que llevamos de un lado para el otro como si fuera nuestra propia sombra.

Todo está cansado.

Hubiera querido prodigar buen ánimo, por lo menos, ya que tengo el privilegio de poder escribir y divagar, y de tener el corazón afinado por éxitos, fracasos, famas, olvidos, apoteosis, derrumbes, entusiasmos y tristezas.

Hoy comamos y bebamos y cantemos y holguemos que mañana ayunaremos, cantaban por el mil quinientos les actrices.

Y aquí estoy, poniendo mi cara y mi voz, en este borde donde termino yo y empiezan ustedes, o al revés, aquí, ahora, desde el teatro vacío.

Quienes están a la deriva o en una isla desierta, deben escribir una carta, ponerla en una botella y tirarla al mar: "soy tal, estoy en este lugar, *save our souls*" Y esperar.

Y tener esperanza.

No sé si estuviste alguna vez en un teatro vacío. Quiero decir sin nadie de nadie. Sólo vos y eso, esa nada. Tu cuerpo y un gigantesco animal dormido. Que todavía no acecha, pero lo hará.

Primero hay un silencio que te vacía. Un abismo calladísimo. Después se oyen unos crujidos chiquitos. ¿Maderas que se acomodan? ¿Pequeñas quejas?

Y suspiros, y soplos y ventolinás.

¿Estás?

Sí, supongo, gracias.

Podría dar un salto, sacudir los brazos, abrir mucho los ojos y decir, proyectando la voz: ¡atención! Pero me saldría del cuadro. Sería inútil y patético.

Vamos de una pantalla a otra, superviviendo. Nos volveremos seres anfibios, aprenderemos otras formas de ser y respirar, nos adaptaremos.

¿Estás todavía? No te distraigas. Por favor.

En un teatro vacío, si no te derrumba la angustia o el miedo, podés escuchar susurros, murmullos, risitas. Risotadas no, pero sí el eco de alguna.

De cuando la gente venía a compartir con otra gente, también su alegría.

Alguien cruza el escenario y alguien está viendo eso. Es el teatro. Así de simple.

Sólo necesita que estemos presentes, aquí, ahora. Así de complicado.

El teatro no es teatro porque lo veas, es teatro porque te ve. Un espejo veraz, o abstracto, o risueño, o doliente, o raro pero que nunca mentiroso.



Yo creía que lo peor del arte de actuar eran esos instantes antes de salir a escena, esperando la palabra o la luz o el sonido que te dice a que es ahora, que te desnudes, que te saques las máscaras, o que te pongas precisamente una, que te ofrendas, que tengas cuidado con la vanidad que es un vestido largo que te va a hacer tropezar, que no seas mezquina y te des, que estás sola y te espera toda esa gente que ahora es un rumor, y no te podés rendir, ni salir huyendo, que viniste a algo que tenés que cumplir, y por lo menos acordarte de la letra y no chocarte con las cosas.

Ahora creo que la peor parte del arte de actuar es no tener esos instantes horribles a los que seguían otros de éxtasis.

Que tampoco están.

La multitud calla su rumor.

Porque es multitud aunque sea de cuatro o cinco, porque como quienes escriben poesía, nos dedicamos también a las inmensas minorías.

La invito a bailar, acepta, me abraza, suena la música de todas las obras de teatro que han sido escritas, de las escenas que los actores y las actrices han improvisado, desde el carro de Téspis hasta aquí, bailamos, un rito antiguo, una ceremonia interminable, una comunión que profesa una suerte de fe en la condición humana. No hay éxtasis mayor, lo juro.

¿Estás ahí?

Un teatro, así, tan edificio como este, o dos tablas, cuatro baldosas, un círculo de fuego, un escenario cualquiera es un lugar para soñar juntos y juntas.

Un soñadero.

Venceremos el cansancio.

Soñaremos.

Tomado del muro de la autora en fb.

CONTADORES DE MENTIRA DAN UN PASO PARA CADA PERSONA MUERTA POR COVID EN EL BRASIL

Heitor Herruso

Entre Suzano y Salesópolis, la caminata/rito *Passos Para Quem Partiu* (*Pasos para quien partió*) comenzó el pasado sábado y terminó este martes, totalizando 557 mil pasos dados.

557 mil son los muertos por Covid-19 en el Brasil. 557 mil pasos dados en acto simbólico, en solidaridad a tantas vidas que se fueron. La acción es del Teatro Contadores de Mentira, de Suzano. Actores, actrices, directores, directoras, artistas: ellos salieron la madrugada del pasado viernes (30), teniendo como punto de partida la sede del grupo, en fase final de construcción, en suelo suzanense. El destino final fue alcanzado en Salesópolis, a 90 kilómetros de allí, cuando el día los llevó a la fuente del río Tietê este martes.



Los Contadores fueron a pie, claro. El objetivo es promover una reflexión, o para ser más exacto, un rito denominado *Pasos para quien partió*, en homenaje a tantas víctimas del nuevo coronavirus. El destino no es aleatorio. La fuente del río Tietê fue seleccionada deliberadamente, para que el acto pudiera ser finalizado “encontrando de nuevo la vida, el renacer, la pureza. Hasta que llegaron a este punto, los participantes promovieron momentos ritualísticos y performáticos que simbolizan la entrega” de todos. Y a la llegada hubo una celebración especial. A lo largo de la caminata, los Contadores de Mentira enfrentaron frío, próximo a los 0°C con helada y otras adversidades. Pero no se detuvieron. Siguieron al frente, en un proceso registrado, filmado, fotografiado y publicado en las redes sociales. Mas no debe salir de ahí un filme, un documental ni una serie.

“La caminata es un fin en sí mismo. Es el acto”, define la actriz y gestora Daniele Santana, que explica por qué no fueron invitadas muchas personas además de ella misma, del director Cleiton Pereira y otras pocas a participar: “no podemos aglomerarnos, y es un gran trayecto que requiere de resistencia”. A pesar de eso, ella --y todo el grupo-- quieren que las personas, principalmente aquellas que perdieron a algún familiar, sepan que “en algún lugar un grupo de personas hizo un acto en pro del rito de despedida que no fue permitido para las personas que murieron”.

La idea surgió cuando, a medida que pasaba el tiempo, la pandemia continuaba. Entonces, “en lugar de ser aglutinador de personas, de articular varias cosas y crear un acto performático que interfiera en aquel momento en el ambiente”, el grupo decidió hacer este acto simbólico, pero hermoso, sensible e importante. Con esta acción, los Contadores de Mentira cumplieron la promesa de “hacer un rito para los cuerpos que están ausentes” y dieron “un paso para cada persona que murió de Covid-19 en el Brasil”. Y más que eso, como define el actor y activista Kiqui Calisto, “ofrecieron como banquete el cuerpo, la piel, carne y hueso a las más de 550 mil vidas perdidas, víctimas también de negacionismo, odio y desprecio”. Antes de finalizar, él, también activista, insistió en “no olvidar la importancia de cada vida, del otro, de los sentidos de afecto, de aquellos y aquellas que ya no pueden sentir los pasos...”

El rito *Pasos para quien partió* puede ser considerado el primer movimiento del Festival E(s/x)tirpe - Encuentro para Celebración y Rito, que será realizado por los Contadores de Mentira entre los días 14 y 29 de este agosto, con casi 50 actividades y “varios países participando” en talleres, conferencias, performances, teatro, música y justamente “ritos”, que vertebran los tres actos principales.

Evento bienal no realizado en 2020 durante la pandemia, E(s/x)tirpe regresa ahora, en versión *online* que mantiene similar característica de las dos primeras ediciones: la dramaturgia. “Todos los trabajos responden a una curaduría bien pensada para que puedan completarse dentro de la temática propuesta en cada edición. Como es un festival que se basa en nuestra investigación de la antropología teatral, también está permeado por ritos y banquetes”, dice Daniele.

Aquí entra la caminata, articulada al tema de este 2021: Oda a los profanos. Esta orientación permite “hacer exaltación de todas las personas que están resistiendo en el Brasil y en el mundo, aun creando, buscando libertad, posibilidad de expresarse, de mantener sus tradiciones, sus ancestralidades vivas”. El tema también trae una provocación relacionada con la palabra “odio”. “Es lo que nosotros hemos combatido, el odio”. En ese sentido, el primer acto trae el “cuerpo ausente”, el segundo la “preservación de los sentidos”, y el tercero finalmente la “oda a los profanos”.

Sin embargo, todo será diferente de lo que se acostumbraba ver en otros años. A fin de cuentas el mundo está distante del “contexto presencial”, cuando había banquetes, con derecho a “epopeya y apoteosis”. Pero la caminata que concluye hoy muestra que ellos saben cómo transportar los sentimientos verdaderos al ambiente *online*.

Tomado de *O Diário*, 2.08.2021. Traducción del portugués V.M.T.

REGRESA ART, LA EXITOSA OBRA DE TEATRO QUE NOS HACE CUESTIONAR QUÉ ES EL ARTE

Ricardo Marín

La actriz, escritora y dramaturga francesa Yasmina Reza aseveró, en una entrevista hace un par de años, que su obra *Art* le pareció durante mucho tiempo “interesante, pero no genial”, hasta que en 1998 tuvo la oportunidad de ver el trabajo que hacía Ricardo Darín en la versión que por entonces se ofrecía en el Teatro Blanca Podestá de Buenos Aires. Allí tomó conciencia de lo buena que era la pieza teatral que había escrito a principio de los 90. En aquella puesta, Oscar Martínez y Germán Palacios formaban parte, junto con Darín, del trío protagónico. El director era el irlandés Mick Gordon y la puesta en Buenos Aires replicaba la que había montado su colega Matthew Warchus en Londres, en 1996.

El éxito de *Art* en la capital argentina replicó a su vez lo que venía ocurriendo en otras grandes ciudades desde que el texto de Reza encarnó y se materializó por primera vez como juego escénico, en el Théâtre des Champs-Élysées, de su país natal, en 1994. El cartel de “localidades agotadas” se mantuvo de manera prácticamente ininterrumpida en la boletería del Blanca Podestá durante cinco años y luego la misma situación se repitió sucesivamente en la taquilla de varios teatros del interior de la Argentina. En 2003, el mismo trío protagónico se animó a cruzar por primera vez el Atlántico y ampliar el éxito de la

obra de Reza en Madrid, donde la atracción que ejerce dicha pieza en el público ya se había comprobado con un elenco español en la misma época del estreno en Buenos Aires. El cruce oceánico se repitió nuevamente en 2005, con la diferencia de que en esa oportunidad el público madrileño encontró al actor José Luis Mazza en el papel que antes interpretaba Martínez.

Desde el próximo jueves 5 de agosto, 23 años después de aquella primera vez, *Art* volverá a enfrentar una vez más el desafío de ofrecerse al público porteño esta vez con Darín y Palacios como directores y con Pablo Echarri, Fernán Mirás y Mike Amigorena encarnando a los tres amigos cuya relación entra en crisis cuando uno de ellos adquiere, por un precio exorbitante, un cuadro en el que sobre una tela blanca hay pintadas unas líneas en un tono de blanco ligeramente diferente.

Según la oportunidad, Reza cuenta que la inspiración para esta obra tan exitosa surgió de una vivencia propia, calcada de lo que luego llevó al papel. En varios reportajes sostuvo que en una oportunidad un vecino suyo la invitó muy entusiasmado a su casa para que viera un cuadro que había adquirido en 200 mil francos. Era una tela completamente blanca y confiesa que la situación le produjo un ataque de risa en el momento y un sentimiento de culpa posterior por haber herido, sin dudas, la sensibilidad del hombre, entusiasmado hasta entonces por la adquisición de lo que consideraba una obra de arte exquisita. En otras entrevistas, sin embargo, la dramaturga francesa refirió que la idea del objeto que en su obra despierta la crisis de amistad entre los protagonistas se remonta al óleo *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (un cuadrado de un blanco una pizca más grisáceo que el blanco del fondo) que pintó en 1918 el artista de vanguardia ruso Kazimir Malevich y actualmente se encuentra expuesto en el MoMA de Nueva York.



En los recuerdos que expuso Reza en esos reportajes no faltan tampoco alusiones a las críticas que recibió por los contenidos de la obra, cuando se estrenó en Francia. Por aquellos días, de principios de los 90, muchos la consideraron un ataque al mundo del arte, en lugar de verlo como una construcción satírica tendiente a mostrar la hipocresía social burguesa. “Me acusaron de antimodernista y de reaccionaria”, se lamentó la autora respecto a esta cuestión, fruto de una polémica que nació con los primeros berridos de las vanguardias, más de un siglo antes de que su obra teatral fuera escrita y que, cerca de 30 años después de su estreno persiste con el mismo o mayor ímpetu que en aquel fin de milenio. No hay dudas de que el cuadro que compra el personaje de Marcos en la obra es el disparador que abre la posibilidad de hablar acerca de la esencia con que están tejidas las relaciones de amistad. Sin embargo, el papel que juega en la dinámica social contemporánea el límite de lo que es arte y lo que no lo es no puede situarse como un tema menor.

La desopilante invisibilidad del arte

Si a Reza en su momento la compra de una tela en blanco por 200 mil francos de su vecino le produjo un ataque de risa, ¿qué le habrá producido la noticia de lo que ocurrió con una obra del artista italiano Salvatore Garau en mayo último en Milán? La misma da cuenta de la venta que realizó, por 15 mil euros, la casa Art-Ride de esa ciudad de una escultura inmaterial e invisible realizada por dicho creador. La escultura se llama *Io sono* (Yo soy) y quien la compró se lleva un certificado que lo acredita como poseedor de la obra y las instrucciones para instalar el vacío que ocupa la escultura en un espacio cúbico de 150 centímetros de aristas, libre de cualquier otro objeto y ubicado en una habitación privada. Al igual que Antrios (el pintor imaginario que realiza el cuadro de la discordia en la ficción de *Art*), Garau es un artista cotizado en el mundo del arte contemporáneo. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Florencia, donde se recibió en 1974, exhibió dos veces en la Bienal de Arte de Venecia (2003 y 2011) y expuso en galerías y museos de todo el mundo. Entre las muestras que hizo se cuenta una de pinturas que realizó en 2012 en el Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa de la ciudad de Córdoba, en la Argentina. *Io sono* no es la primera escultura inmaterial que realiza Garau. También instaló otra en la vía pública de Milán a la que llamó *Buddha in contemplazione* (*Buddha en contemplación*) y la ubicó en la Piazza della Scala, mediante un cuadrado de cinta adhesiva blanca que indicaba donde estaba la base y, además, subió un video a *youtube* en el que explica conceptualmente la obra. A fines de mayo último, Garau ubicó otra escultura inmaterial en Nueva York, cerca de la Bolsa de valores, a la que bautizó

Afrodite piange (Afrodita llora). Su proyecto es instalar monumentos de este tipo en siete ciudades del mundo.

Otro artista de los cotizados que en los últimos tiempos agitó el mercado del arte es Maurizio Cattelan. El artista, también italiano, no lo hizo con algún objeto imperceptible sino que para montar su obra, a la que llamó *Comediante*, utilizó una banana. En realidad varias, dado que la obra consiste en una de estas frutas pegada con cinta adhesiva a una pared que se reemplaza cuando el proceso natural de descomposición la degrada. En diciembre de 2019, en la feria Art Basel de Miami, vendió dos de estos productos a coleccionistas particulares por 120 mil dólares cada uno. Lo que adquirieron materialmente los compradores fue el certificado de propiedad de la obra y un manual de instrucciones para montarla. Este último consta de 14 páginas y entre las instrucciones figura la altura en la pared a la que se debe colgar la banana, que debe ser de 175 cm, así como las consideraciones sobre el tiempo recomendado para cambiar la fruta, que oscila entre una semana y diez días. Luego de la feria de Miami, otro ejemplar de la obra fue puesto a la venta para que la adquiera algún museo, pero el precio de venta sufrió un aumento que lo llevó a los 150 mil dólares. Casi un año después, en septiembre de 2020, mediante una donación anónima, el tercer ejemplar de *Comediante* pasó a formar parte de la colección del Guggenheim, en Manhattan.

Todas estas movidas que son cada vez más habituales en los circuitos artísticos, no ocurren sin que algunas voces pertenecientes a ese ambiente hagan oír sus reparos. Entre ellas, una de las que se escucha con más fuerza en los últimos tiempos es la de la crítica de arte mexicana Avelina Lesper que trabaja para la Universidad Nacional Autónoma de México y tiene un posgrado en Historia del Arte en Polonia. Desde 2015 con la publicación de su libro *El fraude del arte contemporáneo* (que puede bajarse gratuitamente por Internet) salió con los argumentos de punta a cuestionar a artistas, curadores, académicos, críticos y coleccionistas que forman parte de dichos circuitos. “Hoy es facilísimo vender arte contemporáneo, incluso, nunca antes en la historia del arte hubo tantos artistas. Vas a una feria de arte y te puedes encontrar desde periódicos arrugados, tapetes para limpiarse los pies, platos rotos, cajas de computadoras, cualquier cantidad de basura, y todo está en venta, de verdad, es el sueño del *marketing*”, sostiene la especialista mexicana.

La idea que desarrolla en su libro es que en el arte contemporáneo existen una serie de dogmas con los que se justifican obras de arte que en realidad de artísticas no tienen nada. Su análisis se remonta al escándalo que desató Marcel Duchamp en 1917 cuando llevó como un proyecto artístico a una muestra de arte organizada por la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York su obra: *La Fuente*, un orinal firmado con el nombre R. Mutt. La intención era establecer que cualquier objeto puede ser artístico si el artista lo considera así. La obra fue rechazada, pero la idea quedó viva y se desarrolló en el concepto de *ready made* que busca potenciar que los objetos cotidianos puedan transformarse en arte.

“Ya no hablamos de un orinal sino de arte; nombrar ese cambio es indispensable para que se cumpla. El dogma funciona porque esta idea es obedecida sin cuestionarla, porque los ideólogos del arte afirman: ‘Eso es arte’”, sentencia Lesper. Otro de los dogmas que ataca es el del “contexto”, por el cual, el lugar de exhibición y los objetos que se exponen allí contagian su prestigio a la obra. “El contexto tiene capacidad para transformar los objetos: si un comerciante pone un anuncio espectacular en la calle, es publicidad; pero si Jeff Koons o Richard Prince se apropian del mismo anuncio y lo exponen en un museo, es arte. La invención del contexto tiene como fin darles a estas piezas y objetos una posición artificial de arte que fuera del recinto o del área de exhibición no tienen”, explica Lesper. Un tercer dogma polémico es el de “la omnipotencia del curador” que va muy ligado al anterior. Según éste es el texto del curador el que termina por darle vida a la obra de arte contemporánea. “Sin ese discurso retórico, lleno de superficialidades, de recovecos lingüísticos y de afirmaciones oscuras, dicha obra sería sólo un trozo pobre de la realidad cotidiana”, dice la especialista mexicana.

Toda la problemática que forma parte del discurso de Lesper es fruto del devenir que tuvo lugar desde que surgieron hasta la actualidad las expresiones de numerosas corrientes de vanguardia. Si bien la existencia de estas expresiones se produce sincrónicamente, no resulta posible juntarlas en un mismo casillero. Más allá de que ambos sucesos tuvieron lugar en época cercana, el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malévich está muy lejos conceptualmente de los argumentos dadaístas de Duchamp y su orinal.

Mientras la búsqueda del pintor ruso estaba inmersa en el conjunto de corrientes pictóricas que experimentaban con el color, la figura, el punto de vista y el plano, entre otros elementos, el artista francés fiel a los preceptos del dadaísmo, pugnaba por deshacer todo lo establecido en el mundo del arte. El cuadro de Malévich respondía a las características que formaban parte del movimiento al que llamó Suprematismo. El objetivo era plasmar la supremacía de la sensibilidad plástica por sobre todo elemento material. Para ello restringían toda representación figurativa a formas geométricas simples y el uso de los colores a la mínima variedad. En el caso de esta obra en particular, Malevich prácticamente elimina lo cromático por completo. No sabemos si el autor del cuadro en blanco que compró el vecino de Reza buscaba lo mismo. Tampoco si era la intención del imaginario Antrios de la pieza teatral. Lo que es evidente es que los intentos de alejarse de las tradiciones artísticas todavía tienen tela para cortar.

Tomado de *Infobae*, 4.08.2021.

MÁSCARAS CONTADORAS DE HISTORIAS

Miguel Rubio Zapata



Desde tiempos inmemoriales las máscaras cuentan y siguen contando historias, entre nosotros. Ser portador de una máscara convierte al danzante en oficiante de una liturgia, con el poder de tener la ventaja de observar sin ser observado. El espectador orienta su mirada hacia los ojos de la máscara; pero el danzante lo mira, a su vez, con sus propios ojos, como quien atisba por una ventana. La mirada, entonces, se vuelve esencial para la interacción entre danzante y espectador. Es por eso que los maestros artesanos de la máscara saben que en los ojos se concentra la vida. Sin embargo, el enmascaramiento involucra no sólo el rostro sino todo el cuerpo, que se transforma con el vestuario y se

convierte en la piel del personaje. Intervienen, también, accesorios como pañuelos, pelucas, sombreros, bastones... Esa otra piel, la máscara, convoca y confirma la aparición de un cuerpo nuevo dispuesto a revelar historias.

El danzante enmascarado es el principal animador de los contextos de celebración. A través de los tiempos aparece vinculado a su comunidad, como parte de una concepción de la vida articulada en relación a los ciclos de la tierra y su calendario. En el principio, danza, teatro y canto eran factores constitutivos de un mismo evento. Su danzar casi siempre tiene que ver con una fe y una promesa que cumplir, por eso no escatima ningún esfuerzo ni dinero para concretar su participación. Paga por ello invirtiendo en su traje y máscara así como en la organización de la fiesta (comida, banda de músicos, arreglos del templo y otros). Esta actitud está emparentada con la de la comunidad, también movida por una fe y un diálogo ancestral con la naturaleza y las deidades tutelares, como se evidencia en la fiesta de la Virgen de la Candelaria, en Puno, que se inicia con un ritual de fuego como elemento. Los diversos contextos festivos de la tradición andina nos ofrecen un apreciable campo de información que se concentra en el cuerpo del danzante enmascarado, donde la memoria ancestral se junta con el presente. Bastaría referirnos a la complejidad de signos que reúnen las máscaras de la Diablada puneña, atravesadas de culebras, sapos y luciérnagas, que guardan asombrosa semejanza con los diseños de las culturas Sechín, Chavín o Tiahuanaco y nos remite a rituales prehispánicos.

Los primeros días del año en Mito, Valle del Mantaro, los huacones se erigen como la máxima autoridad del pueblo, son el espíritu de las deidades tutelares de la montaña fusionadas con el cóndor: hombre-ave sagrada. Este rasgo se hace evidente en la máscara tallada en madera cuya prominente nariz se asemeja al cóndor, al igual que los movimientos de los brazos que bailan aleteando, pegados a la cintura, como regresando de un vuelo cercano a los dioses del mundo de arriba. Cuentan en Mito que los huacones siempre estuvieron representados por personas intachables, que se reunían en secreto en las afueras y entraban al pueblo con látigo en mano y voz irreconocible. Durante esos días había que someterse al juicio sumario de la nueva autoridad y a los que no estaban dispuestos sólo les quedaba desaparecer durante ese tiempo, pues los nuevos alcaldes emprenderían la búsqueda, casa por casa, de quienes estaban en falta con la comunidad.

En Túcume, Lambayeque, donde floreció la cultura Moche, se encuentra el Valle de las Pirámides. Dicen sus habitantes que, antiguamente, en la parte más alta de una de las pirámides --conocida como Cerro purgatorio-- se veía una inmensa hoguera de fuego que era atizada por el demonio. Desde allí bajaban los curas disfrazados de diablos para asustar y evangelizar a la población. Esa historia la cuentan los diablicos de Túcume, con sus grandes máscaras, cuando bailan para la Virgen cada febrero.

Los danzantes de chucchus o palúdicos arriban a Paucartambo cada 15 de julio. Sus máscaras amarillas dan señas de su procedencia, exhibiendo en el rostro heridas y picaduras de insectos, algunos están tuertos o hinchados por el paludismo y llegan a la fiesta para pedir a la Virgen del Carmen que los cure. En el trayecto, sufren ataques de terciana; en ese momento es que intervienen enfermeros y enfermeras, también enmascarados, portando botiquines y enormes jeringas. Allí se inicia una correteadera sin fin porque el remedio parece ser peor que la enfermedad. Detrás, un personaje con máscara de muerte y guadaña en mano, va acompañando la comparsa.

Los chucchus tienen en su careta unas perlititas que cuelgan de la nariz, que llaman "el moquillo", y serían prueba de que cuando el chucchus salió de la selva y llegó a Paucartambo el clima frío le afectó. Esta máscara tiene un aire de tristeza porque los chucchus añoran la selva, su lugar de origen. También porque recuerdan el ataque que hicieron contra la Virgen --todos los años peregrinan para pedirle perdón y quedarse a su lado-- pues sus ojos miran hacia arriba en dirección a ella.

Las máscaras de los doctorcitos, en Cuzco, tienen cejas gruesas, anchos bigotes, patillas pobladas y ojos grandes para representar a los tinterillos, jueces, abogados y abogadas, personalidades del poder judicial. Van pulcramente vestidos de negro, los hombres llevan levita y sombrero de tarro; las mujeres, falda, saco tipo sastre y birrete. Portan látigo o bastón y sostienen un libro llamado "caracho" o, en algunos casos, viejos pergaminos bajo el brazo en alusión crítica a los trámites y papeleos que implican los procesos judiciales. En el contexto de esta danza se realiza una parodia de juicio donde los doctorcitos juzgan a un humilde campesino y lo golpean con un libro inmenso titulado *El peso de la ley*.

Las máscaras de los saqras, en Paucartambo, representan diablos traviesos. Los personajes están contruidos como un híbrido antropomorfo, encarnan una dualidad: hombre-felino o ave de rapiña. Son similares a las representaciones de deidades encontradas en diversas iconografías de las civilizaciones del antiguo Perú. Los saqras se preparan en las afueras del pueblo, en la zona rocosa del río Qenco Mayu, donde se cree que cantan las sirenas a la orilla del río y habitan el diablo y los malos espíritus. Cuando los diablos están listos, cruzan el puente de piedra, que se dice ellos mismos ayudaron a construir, e ingresan a la plaza del pueblo.

Los ukukus son peregrinos enmascarados que suben cada año, en multitudinario peregrinaje, al Apu Sinakara. Hijos dilectos del Apu, celadores y oficiantes de la fiesta, en un contexto cargado de sacrificio y fe, son parte de una celebración de alto valor simbólico. Portan una máscara tejida (huacollo) y peluca (humacara) de fibra de alpaca o de llama; su pellón es la única protección para el intenso frío. Llevan un zurriago o chicote de cuero crudo, como señal de autoridad, para mantener el orden. Relacionados con el Hanan Pacha, o mundo de arriba, son los únicos autorizados a ingresar ceremonialmente al nevado. Chakri Wayra es la danza ritual del Qoyllur Rit'í que, al darse en un lugar tan escarpado --a más de 5,000 metros de altura-- está diseñada para poder avanzar y cansarse menos. Para acompañar la danza, los ukukus se acompañan de un cencerro y llevan un pequeño frasco vacío que, al soplarlo, imita el suave ulular del viento.

Los Yine (gente) antes conocidos como Piros, son un pueblo amazónico asentado en el bajo Urubamba. En esa zona habita el gayo, un personaje que posee una inmensa máscara de arcilla que le cubre toda la cabeza. Representa a un hombre con la nariz grande, agresivas muelas de devorador y el cuerpo cubierto con hojas secas de plátano. Dicen que aparece para asustar a los niños y a los adultos holgazanes.

La máscara tiene, en el Perú, una iconografía oriunda que se remonta a más de 10,000 años. Se han encontrado evidencias rupestres en Toquepala, donde se pueden ver imágenes de danzantes enmascarados en rituales vinculados a la caza. Está claro que podemos encontrar en los diferentes

momentos de nuestra historia, aún desde los más remotos, muchas formas de enmascaramiento. Las máscaras están allí dispuestas a revelarnos insospechados mundos.³

Tomado del sitio del Centro Cultural Inca Garcilaso, 9.8.2021.

ESTO NO ES HEDDA GABLER: UNA MIRADA CONTEMPORÁNEA A UN CLÁSICO

Mariana Mijares



Junto a *Casa de Muñecas*, *Hedda Gabler* es de los textos más conocidos de Henrik Ibsen. Cuando estrenó, a finales del siglo XIX, la historia sobre una mujer no conforme con su matrimonio y que manipula a todos a su alrededor, resultó revolucionaria. Ahora, más de 100 años después, y gracias a una adaptación de Ana Mancera y Joseph Mustri, continúa siendo vigente.

El montaje, que se presenta actualmente los jueves en el Foro Lucerna, tiene lugar en la Ciudad de México, donde Hedda (Samantha Coronel), casada con Jorge Trejo (José Ramón Berganza), se aburre terriblemente. Ellos viven en un lujoso departamento que rebasa su capacidad económica, pero lo consiguieron gracias a la ayuda del tío Ju (Arnoldo Picazzo).

En la versión de Ibsen, George (aquí llamado Jorge) y Eliert (aquí Elías) parece que competirán por la misma cátedra universitaria, aunque en realidad al segundo más bien le interesa publicar un texto que considera su máxima obra y de la que sólo tiene un manuscrito; aquí, ese conflicto se traslada a un ambicioso proyecto arquitectónico de un parque ecológico en el que los dos arquitectos, Jorge y Elías (Quetzalli Cortés), competirán por la licitación. Todo se complica al revelarse que Elías tuvo en el pasado una relación con Hedda, quien entonces decide aprovechar su influencia sobre él para que las cosas jueguen a favor de su marido.

Dirigidos por Cristian Magaloni, este grupo de actores no deja el escenario casi en ningún momento. Cuando sus personajes salen, sólo se sientan a la orilla para contemplar cómo se desenvuelven los acontecimientos; siguen existiendo en el mismo universo.

Apoyados de pocos elementos de escenografía, cada actor va teniendo momentos de lucimiento, como Bertha (Genoveva Mendoza) a quien Hedda continuamente pisotea; Thea (Ana Mancera), ex compañera de escuela de Hedda y ahora la socia de Elías, que busca evitar que este pierda el rumbo; y Carlos Kuri (Roberto Beck), un amigo de la pareja, quien invita a Elías a la fiesta en la que todo se complica.

Sin duda, el peso de este clásico recaerá siempre en la protagonista, un personaje que ha sido equiparado con *Hamlet*. Aquí, Magaloni y Samantha dotan a Hedda de una locura muy particular; nos dejan claro que no es una mujer equilibrada, pero la actuación de Samantha resulta certera y atinada, lo suficientemente voluble para desconcertarnos, pero contenida y sin caer en exageraciones para alienarnos. Hedda es esa mezcla entre una mujer segura y seductora, pero con comportamientos caprichosos y pataletas que recuerdan a una mimada adolescente.

En conjunto, los actores demuestran que lo importante de este montaje es el retrato de esa mujer antes asfixiada por las costumbres sociales y sexuales de la época victoriana, y ahora, en la actualidad, sofocada por las limitaciones económicas y sus propias expectativas.

En *Casa de Muñecas*, Nora, la protagonista, logra dejar esa casita que parecía perfecta para buscar una vida mejor afuera; *Hedda* corre un destino muy distinto: su principal barrera siempre será ella misma.

Siendo Ibsen el dramaturgo más representado del mundo después de Shakespeare, resulta refrescante ver un montaje propositivo y que toma riesgos, que presenta a un grupo de seres humanos reconocibles,

³ Este texto se escribió a propósito de la exposición "El danzante enmascarado. Máscaras del Perú" conformada por 150 piezas de colección de Miguel Rubio, director del grupo cultural Yuyachkani y ganador del Premio Nacional de Cultura 2019. Conformada por máscaras de diferentes partes del país elaboradas con diversos materiales, la muestra se exhibió entre fines de marzo y el 15 de agosto en el Centro Cultural Inca Garcilaso, en Lima. [N. de la R.]

y que nos recuerda lo triste que será siempre ver a una mujer asfixiada en un matrimonio y una vida distinta a lo que había soñado.

Tomado de *Carteleradeteatro.mx*, 16.08.2021.

EL IDIOTA: DOSTOIEVSKI DANZADO EN EL BRASIL DE HOY

Vivian Martínez Tabares

Entre las puestas en escena programadas por E(s/x)tirpe - Encuentro de celebración y rito, organizado por el grupo Contadores de Mentira, de Suzano, Brasil, destaco *El idiota*, solo de danza del bailarín y coreógrafo brasileño Marcos Abranches, concebido por él a partir de la novela homónima de Dostoievski, bajo la dirección de Sandro Borelli.

Un espacio mayormente en penumbra y con una suerte de espejo negro en un lateral, un butacón tapizado de reluciente piel color salmón en estilo capitoné, sobre el cual descansa un libro grueso y antiguo, y una botella de vidrio llena de agua con todos los elementos físicos, además del cuerpo del actor y su vestuario, apenas una camisa, un pantalón y un saco. Confinado en un espacio limitado, el diálogo que el artista propone parece querer hablar consigo mismo de sus propios problemas, y con los espectadores acerca de ciertas agonías y desesperanzas que pueden serles comunes.



La presencia de Marcos Abranches imanta la mirada desde la potencia del absoluto control de sus gestos y movimientos, para recrear la limitación que representa en un contexto como el que hoy atraviesa el Brasil, la ingenua bondad del personaje epiléptico, la suerte de “idiotez” a que pueden estar sometidas la nobleza, la empatía y el amor. Extremidades fragmentadas en inquieto descontrol, torpeza en acciones como pararse, sentarse, acostarse a duras penas sobre el butacón o encender un cigarrillo, signan una partitura que se completa con el aire vago en la mirada. El escaso lenguaje

verbal sufre una articulación tropelosa en medio del discurso de incomodidad e irritación evidentes, que atrapa en el intento por encontrar algún entendimiento.

Minimalista pero intensísimo, el accionar de Abranches atrapa la atención y nos fascina en su desconexión intencionada, que descubre, tras el aparente caos, una asunción raigal y orgánica que se traduce de la precisa cadena de movimientos que ejecuta, con admirable control de las tensiones, el ritmo y la velocidad. El tránsito por un instante primario que roza lo escatológico y el juego ansioso con la sexualidad en solitario consiguen transmitir un potencial de humanidad admirable, y no exento de un fino humor aun desde la angustia. Ese instante interrumpe la tensión cíclica y sostenida del tema principal que constituye la banda sonora de Pedro Simples para dar paso a una canción interpretada por una voz masculina.

El diseño de iluminación, también a cargo de Sandro Borelli, construye espacios abismales, en medio de los cuales remarca la figura humana de este moderno príncipe Michkin, inmerso en una suerte de situación de vacío. O altera los estados perceptibles de su cuerpo entre contraluces y sombras.

Artista independiente desde el año 2007, y luego de trabajar en la Cia FAR 15, de crear el colectivo Vidança Cia, que desde 2017 asumió como nuevo nombre Marcos Abranches & Cia, no es primera vez que Marcos Abranches protagoniza una obra danzaria basada en un referente de la literatura, pues antes lo hizo con piezas como *Senhor dos Anjos*, *Jardim de Tântalo* y *Metamorfose*, de Franz Kafka, también bajo la dirección y con coreografías de Sandro Borelli. Otros de sus espectáculos son *Formas de ver*, *Via de Regra*, *Corpo sobre Tela*, *Canto dos Malditos* y *O Grito*.

El idiota parte de una coreografía creada originalmente por el artista en 2019, ahora con Borelli, y lo que pude ver es una creación de video arte, con dirección, cinematografía y cámara de Gal Oppido. Sobre su proceso de creación para construir *El idiota*, un trabajo que le mereciera el VIII Premio Denilto Gomes de Danza como mejor intérprete, el artista ha expresado que se sintió anestesiado por la novela cuando Sandro Borelli, el director, le facilitó el libro. “Yo conseguí apreciar una fuerte ligazón con nuestra realidad. Michkin es extremadamente generoso, ingenuo y amoroso. Para mí, él es el ciudadano brasileño de hoy. Somos manipulados por el poder, por esos poderosos que sueltan la carcajada cuando a los trabajadores les toca cumplir una ardua rutina para ser recompensados con un salario vergonzoso al final del mes, reforzando en nosotros el sentimiento de humillación. Esta obra me trajo otros elementos para trabajar a través de mi danza y mi movimiento. El proceso de creación y la provocación de Sandro me hicieron descubrir cosas de mí mismo que ni siquiera conocía, lo que me hizo crecer mucho profesionalmente”, revela el artista. Para el director, la obra del escritor ruso creada en 1869 es atemporal y presenta reflexiones morales y éticas de extrema importancia, que implican la vida de las personas diariamente, como la falta de acceso a la educación, la explotación del trabajo y el fuerte compromiso de los poderosos para manipular al sentido crítico de la sociedad civil.

Y añade que: “El Estado ha ido creando ciudadanos cada vez más restringidos, amurallados y con un sentido crítico limitado. Un gobierno federal extremista como el que tenemos tiene interés en perpetuar esta práctica. La polarización, la falta de información, la proliferación de personas violentas y el dominio cada vez mayor sobre el ciudadano siempre son beneficiosos para un gobernante autoritario”.

JORGE DÍAZ: VARIACIONES PARA MUERTOS EN PERCUSIÓN

Aimelys Díaz

Este año *Conjunto* llega a su entrega 200, y en estos meses de julio y agosto se cumplen 57 años de su primer número. Ambas razones me hicieron volver a esa revista fundacional, que en su misión de difundir la escena teatral, específicamente la de Latinoamérica y el Caribe, brinda textos dedicados a Florencio Sánchez, a William Shakespeare, a diversos festivales, y el libreto *Variaciones para muertos en percusión*. El texto dramático, mención en teatro del Premio Literario Casa de las Américas en el año 1964, y con diversos montajes --como el de la Compañía Rita Montaner en La Habana, en abril de 1966, dirigida por Miguel Montesco--, evidencia hasta qué punto el ser humano puede ser víctima de sus ambiciones.

Nacido en 1930 en Argentina,⁴ Jorge Díaz es dueño de títulos como *Réquiem para un girasol*, *El cepillo de dientes*, *Topografía de un desnudo*, hasta alcanzar aproximadamente cincuenta textos traducidos a diversos idiomas. Confesaba que no era dramaturgo ni escritor. Estudiaba Arquitectura en la Universidad Católica, y mientras era ayudante y luego profesor de esa profesión, entró en la Escuela de Teatro. Su impronta marcó al emblemático grupo chileno ICTUS desde su fundación, con el humor, el absurdo y el sarcasmo como sellos distintivos de sus obras.

Variaciones... desde el título exhibe un manejo con el género musical de la percusión, sonoridad constante en la acción, unido a la sugerencia de un entorno en el que no se sabe si los sucesos se desarrollan desde la vida o desde la muerte. Personajes tipos como Edmundo (el hombre de poder), Segundo (quien debe cumplir las órdenes), Srta. Caspa (la secretaria), ambientan una escena que evidencia una corrosión social y humana. La acción gira alrededor de las Empresas Orbe, una agencia que controla el mercado nacional: nuevos alimentos, fármacos, los medios comunicacionales, y todo lo que se le ocurra a Edmundo.



⁴ De padres españoles nació en Argentina, y cuando tenía cuatro años su familia comenzó a vivir en Chile. Años más tarde se mudó a España. Fallece en Chile, en marzo de 2007.

Díaz también explora los cambios en el espacio, marcados por el diseño de luces, e indica un trabajo con el lenguaje audiovisual mediante la presencia de una “gigantesca pantalla que permita proyecciones y cambios constantes”.⁵ El autor concibe una escenografía sugerente: “la escenografía no debe ser realista. Debe ser imaginativa. Igualmente los cambios de luz previstos en la obra deberán hacerse con la mayor fantasía y libertad”⁶ junto a la banda sonora propuesta a base de instrumentos de percusión, apoyada por la batería en escena “que estará ubicada o en el proscenio o en el foso o simplemente en un rincón”.⁷

El sentido lúdico atraviesa varios aspectos del texto como el cambio físico que describe en Segundo y la Srta. Caspa que “*se irán transformando de seres grises en vistosos maniqués como salidos de un reclame gigante de Coca Cola. Junto con cambiar de aspecto ambos adquieren voces y maneras diferentes más estereotipadas, más sonrientes*”.⁸ Imágenes que expresan un tono paródico de la realidad unido al sarcasmo de los parlamentos “me pongo mis anteojos intelectuales, mi plancha de dientes de melamina plástica marca Orbe y sonrío con mis cinco sonrisas Orbe a todo el Orbe”,⁹ en un claro juego con el nombre de la empresa.

Numerosos ejemplos hay en el texto que rayan en lo absurdo y la sátira para expresar una profunda crítica social. Es el caso del diario *Hermes*, que los miércoles “será izquierdista y el viernes reaccionario”. El resto de los días será “pacifista”. Toda la acción resulta una farsa en la que Edmundo lanzará al mercado diversos productos con el fin de encontrar la felicidad. Así surge la motecola, bebida efervescente y el felicidol, pastilla para vivir felices. En ese sentido, Jorge Díaz también disecciona con agudeza el universo publicitario. “Director T.V.: Les habla el Canal ORBE esta vez desde el centro mismo del cerebro que ha producido esta maravilla efervescente que ha dividido el mundo en dos eras: antes y después de la Motecola”.¹⁰ Acción en la cual se muestra un juego teatral con la representación de una escena “ficticia”: el personaje Director de TV aparenta estar “en una de las arterias principales de la ciudad” y entrevista a “transeúntes” que “no son sino Segundo y Caspa que se cambian a la vista de todos el sombrero o un bigote falso ridículo”.¹¹ Otro ejemplo es la visita del Ministro del Interior a la oficina de Edmundo, matizado por un juego de palabras que apoya el sentido humorístico de la obra, y a la vez establece una aguda crítica a los mecanismos de poder. “Edmundo. (*Adelantándose a saludarlo*). Sr. Ministro ¿cómo está el Interior?/ Ministro. Siempre con pequeños trastornos. Deben ser gases”.

La variación, que en el plano musical se define como una técnica formal en la cual el material es repetido de forma alterada, se expresa en esta pieza a través de la percusión, la cual resulta metáfora de los “golpes” dados por los poderosos corruptos. “Ministro. Usted ha hecho todo el ruido suficiente. Yo creo que bastará con unas sugerencias políticas que haga el gobierno y el Premio Nobel de la Percusión será suyo”. A lo que Edmundo responde con alto grado de sarcasmo: “Bueno, en el mundo que estoy construyendo hay que convencer, insistir, tener la voluntad de triunfar y yo la tengo. Pero para conseguirlo hay que golpear, golpear, ¡lo principal es golpear!”¹²

En el texto, también Díaz trabaja con el neologismo “motecola” para discursar sarcásticamente sobre la discriminación racial, “los prejuicios raciales son implacables. Nadie quiere mezclarse con la gente de color Motecola. ¡Qué triste discriminación!”/ “Todos los hombres han nacido iguales. No porque unos hayan tomado Motecola y otros no, es justo hacer diferencias tan profundas. Es cierto que es conveniente hacer algunos razonables distingos, únicamente en bien de la raza. Sería peligroso que se motecolizara”.¹³

El autor muestra al personaje de Edmundo como un loco desesperado por idear nuevos productos en las Empresas Orbe: “Mañana mismo lanzaremos simultáneamente en cinco ciudades novedades increíbles: un aparato de televisión para retardados, una radio a transistores que puede llevarse en la carie de una

⁵ Jorge Díaz: *Variaciones para muertos en percusión*, Conjunto n. 1, julio-agosto, 1964, p.20.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibidem*

⁸ *Ibidem*

⁹ Jorge Díaz: *Ob.cit.* p.21.

¹⁰ Jorge Díaz: *Ob.cit.* p.29.

¹¹ *Idem*

¹² Jorge Díaz: *Ob.cit.* p.31.

¹³ Jorge Díaz: *Ob.cit.* p. 34

muela y una dentadura postiza que habla en forma inteligente”.¹⁴ Hasta llegar a la tableta felicidol, especie de “estabilizador social” sobre las masas rebeldes y los principales centros de disturbios raciales. La metáfora que concibe Jorge Díaz en torno a cómo el personaje es víctima de su propia ambición y fracasa en su intento de hallar la felicidad, encuentra uno de sus puntos máximos en la referencia al hijo mutilado que nace de la esposa de Edmundo, luego de haber tomado el felicidol. Ante esto Encarnación afirma su esperanza a vivir en una realidad libre de las corrupciones de Edmundo. “Estoy segura que en alguna parte se puede encontrar un aire respirable todavía. Un lugar sin ruidos donde no golpee tu propaganda. No será un sitio feliz a lo mejor, pero se podrá vivir y morir con cierta dignidad. Aquí me siento avergonzada”.¹⁵

Díaz también caricaturiza los cargos públicos, representados por monigotes y el Ministro se los presenta a Edmundo por los sobrenombres: “el hombre de papel” --usa el papel diario para todo--, “el amo del polietileno” --el de la opinión pública--. En ese sentido la escena de la destrucción de Edmundo en manos de Segundo, quien toma su lugar, se construye como una gran farsa en la que los subordinados son monigotes que se desplazan al compás de la percusión. “*Segundo se une a los empresarios. Ahora los cuatro tienen en sus manos relucientes tijeras plateadas. Se empiezan a mover en forma lenta y precisa como un ballet mecánico siguiendo la música de percusión. Llevan además el compás con las tijeras produciendo con ellas el clásico ruido que hacen los peluqueros*”.¹⁶ Situaciones disparatadas que sugieren una atmósfera enrarecida y otorgan al texto de alta potencia escénica. De esta manera, Jorge Díaz presenta la imagen de un ser humano vulnerable, ¿cómo puede ser vencido por el mecanismo que él mismo ha creado?

Variaciones para muertos en percusión fue el primero de los textos de Díaz que publicó *Conjunto. Mear contra el viento* --junto a Francisco Uriz--,¹⁷ *El espantajo. Collage grotesco para representar con rabia*¹⁸ *Canto subterráneo para blindar una paloma*,¹⁹ *Contra el ángel y la noche*,²⁰ son otros títulos que pueden encontrarse. Y distinguido también en el ámbito de la escritura para niños, en el número 38 de la revista se encuentra *El generalito. Fábula para niños acerca del poder absoluto y la lucha popular*.

Quienes lo conocieron cuentan de su timidez y de su pasión por escribir acerca de su entorno, del encuentro con otros. En alguna ocasión confesó que para él escribir no era más que un pretexto para establecer relaciones afectivas que expresaran vida. “Uno escribe para no ir al psiquiatra... Todo lo que me pasa está, disfrazado, pero está”.

LA MONOGAMIA DE MARCO ANTONIO DE LA PARRA

Rey Pascual



Desde que Marco Antonio de la Parra diera a luz su obra teatral *Matatangos, dispáren sobre el zorzal*, en 1975, su extenso trabajo dramático le ha convertido en uno de los autores chilenos más reconocidos, publicados y representados hasta la fecha. Su formación como psiquiatra, profesión que comparte junto a la escritura, ha dotado de una profundidad clínica a sus conflictos y personajes. Hace un año exactamente al releer *Infieles* (1988) para un comentario, registraba que De la Parra escribe el presente en pasado, en el recuerdo y sobre él, mezclando ficciones y realidades que terminan fundiéndose en una única y mítica recreación de la mente humana y de sus procesos. En esta oportunidad me acercaré a otra de sus piezas: *Monogamia*, fechada en 1999 y estrenada en Buenos Aires al año siguiente bajo la dirección de

¹⁴ Jorge Díaz: Ob.cit. p. 35

¹⁵ Jorge Díaz: Ob.cit. p. 40

¹⁶ Jorge Díaz: Ob.cit. p. 45

¹⁷ *Conjunto* n. 21

¹⁸ *Conjunto* n. 38

¹⁹ *Conjunto* n. 70

²⁰ *Conjunto* nn. 97-98

Carlos Ianni; y que comparte con *Infieles* una trama entrelazada, donde uno de los personajes vuelve a cobrar vida años después, arrastrando todos los sucesos de la obra anterior.

Desde el punto de vista temático, su escritura responde a tres pesquisas fundamentales. La primera acude a la revisión de la historia social chilena, en particular la memoria popular y su contexto. Una segunda línea realiza un corte transversal a la clase media chilena de finales del siglo XX y principios del XXI, en pos de sacar a la luz los engranajes de las tensiones que la mueven: sus odios, traiciones, sus visiones políticas, sus amores, sus secretos, etc. La tercera, por su parte, se ha encargado de revisar la iconografía cultural y recrearla, poniéndola a convivir dentro del fenómeno chileno contemporáneo.

Toda la pieza es un gran test, una gran pregunta al lector, sobre la(s) manera(s) correctas, incorrectas y actuales de amar; poniendo a discutir la fidelidad y la monogamia como valores morales actuales, al tiempo que entre risas aparecen punzantes reflexiones en torno al matrimonio, la legalidad, la crianza, la vejez, etc. Una comedia ligera que resume el encuentro de dos exitosos hermanos, tras años de no verse, quienes se enfrentan al dilema de sus propias relaciones de pareja. De un lado Juan, moralista, monógamo, de excelente posición, un hombre sin problemas laborales, económicos, etc.; cuyo único infortunio radica en que por primera vez ha sido puesta a prueba su determinación de seguir siendo fiel a su esposa. El troque sucede cuando aparece una muchacha de veinte años, amiga de su hijo, que hace despertar sus deseos carnales. Del otro lado Felipe, publicista y poeta de clase media, es la versión del Felipe de *Infieles*, años después, que acude a la cita ante la súplica de su hermano. Además del reencuentro, signado en todo momento por antiguas rencillas y reconciliaciones, ambos terminan descubriendo y descubriéndose como vacíos, vividores de vidas a medias, estáticas. Su decisión final: ¡Vivir!

A diferencia de *Infieles*, en *Monogamia*, la estructura se ordena en un único acto y una única escena, donde con ritmo acelerado se van sucediendo como disparos las intervenciones de uno y otro. Dentro de esta progresión, hay que denotar que aunque el texto avanza, la acción permanece fijada en una misma posición, la de ellos sentados a la mesa. Además de no incluir anotaciones de movimientos fuera del espacio donde están, De la Parra desarrolla una conjunción entre el modo temporal y rítmico en que sus personajes hablan, para organizar fragmentos coreografiados de parlamentos, en los que por lo general un personaje inculpa o señala (Juan) y el otro se escuda, enfrenta, o no hace caso (Felipe). Entre ellos circulan, alternativamente, anota el autor en la primera didascalia, el amor y el poder. Este juego lingüístico, estará presente durante toda la lectura y es quizás el elemento de más peso en la generación de los gags y momentos de humor que el texto contiene.

Felipe: Y yo siempre.

Juan: ¿Por qué?

Felipe: ¿Por qué, qué?

Juan: ¿Por qué siempre llegas tarde?

Felipe: ¿Y vos por qué nunca llegas tarde?

Juan: Porque soy puntual...

Felipe: Yo nunca fui puntual... ¿Por qué iba a serlo ahora?

Juan: Porque te ibas a encontrar conmigo.

Felipe: Siempre llego tarde... sabés que siempre llego tarde.

Juan: Sí, cómo no lo voy a saber.

Felipe: ¿Y si sabés que voy a llegar tarde por qué llegás a horario?

Juan: Yo también llegué tarde.

Felipe: ¿Entonces?

Juan: Siempre me ganás, siempre. Llegaste después.²¹

Lo cómico se muestra también desde la misma situación teatral. Los dos personajes, todo el tiempo sentados, con cariños y rechazos, con burlas y dejades, intentan todo el rato mantener una apariencia de sobriedad que contrasta con su diálogo común y popular. Así, o la situación o el personaje, se tornan absurdos, patéticos. Para el dramaturgo el humor reside en el contraste.

²¹ Marco Antonio de la Parra: *Monogamia*. Colección Dramática Latinoamericana de Teatro/ Celcit no. 31, Buenos Aires, 2000, p.2.

El autor de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978); *Lindo país esquina con vista al mar* (1979); *La secreta obscenidad de cada día* (1984); *King Kong Palace o El exilio de Tarzán y Dostoievski va a la playa* (1990); y *La vida doble* (2014); entre las más de cincuenta piezas teatrales que ha creado; realiza en casi todas sus obras, un paneo por los motivos y conflictos internos del ciudadano chileno. Personajes que son capaces de amar y odiar, personajes comunes, con vidas ficticias, meticulosamente elaboradas, pero que sólo han de vivir en las ficciones que se les escribe.



Monogamia sucede en un día que es cualquier día, en una ciudad o país que es cualquiera y, es precisamente en esa indeterminación donde radica el hacer a los personajes, los maniquíes con los que el dramaturgo explora la mentalidad humana. Para ellos el pasado existe, no como algo de lo que aprender, sino como una fuente que brinda los motivos para insertar breves anécdotas o subconflictos. Sus vidas son referidas, mencionadas apenas desde la distancia del recuerdo. Lo único que logran al final, es rebelarse (o así hacerlo parecer) contra la vida que han llevado. Este procedimiento es común en De la Parra, quien es colaborador cercano de *Conjunto* y participó en la Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral 2006, donde impartió el Taller Dramaturgia de la imagen (Poética del sueño, el muñeco, el objeto, el movimiento, la composición como estructura dramática) y presentó la puesta en escena *La secreta obscenidad de cada día*. Es uno de los dramaturgos chilenos con más presencia en la revista, tanto en textos publicados como en notas y reseñas.

Felipe reaparece tras años y la ficción de *Infieles* recobra vida, pues él se ha casado con Andrea, la mujer con quien engañó a Daniela su anterior esposa; y durante el transcurso de la obra va a ir descubriendo el que su hermano casi se acuesta con Andrea. Para Juan, sucede también de forma similar. Aunque su ficción aparece con este texto, los halos de la infidelidad le tocan de cerca. Ya intentó ser infiel, ha descubierto que su mujer está enamorada de Felipe y se debate entre mantener la monogamia como postura y fachada de clase, o darse al amor carnal de una jovencita. Cada uno es el extremo del otro.

Monogamia es un texto que habla de las infidelidades, de las creencias, de los principios. Es una obra teatral que propone mirar analíticamente nuestra biografía y detectar cuántas veces hemos sido infieles, a la pareja, a las convicciones, a la tradición, a la moral. Es el reencuentro con un autor dramático incansable, que sorprende con cada nuevo texto y que, como si fuese un tratado de neurociencias, disecciona los conflictos y las sombras del ser humano, sin que deje de reír o llorar.

A DOS VOCES

TEATRO GAYUMBA, 45 AÑOS DE AUTÉNTICA MAGIA TEATRAL

Dulce Elvira de los Santos y Canek Denis



El Teatro Gayumba ha sido y es un grupo fundamental en la escena teatral dominicana y un referente en el país. Desde sus orígenes ha realizado una intensa y múltiple labor en un teatro que destaca por un despliegue de imaginación y creatividad, pero sobre todo el trabajo actoral.

Este dúo teatral integrado por Nives Santana y Manuel Chapuseaux fue creado el 18 de julio de 1976 por lo que cumple 45 años en el escenario. Durante su trayectoria ha llevado a las tablas más de 30 obras de las más diversas épocas, géneros y formatos. Ha representado exitosamente a su país en numerosos festivales de América y Europa, convirtiéndose en el grupo teatral dominicano más reconocido internacionalmente de las últimas décadas. Además, mantuvo junto a sus giras de presentaciones, una constante labor pedagógica, formando cientos de jóvenes a nivel nacional en este quehacer y varios grupos han surgido de sus

enseñanzas. *Gayumba se caracteriza por trabajar con escasos recursos de utilería y escenografías simples. El cuerpo del actor, la creatividad y la imaginación son el punto de anclaje de sus montajes. Ver a esta pareja de actores en escena era una verdadera magia donde la poesía pasaba a formar parte de su arte.*

Como grupo de teatro popular independiente, su norte fue siempre el compromiso con un arte crítico. Sus montajes son un modelo tanto para directores y actores, como para los grupos que surgieron posteriormente. Con motivo de su 45 aniversario conversamos con su director Manuel Chapuseaux.

¿De qué hay que estar hecho en nuestro país para llegar a 45 años haciendo teatro, y no morir ni claudicar en el intento?

Mira, de ningún material especial. A los artistas nos encanta pintarnos como seres especiales, sacrificados, heroicos... y no, somos trabajadores como los demás. Los verdaderos héroes están en otras trincheras. Es verdad que creamos cosas nuevas y chulas, pero eso no nos da derecho a creernos seres excepcionales. Yo te puedo decir que tengo tanto tiempo haciendo esto porque me encanta, porque lo disfruto, porque me divierte muchísimo y cada día me gusta más.

¿Cómo se dio el paso de Teatro Estudiantil a Teatro Gayumba?

En un momento --1986-- una parte del grupo sintió la necesidad de asumir el teatro como oficio, como profesión. Aunque el trabajo que hacíamos en el Teatro Estudiantil era muy serio y dedicado, en última instancia no dejaba de ser un pasatiempo. Entonces algunos decidimos dar el paso, separarnos del grupo y crear uno nuevo con otra orientación desde el punto de vista laboral y profesional, aunque no desde el punto de vista estético, ya que seguimos haciendo el mismo tipo de teatro que hacíamos antes.

¿Cómo ves en la distancia ese período en que el no sólo fueron tú y Nives como grupo?

A la distancia lo veo como un período de transición. Rómulo Rivas era todavía nuestro director, los montajes tenían el sello característico del grupo anterior... En fin, fue como el preámbulo que preparó lo que luego sería el dúo Santana-Chapuseaux.

Después de estos 45 años, ¿se siente Chapuseaux satisfecho con lo alcanzado por Gayumba?

¿Satisfecho? Pues no sé qué decirte. De algunas cosas sí y de otras no, pero todas han sido parte del camino y de la experiencia acumulada, o sea que se agradecen tanto los éxitos como los posibles fracasos.

Sus obras fueron siempre críticas con la sociedad, pero teniendo el humor como credo. ¿Ha sido el objetivo de Gayumba que el humor fuera parte de sus montajes? ¿Por qué?

Bueeeno, tanto como "credo"... Lo que pasa es que desde el mismo Teatro Estudiantil nos propusimos hacer un teatro popular, es decir, un teatro que, entre otras cosas, conectara con un público marginado, no acostumbrado a ver teatro, y el humor se mostró siempre como un recurso efectivo para llegar a ese público. Pero no fue una decisión planificada ni programática y también hemos hecho obras bastante "serias".

¿Ha cometido errores el Gayumba como grupo de teatro?

Supongo que sí, muchísimos, pero yo prefiero recordar los aciertos.

¿En qué momento de tu carrera te encuentras en este 45 aniversario?

Desde hace ya unos años trabajo la mayor parte del tiempo como director independiente, haciendo montajes de todo tipo, desde clásicos hasta textos contemporáneos e incluso montajes comerciales. Ha sido una etapa de adaptación y aprendizaje, pero también muy gratificante y divertida.

En 2012 El Quijote no existe fue el último montaje que realizaron, ¿en qué está el grupo ahora?

Desde que hace diez años Nives decidió retirarse de la actuación, Gayumba ha entrado en una especie de limbo. Hicimos esa obra en la que sólo actúo y, por suerte, tuvo muy buena acogida. La hemos presentado bastante tanto aquí como fuera, pero a partir de ahí no hemos vuelto a hacer nada más. Yo me resisto a dar por terminada la existencia de Gayumba porque abriga la esperanza de que todavía se

puedan poner en escena algunas otras cosas con ese nombre que tanto ha significado para mi vida teatral. Veremos.

¿Qué fue lo que más influyó en su manera de hacer teatro, o qué persona, ideología o estética más han influenciado al Gayumba?

El primer nombre que salta a la mente es, claro, el de Rómulo Rivas, nuestro director, maestro y guía inicial, quien nos enseñó a hacer el teatro que hacemos. Ahora bien, desde el punto de vista ideológico quien más ha influido en nosotros es Juan Bosch, a través del cual conocimos el marxismo, lo que nos llevó entonces a conocer y asumir a Bertolt Brecht. De modo que, resumiendo nuestras influencias en tres nombres, ahí están: Rivas-Bosch-Brecht.

¿Cuál es el denominador común de todas tus puestas en escena?

La sencillez. El interés por comunicarnos del modo más creativo posible con la menor cantidad de recursos posible. Siempre hemos huido del teatro críptico o incomprensible igual que del teatro naturalista o sobrecargado de elementos. Queremos ser disfrutados y entendidos del modo más sencillo posible...

¿De qué manera ha entrado la verdad en tus montajes? ¿Los consideras que fueron revolucionarios?

La verdad no entró de ninguna manera porque siempre estuvo en ellos. Todos los montajes de Gayumba han sido sinceros y honestos con nuestro modo de ver la vida y el teatro. ¿Revolucionarios? Esa palabra es demasiado grande y ambiciosa. Nuestros fines son más modestos.

¿Qué sigue haciendo falta para que el teatro se convierta en una necesidad de la gente y pueda esparcirse por todo el país?

Lo mismo de siempre: el respaldo del Estado. Hasta que el Estado no asuma el teatro (y el arte en general) como una necesidad y un servicio público eso no sucederá.

¿Cómo puede aprovechar el teatro este momento que vive la humanidad?

Aprovechar no sé. Navegar por él, responder a él, enfrentarse a él, eso sí lo puede y debe hacer. Pero así ha sido siempre.

¿Qué te falta por lograr, algún montaje que hayas querido hacer, algunos actores o actrices con quien hayas querido trabajar? ¿Algún sueño en carpeta?

Sí, claro que siempre hay proyectos y sueños. Así de pronto me llegan tres a la mente. Uno depende de un amigo y colega, productor y actor, con el que he trabajado en otros montajes, que hace tiempo también sueña con llevar esa obra a escena. Vamos a ver si se da. El segundo es un proyecto estrictamente personal, a medio camino entre el teatro y el *stand up* que está bastante avanzado en su concepción general, pero que necesita que todo esto pase y las cosas se normalicen para ver si me atrevo a hacerlo. Y el último, un proyecto que cabe perfectamente en el nombre y la estética Gayumba, es un unipersonal sobre una de las trilogías fundamentales de la dramaturgia clásica griega. La primera parte de este proyecto está prácticamente lista, a tiro de un mes de ensayo, pero para la trilogía completa se necesita un tiempo, un espacio y unos recursos con los que no cuento por ahora. Pero dicen que lo último que se pierde es la esperanza. Cuando menos lo espere aparecerá una institución o un mecenas que quiera auspiciarlo. Soñar no cuesta nada.

Y así concluimos esta entrevista con Manuel Chapuseaux, sintiendo que en nosotros, Gayumba, siempre será un grupo distanciado del olvido...

Tomado de *El Listín Diario*, 20.7.2021.

EN MÉXICO HAY UNA FUERZA IMPARABLE DE MUJERES: MERCEDES HERNÁNDEZ

Juan José Olivares



Ciudad de México. Mercedes Hernández confiesa que no es de las que desde pequeña sabía que iba a ser actriz, pero la verdad... sí se lo imaginaba y no le decía a nadie.

Recuerda que en una ocasión asistió a un carnaval en Tamazulapam, Oaxaca, donde se hizo un desfile de carros alegóricos. En uno de ellos, ataviadas con vestidos bonitos tradicionales, había unas niñas que, en plena fiesta, recitaban poemas. Mercedes quedó impresionada por su “gran voz y los versos que decían”. Le surgió el deseo de ser una de esas pequeñas.

Ella ya vivía en la Ciudad de México, y acá, la única oportunidad de hacer algo similar era “en la escuela, en la ceremonia del Día de la Bandera”. Pero aquel día, rememora, cuando las pequeñas comentaban sus mensajes bucólicos, todo el pueblo callaba para escucharlas. “Me dije: ‘qué niñas tan poderosas’”.

La secuencia antes contada, además de darle línea para su vocación de vida, también hace que no olvide a la niña Mercedes que vive dentro de ella y le dio la decisión de que, en cuanto tuviera independencia, comenzara a buscar lo que rondaba por su cabeza: seguir al camino del histrionismo, en un proceso que “ha sido largo”. Mercedes Hernández es ahora una actriz activa... y activista, y una de nuestras mejores narradoras orales.

Por estos días se puede ver su trabajo encarnando a doña Chayo (una halcona al servicio del narco en los sucesos de 2011 ocurridos en Allende, Coahuila) en la historia de la serie *Somos*, de Netflix. También aparecerá en *Todo va estar bien*, dirigida por Diego Luna para la misma plataforma, que se estrenará en agosto. Ese mismo mes estará en salas comerciales la película *Sin señas particulares*, de Fernanda Valadez, que protagoniza. Este filme se lanzó en el Festival de Sundance, donde fue reconocido por el público. Versa sobre una mujer que no ha tenido noticias de su hijo desde hace meses, cuando se aventuró a cruzar la frontera con los Estados Unidos.

Mercedes estudió actuación en el Foro Teatro Contemporáneo, de Ludwik Margules. Ha participado en obras de teatro, y en otras cintas, como *El violín*, de Francisco Vargas, y *Las buenas hierbas*, de María Novaro, y en series como *Capadocia*, sobre una cárcel para mujeres muy radical. En 2014 fue postulada al premio Ariel como mejor coactuación femenina por *La tirisia*, de Jorge Pérez Solano. Es decir, ha destacado por interpretar papeles enmarcados en el contexto social.

¿Cómo se sale del personaje que hace historias sociales?

En mi caso, con técnica. En la escuela nos enseñaron una manera de entrar y salir del personaje. Cuido mucho ese aspecto; sin embargo, hay una parte en el inconsciente en que la ficción se empieza a meter en mi vida... en sueños, pesadillas o estrés. Pero eso es algo que ya no se da en el set ni en el trabajo directo, sino después, y hay que arreglarlo con un proceso terapéutico y con una constante higiene emocional, porque si no, sería enloquecedor. Si cada vez pierdes a tu hijo en medio de una balacera, es complicado vivir así. Ahí imperan la técnica teatral y la salud emocional.

Recuerda que *Sin señas particulares* la confrontó porque, viviendo en México, “es un miedo común que las mamás tenemos: que algún día nuestro hijo o hija no aparezca; que no regrese de la escuela o del trabajo. Entonces, interpretar a Magdalena en ese filme fue una constante de reflexión”.

¿Qué experiencia te dejó *Somos*?

El sentir de que no hay que juzgar a nadie. Hay veces que alguien sirve al narcotráfico y son circunstancias, como el caso de doña Chayo, quien sirve de halcona para Los Zetas. Cuando buscas en su historia las razones que la llevaron a ser parte, dejas de juzgarla. Aprendí también que hay en México una fuerza femenina imparables, tremenda, porque ella sola empuja su carrito de *hot dogs* por el pueblo; es pesado y el clima extremo, pero ella sale a vender.

¿Algún día entenderemos en nuestra sociedad esa fuerza femenina?

Hoy día es de manera forzada, empujada a patadas. Pero cada vez más veo a hombres sensibles. Hay los que se cuestionan si siguen teniendo conductas patriarcales y machistas. Tengo confianza en que se modifiquen las cosas; esperanza, porque tiene que haber un cambio estructural para que las mujeres también reconozcan que han sido poco sororas, pero que también se den cuenta de que han sido esclavizadas.

Cuentacuentos

Hace siete años, Mercedes empezó a contar historias de forma oral en museos, escuelas, cafeterías, teatros, bares y otros sitios, lo que la ha convertido en una de las mejores narradoras de Latinoamérica. Pertenece a la Red Internacional de Cuentacuentos y también al Proyecto Magdalena, organización fundada hace 25 años que tiene el objetivo de visibilizar el trabajo de las mujeres en el teatro.

Habla del Proyecto Magdalena: “La red nace como la necesidad de visibilizar el trabajo de actrices que pertenecían a compañías dirigidas por hombres. Hace 30 años había un culto a los directores y muchas actrices que deseaban mostrar sus trabajos dirigiendo o produciendo, pero el esquema que había no se les permitía. Se les ocurrió hacer esta red que sólo mostrara trabajos de mujeres y hoy día es un impulso tremendo. Unas nos empujamos con las otras y nos vamos sosteniendo”.

Abunda: “Hace 11 años que me invitaron, no podía creer que estaba en el mismo festival que Julia Varley (la fundadora) de quien soy admiradora. Esa vez, me abrazó y me dijo que a las nuevas las abrazan. Me acaba de llegar una invitación para presentar (a través de esta asociación) algo en Suiza vía streaming”.

Mercedes sostiene que no tiene problema en los perfiles de los papeles que le toca interpretar.

¿Has sufrido segregación en los castings?

En el cine y en la televisión es muy determinante el tipo físico que tienes. No en el teatro, por fortuna, porque hay una convención teatral en la que puedes ser la reina, una de origen indígena, y se planteará como una verdad y nadie lo cuestionará, pues tú mismo le das verdad a eso. Pero en la pantalla sí hay una determinación racial y sí he sido víctima de esa categorización, aunque no siempre. He tenido la suerte de hacer papeles de mujeres pobres, indígenas, y los he personificado con dignidad. Pero cuando me comenzaron a ofrecer sólo papeles de trabajadoras del hogar que sirven la sopa y únicamente dicen: “sí señor, pase usted”, he dicho que no. Tiene que ver la determinación de nosotros como actores aceptar personajes o no, y no juzgo a nadie.

De lo que está segura es de que “sí debemos ser inteligentes para al menos preguntarnos si queremos hacer el personaje o no. Aún falta para que cambien las cosas. La sociedad más conservadora quiere seguir viendo a gente bonita, delgada y adinerada, y eso es jodido. La ignorancia y el prejuicio son lastres”.

Pero ella confía en su trabajo y honestidad, aunque para llegar a las tablas o los platós haya vivido un camino largo “de mucha borra, incertidumbre e inseguridad. Tuve que vivir autoafirmación y ver qué podía. Había peligro porque es tremenda la carrera de actuación. Hay compañeros que se quedan en el camino. Cuando me decidí, ya había vivido mis procesos y participado en varias luchas sociales. Sin embargo, un día dije: ‘voy a quemar las naves y vivir de actriz’ y me lancé”.

¿Qué te da narrar cuentos a la gente?

Narrar cuentos es maravilloso porque es primigenio. En todas las culturas siempre ha existido la voz del narrador, el sabio de la aldea o el viejo del pueblo que cuenta las historias. Es una labor sencilla, porque no requieres un teatro, un micrófono o una cámara, sólo quién quiera escucharte. Es como si tuvieras un regalo secreto para compartir por ahí.

¿Recuerdas algún comentario de alguien tras escucharte?

Una vez en Coyoacán, de entre público, una señora se me acercó y me dio cinco pesos; me dio la mano y me ofreció disculpas porque sólo me podía dar esa cantidad. Le dije que no se preocupara, porque ya me habían pagado. Ella me respondió que por haberla hecho sentir bien me merecía una paga. El

corazón se me encogió... Los niños están muy atentos. Luego, ellos me quieren contar sus historias y hasta me preguntan cuál es mi canal de *youtube*. Trabajar con público en vivo es una maravilla.

El 20 de agosto se estrenará la serie Todo va a estar bien, que dirige Diego Luna, y el día 25, en salas de Cinépolis se proyectará Sin señas particulares.

Tomado de *La Jornada*, 22.7.2021.

NIXON GARCÍA: “HAY QUE APOSTAR POR UNA MILITANCIA EN EL HUMANISMO”

Alexander García V.

El Festival Internacional de Teatro de Manta se realizó el año pasado pese a la pandemia, entre funciones presenciales y virtuales. La edición número 34 está prevista para septiembre próximo, con público en su sala. Detrás del evento está Nixon García, dramaturgo y director del grupo La Trinchera, quien trabaja en la creación y difusión del teatro en Manabí desde hace 39 años.

¿Cómo es hacer teatro en Manta y por qué apostar por ello?

Al inicio de los 80, cuando empezamos, Manta era una periferia donde el teatro prácticamente no existía. Y fue un reto enorme, casi un lanzarse al vacío, apostar por este oficio. La mayoría éramos estudiantes de colegio y nos aventuramos por esa pasión que nos despertó tempranamente este oficio. Hubo que dejar de lado otras posibilidades más racionales. Hacer teatro en Manta sigue siendo muy difícil, pero somos privilegiados al contar con una sala de teatro de 300 butacas: es el único teatro de Manabí.

Esa otra posibilidad más racional pudo ser el Derecho ¿Usted renuncia a la carrera de abogado?

Sí. Al mismo tiempo que hacía teatro estudiaba Derecho. Una vez que me gradué, decidí colgar mi título, viéndolo desde un punto de vista pragmático suena a irracionalidad.

¿Sobre todo porque iniciaron haciendo teatro en la calle?

Entre el 82 y el 84 nos embarcamos en la plataforma de un camión, que pertenecía a don Orley Zambrano, este señor idealista que luego construyó el teatro Chusig. Él tenía un negocio de materiales de construcción. En el camión llevaba de lunes a viernes cemento y esa plataforma era nuestro escenario ambulante para ir a los barrios los fines de semana.

¿El teatro de la calle impone otros códigos, es más guerrillero?

Demanda un trabajo mayor, porque tienes que intentar involucrar y convencer a un público muy disperso, que está de paso y hay que pelear contra todo lo que la calle genera: los vehículos, el ruido. Al mismo tiempo ese reto provoca creatividad. El problema es que buena parte del público se queda con el chiste fácil, burdo, el irrespeto al espectador; cuando quieres proponer un teatro mejor logrado artísticamente, con una poética, eso puede generar distancias insalvables.

¿Pero siguieron produciendo obras para el espacio público?

Con el grupo de teatro Contraluz de Portoviejo, que ayudamos a conformar, creamos dos obras de teatro de calle. Una se llama *Cleta sinergia*, en ella las bicicletas se tornan personajes, hacemos corridas de toros, representamos el arrear de las vacas con las bicis, las peleas de gallos o las procesiones. Es un espectáculo visual, un poco circense, que se ha presentado dentro y fuera del país.

En el grupo La Trinchera hay una constante preocupación por mirar a lo político e ideológico desde el teatro, ¿por qué?

Éramos militantes de izquierda. El profesor Bolívar Andrade, el maestro fundador de La Trinchera, nos transmitió a los jóvenes esa visión. Eso incidió mucho en las producciones, al punto que en los primeros



años pecamos de panfletarios. El estudio del oficio y la guía de maestros nos ayudó mucho a replantear unas exigencias estéticas y éticas que el teatro demanda. Maestros como Aristides Vargas y Charo Francés nos enseñaron un camino que genere pensamiento político, reflexión y rigor estético. Más allá de una vertiente política, apostamos por una militancia humanista, que proyecte, desde el escenario, una valoración de la libertad, de la dignidad. Hay que apostar por una militancia en el humanismo.

¿Y de dónde viene el interés de su dramaturgia por la migración?

Cuando hubo la hecatombe económica, se dolarizó la moneda y se produjo una diáspora brutal, decidimos trabajar una obra sobre la migración. Tomamos como personajes a cholos de un poblado cercano a Manta, La Travesía, para llevarlos a un país imaginario, extraño, frío y muy distante. Estos manabitas se llevan a un chivito pequeño con la idea de sacrificarlo y celebrar en unos meses sus fiestas tradicionales de San Pedro y San Pablo. En el pequeño espacio donde vivían el chivo creció y se convirtió en parte de la familia, como una mascota. Y luego viene el conflicto cultural: matarlo o no matarlo...

Los refugiados y las crisis de las fronteras también han marcado una obra más reciente.

Sí, *Quimera*. Tiene que ver con la migración, con ciudadanos que son expulsados de su país porque su tierra no les ofrece condiciones. Y luego llegan a otro lugar donde tampoco los quieren porque son extraños. Y se ahonda en ese conflicto: ¿quién soy?, ¿cuál es mi identidad?, ¿en qué medida tengo una nacionalidad? La obra aborda también la utilización del discurso de la patria, una manipulación que se convierte en patriotismo.

Lo quimérico nos habla de aquello que se propone a la imaginación como posible, pero que no lo es ¿Cómo se relaciona con la utopía y lo irrealizable?

Lo quimérico tiene que ver con la idealización, aquello que, seguramente, se diluye como una pompa de jabón. La utopía depende de cómo se asuma y, por supuesto, puede llevar a grandes frustraciones. Sin embargo, la utopía es también necesaria porque es una manera de caminar, de no desmayar ni rendirse. La utopía está a lo lejos, en el horizonte, luego caminas en su búsqueda y mientras más caminas se aleja, no la alcanzas. La meta es una excusa para caminar e ir encontrando realizaciones.

Nixon García es actor, director teatral, dramaturgo y gestor cultural. Miembro fundador del Grupo de Teatro La Trinchera, de Manta. Director creador del Festival Internacional de Teatro de Manta, fundado en 1988. Fue profesor de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí.

Tomado de *El Comercio*, 22.7.2021.

PATRICIA ARIZA: LA GRAN DAMA DEL TEATRO LA CANDELARIA

Olga Lucía Martínez Ante

“Persistimos, insistimos, existimos”, dice Patricia Ariza, cofundadora del Teatro La Candelaria y actual directora de la Corporación Colombiana de Teatro y creadora del Festival Mujeres en Escena por la Paz.



Insistir, persistir y, sobre todo, existir, se lo aprendió a Santiago García en el Teatro La Candelaria, esa escuela que es un emblema de la dramaturgia colombiana, que sigue viva, fuerte, contando y haciendo. “Santiago nunca dejaba una obra empezada ni una clase sin concluir”, dice.

Ariza nació en Vélez, Santander, el 27 de enero de 1946. Estudió Bellas Artes en la Universidad Nacional. Pero no fue en Bogotá donde conoció el teatro. Estaba vinculada al nadaísmo, y en un encuentro en Cali vio la obra *La orgía*, del maestro Enrique Buenaventura, otro referente del teatro colombiano. “Quedé conmovida y luego, en la Nacional, con Santiago, ya quedé enganchada para siempre. Yo había visto cosas en el colegio, de niña, pero Santiago me sedujo para el teatro y para la vida”, sigue.

Con García estuvo varios años como pareja y con sus manos ayudó a construir la sede de La Candelaria (que inicialmente se llamó la Casa de la Cultura) en el barrio bogotano del mismo nombre. “Eso era un

potrero y los del grupo, con los trabajadores, echamos pica y aplanamos el terreno. Entonces, llegó alguien a decir que ahí había una guaca y empezamos a cavar. Un señor trajo un detector de metales y confirmó que había algo, aunque Santiago no creía, decía que era pura paja. Al fin apareció la tal guaca: unas latas oxidadas. No se me olvidan las palabras de Santiago: 'El tesoro son ustedes'".

Allí, hace un poco más de medio siglo, empezó el Teatro La Candelaria. "Es un barrio en el que además tenemos sentido de pertenencia y gracias al grupo hay un referente cultural, artístico, no es una profesión sino un modo de vida, de renovarnos gracias a nuestros descubrimientos".

Ariza fue creciendo, trabajando, aprendiendo. "La primera obra que dirigí fue *El viento y la ceniza*, dice. Ha estado como actriz, directora o creadora de *Mujeres en trance de viaje*, *La Kukhualina*, *María Magdalena*, *Del cielo a la tierra*, *Antígona*, *La memoria*, *Camilo*, entre otros. Y hace 30 años decidió crear el Festival Mujeres en Escena por la Paz, para que visibilizara el trabajo de las mujeres en el teatro, "escondido por siglos", dice. "La primera vez que lo hicimos, sólo tuvimos seis obras. Muchos se burlaron y nos hicieron hasta caricaturas. Pero para la convocatoria de este año se inscribieron 300 grupos".

El festival también nació de su contacto con el movimiento de mujeres del país, "una necesidad de tener un cuarto propio, como el ensayo de Virginia Woolf". Agrega que en esta ocasión habrá cien funciones, entre presenciales y virtuales, de 80 grupos. "Es un festival enorme que se hace por convocatoria y que tiene, además, presencia nacional y distrital, la gran mayoría con mujeres directoras, para mostrar lo que se hace en el teatro y su pensamiento, porque las artistas del teatro son del movimiento social también. A lo anterior se suman conciertos y charlas".

Se destaca la presencia de Lendias d'Encantar, de Beja (Portugal), con la obra *Quarteto da alba 2.0*; Bea Insa (La Pacheca Collective), de Bilbao (España), con *Contado por ellas*; Escénica Colectiva, de México, con *María Amatzontl*, y Noche de Payasas, de Chile, con *Juntas en resistencia*. El festival estará en teatros del centro como La Candelaria, la Quinta Porra y el Jorge Eliécer Gaitán, entre otros. También hará presencia en el barrio Santa Fe, en el centro El Castillo. "En el país se ha dado un importante movimiento de mujeres más allá de la actuación, que ahora hacen parte de la dramaturgia y la dirección, como Carolina Vivas, Paola Guarnizo (Casa Tea), Beatriz Monsalve, de Salamandra; Susana Uribe, de La Máscara, y Marcia Márquez, una de las nuevas dramaturgas", dice.

"El teatro es un arte total: con danza, canto, actuación y, más recientemente, tecnología. En esos espacios no sólo están los actores, también conviven los personajes: locos, mendigos, presidentes, Ricardo III... Es un mundo posible y en esta casa de La Candelaria, cuando se llega a la sala como tal, es estar en el paraíso".

En sus tiempos libres escribe crónicas y poemas, lee, cuida las plantas, juega con sus gatos "y converso con los amigos. Cuando empezó esta pandemia, de lejos; pero ahora, de a poquitos, volvimos a acercarnos". Recientemente, cuenta, encontró una cantidad de poemas y manuscritos de Santiago García, que serán publicados. "Siempre fue maestro y creyó en lo mejor que teníamos, por eso hoy somos directores, profesores de teatro, artistas plásticos".

Tomado de *El Tiempo*, 1.08.2021.

ISMANUEL RODRÍGUEZ: DE NIÑO ACTOR A DESTACADO DIRECTOR DE TEATRO

Rosalina Marrero-Rodríguez

Ismanuel Rodríguez no es una persona mediática. Tiene presencia en las redes sociales, porque reconoce la importancia de esas plataformas en la actualidad, pero una vez cae un texto en sus manos, se sumerge en el estudio y se aparta del mundo real. Del virtual, ni hablar.

Él es un estudioso del teatro. Actualmente trabaja en una tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid sobre el teatro puertorriqueño, concretada en la figura de un baluarte de las tablas, Dean Zayas. Es maestro de teatro en un colegio y sobre todas las cosas, es un apasionado director escénico. Lograr que el espectador piense, reflexione y hasta se cuestione sus propios paradigmas es su mayor satisfacción. Busca ser reconocido desde su trabajo, no por una imagen filtrada a través de *facebook* o *instagram*.

Afortunadamente tiene la dicha de ser uno de los directores jóvenes cuyo nombre está sonando fuertemente en la escena local. Entre sus trabajos escénicos más recientes figuran: *La carta*, que trajo por primera vez un talento no binario a las tablas locales; *Las cosas extraordinarias*, monólogo interpretado por la actriz Norwill Fragoso, y la fantástica pieza *Historia del Zoo*, con las actuaciones de Ernesto Concepción, hijo, y Junior Álvarez. Con esta obra, precisamente, volverá al Teatro Victoria Espinosa del 20 al 22 de agosto, para nuevas funciones.

Esta puesta en escena fue sumamente significativa para él. Con ella completó una serie de textos que trajo consigo desde su formación académica con el deseo de dirigirlos alguna vez, y lo consiguió. En ese grupo también estaban *Las preciosas ridículas* de Moliere, que le dio el placer de tener a la legendaria Victoria Espinosa como actriz e Ingenio con la actuación de Cristina Soler, entre otras. “Cualquier cosa que caiga adicional, es un regalo del cielo”, dice cándidamente.

Ismanuel entró en el ámbito del teatro después de “divertirse” como talento de televisión. Su primera aparición en la pantalla fue como participante de un concurso en el que buscaban a un payaso infantil dentro del desaparecido programa *Lo tomas o lo dejas*, que conducían Cyd Marie Fleming, Pedro Zervigón y Antonio Sánchez “El Gángster”. Ganó el concurso, pues para entonces había tenido experiencia como payaso junto con su madre animando cumpleaños y otras actividades.

“El productor del concurso, Carlos Sacco, que era el mismo de *Súper Sábados*, me manda a coger clases de actuación en la academia de Ofelia Dacosta, porque por alguna razón tuvimos química”, recuerda. Una aparición en un anuncio comercial lo colocó ante los ojos de la productora Gilda Santini, quien lo adoptó como el menor de “La familia Sosa” de *Sunshine’s Café*. “Gracias a esa experiencia de pertenecer a *Sunshine’s Café*, que tanto éxito tuvo, se me abrieron las puertas para telenovelas, hice como cuatro de las telenovelas del 2 (*Telemundo*). Fui hijo de Flor de Loto, fui hijo de Marilyn Pupo...”

El teatro le comenzó intrigar escuchando a los actores y actrices comentar sobre sus compromisos en las tablas, dirigidos por los grandes, Victoria Espinosa, Dean Zayas o Rosa Luisa Márquez. “Para mí era un juego. Desde los seis años hasta los doce, yo sentía que me pagaban por jugar y por divertirme. Sí había algo en mí que tenía cierta disciplina, porque me aprendía muy bien los libretos, pero no tenía la conciencia de que era un oficio, que requería un entrenamiento”.



Su primera participación en teatro se la ofreció Lucy Boscana con la obra *El estanque dorado*, en la que compartió el escenario con Chavito Marrero, Mercedes Sicardo y Amalia Cruz. Lo dirigió entonces Gilberto Valenzuela. “Yo me di cuenta que todo lo que había hecho en televisión hasta entonces no era, faltaba muchísimo, porque la disciplina, cómo ellos abordaron sus personajes, cómo Gilberto los dirigió, me hizo ver a mí que esto es más que aprenderme un libreto y salir en televisión. Esto es un oficio, que parece ser mucho más profundo y ahí despierta mi conciencia de que si quiero dedicarme a esto y hacer una carrera, tengo que formarme”.

Estudió fuera de Puerto Rico por una decisión más personal que académica y en ese proceso inicial de formación, descubrió que, contrario a la percepción local, un director no necesariamente tiene que ser actor. “Me formé en instituciones donde la carrera de director de escena es una carrera independiente a la del actor. Un excelente dramaturgo no tiene que ser un buen actor ni un excelente director tiene que ser un excelente actor”, subraya el creador de la compañía Tantai Teatro junto con Rafa Sánchez. “El trabajo del actor y del director, no obstante, se complementan. Son cómplices hasta que llegan al punto en que el trabajo del actor toma independencia en escena.

“Contemplo que la dirección de escena parte esencialmente de la dirección de actores. Si un director no tiene la capacidad de entender el universo actoral y hablar directamente el lenguaje que utiliza el actor para conformar su personaje, en realidad lo que está haciendo es moviendo cuerpos en escena”, expone.

Ismael asume la dirección escénica desde la perspectiva contemporánea, la cual supone que la puesta en escena se debe dar en un contexto digerible y comprensible para el público. “Mi trabajo como director es que el espectador se zambulla en la ficción, viva la ficción como propia, y para eso tengo que trabajar ese texto y esa puesta en escena de manera que toque los botones de esos espectadores que tengo al

frente apelando a su realidad, así que no dirijo de una forma sacra sobre los textos. Yo dirijo pensando en que tengo que hacerlo accesible, tanto para el que tiene un bachillerato como para el que no tiene estudios”.

En su rol de educador, su misión, justamente, es crear espectadores críticos, para que independientemente del lugar que ocupen en la sociedad, puedan exponerse a un texto u obra de teatro, con un pensamiento crítico.

Reconoce que en la Isla hay una carencia en la dramaturgia. “El teatro contemporáneo en Puerto Rico necesita a otros autores que propongan desde la escena conflictos, no que me traten de vender la ideología X desde la escena, sino el conflicto que me obligue a pensar y a reflexionar en qué lugar estoy posicionado”.

Establecer que está en un buen momento como director es algo que reconoció tímidamente una vez, revisó lo que ha sido su diversa actividad teatral en el primer semestre de este año y lo que se le plantea para el próximo año, cuando es posible que dirija *La Golondrina* para la escena latina en Rhode Island. También porque anteriormente en su trayectoria de cerca de 12 años ha experimentado iguales o mayores satisfacciones.

“Parte de la magia de ser director es que la gente aprecie el trabajo sin saber, porque no se trata de cómo yo luzco o cuán simpático soy, no se trata de cuán mediático soy, se trata de que mi trabajo está hablando”.

Tomado de *Primera Hora*, 9.08.2021

NOTICIAS

La editorial Artezblai publica la versión en español de *Los cinco continentes del teatro*, de Eugenio Barba y Nicola Savarese. Con traducción de Ana Wolf, es la más reciente aportación de esta pareja de pensadores y practicantes del teatro para explicar lo que es el complejo arte de Hacer Teatro, como ya hicieron con su libro legendario *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*.

En esta ocasión, decidieron fijarse en lo que es común en todas las culturas, lo objetivo del oficio actor, su materialidad, dónde se fija la mirada en los aspectos económicos y organizativos (gastos, contratos, salarios, empresarios, entradas, abonos, giras); las informaciones para el público (anuncios, paradas, afiches, publicidad); los espacios del espectáculo y los espacios de los espectadores (lugares teatrales en todas sus acepciones); la iluminación, la acústica, la escenografía, el maquillaje, el vestuario y los accesorios; la relación establecida entre actor-espectador; el modo de viajar de los actores, e incluso, el de los espectadores.

Según Savarese, se trata de la cultura material del actor organizada alrededor de una doble espiral de técnicas del cuerpo-mente y técnicas auxiliares. Dicho en palabras de Barba, este libro responde de manera colectiva a las preguntas básicas: “¿De dónde vengo? ¿Quién soy? ¿Dónde voy?”. Para responder a estas preguntas, necesitamos revisar desde otra perspectiva las innumerables formas, experiencias, descubrimientos y misterios que la historia de nuestra profesión nos ha transmitido. Es la única forma de construir una brújula personal para cruzar los cinco continentes de nuestra actividad: cuándo, dónde, cómo, para quién y por qué se hace teatro.

El libro está a la venta en la Librería Yorick de Madrid, y se puede adquirir a través de su página web.

Dentro de la programación del Festival Mujeres en Escena por la Paz, el Teatro Jorge Eliécer Gaitán presentó del 8 al 12 de agosto, la obra *Guadalupe años sin cuenta*, creada en 1975 e inspirada en varios estudios sobre las guerrillas del llano, las intrigas del poder, los crímenes de guerra y las presiones extranjeras, y *La historia del soldado y el combatiente*, una puesta en escena que combina la música y el teatro para contar la historia de dos jóvenes condenados a la enemistad personal que se encuentran en un viaje y no tienen otra alternativa que caminar juntos. También se brindó la muestra Cine Mujer los días 7 y 13 de agosto, con la presentación de los documentales *Cocineras de*

sueños ancestrales, Desde la memoria germina la esperanza, Nuestro territorio y el cortometraje de ficción Antes de las diez.

Más allá de las innumerables iniciativas virtuales desplegadas por el teatro cubano en las redes en casi año y medio de pandemia, en el que el teatro de títeres y para niños ha descollado con la creación de series, miniseries y acciones pedagógicas a cargo de los grupos Teatro de las Estaciones, El Retablo, La Proa, La Salamandra, Teatro Tuyo, Teatro Andante, entre muchos más, también los artistas de la escena han acompañado el proceso de ensayo clínico y vacunación contra la Covid-19 actuando para los pacientes en salones de espera y observación.

En medio de la compleja situación sanitaria ocasionada por el rebrote de la Covid-19 y la incidencia de la variante Delta, artistas y estudiantes de la Universidad de las Artes han prestado su cooperación en los centros de aislamiento.

Desde el Café Teatro El Biscuit, sede de Teatro El Portazo en Matanzas, el grupo mantuvo durante más de un mes un centro para recibir, clasificar y distribuir donativos de medicamentos, accesorios de protección y artículos de aseo, con un concepto horizontal de participación. Así han apoyado a varios hospitales de la provincia, consultorios del médico de la familia, centros de aislamiento, un hogar de niños sin amparo filial y a familias en sus propias casas. La acción multiplicó la solidaridad, pues muchos beneficiados volvieron para compartir algo con otro necesitado. Y desde Cienfuegos, el 26 de julio pasado, el Teatro de la Fortaleza inició la campaña "Si tengo un hermano" para apoyar con medicamentos, mascarillas y otros útiles a los habitantes de la antigua ciudad nuclear. Ambos en articulación con instituciones culturales y de salud de su entorno.

El Teatro Cúcara-Mácara, de la República Dominicana, desarrolla una variada y atractiva programación durante el presente mes de agosto, la que incluye presentaciones de espectáculos teatrales y actividades didácticas dirigidas a un público presencial, y con estricto apego al protocolo sanitario impuesto por la Covid-19. Durante el mes de agosto se presentarán cinco obras teatrales. Cuatro de estas piezas son para público adulto, y una para público infantil y familiar. Realizarán un taller de construcción de máscaras teatrales y continuarán el desarrollo del módulo trimestral de las clases presenciales de guitarra, canto, pintura y teatro, cada una de las cuales se imparten de lunes a viernes, en tanda vespertina y de forma presencial.

Inaugurado por la compañía Kamchàtka de Cataluña, España, el Festival Internacional de Teatro de Cali - FITCali 2021 se desarrolla del 3 al 19 de agosto. Participan además la Companhia do Chapitô de Portugal, el Colectivo Granja de Piratas de Uruguay, Workcenter of Jerzy Grotowsky and Thomas Richards de Italia, Cie Andrayas. Objets et Mouvement de Suiza, Tropa Teatro de Pereira, Elemental Teatro, de Medellín, Compañía La Otra, Teatro de la Memoria y La Congregación Teatro, de Bogotá; así como 25 grupos de artistas locales. En total 36 espectáculos, programados en más de 70 funciones, que llenan la ciudad de vida escénica, con producciones de teatro infantil, contemporáneo, físico y gestual, circo, danza-teatro y performance. La programación también muestra un eje académico a través de charlas, conferencias, muestras de trabajo y desmontajes.

Como parte de ¡Ole! Agosto mes del flamenco, la Compañía Caña y Candela Pura estrena la propuesta *La caracola y el lagarto, danza para la infancia*, los sábados y domingos de agosto en el Teatro de la Danza Guillermina Bravo del Centro Cultural del Bosque, en Ciudad de México.

El espectáculo de bailes españoles y flamenco fusiona el universo de la música y la danza para sumergir a las niñas y niños en la obra de unos de los poetas españoles más importantes de la historia, Federico García Lorca. La obra relata la historia de Marina, una niña curiosa y alegre que le encanta bailar, jugar y aprender de todo lo que le rodea. En un paseo por el campo descubrirá a Manola Caracola y Lalo Lagarto, quienes la acompañarán en una aventura llena de música, danza, colores y magia, para conocer la obra del poeta español. Sobre el montaje su directora Lourdes Lecona afirma: "Quiero que los

niños se atrevan a descubrir su creatividad bailando, leyendo, escribiendo, cantando, haciendo música, y compartiendo su forma especial de ver la vida. Deseo que disfruten de esta obra de danza, en donde verso, rima, sueño y risa, en música se convertirán y algunos animalitos como personajes de la lírica, también nos acompañarán”.

El contratenor y actor cubano Frank Ledesma recibió el Primer Premio en el Concurso Internacional de Música Medici 2021, con la interpretación del aria “Bel Contento”, de la ópera *Flavio*, del compositor alemán Georg Friedrich Händel, pieza en la que Ledesma explota con elegancia su capacidad vocal y transmite la alegría que produce el amor.

Con una fuerte personalidad artística, talento y rigor profesional, el artista Frank Ledesma suma a su palmarés este nuevo logro, pues anteriormente había sido ganador del primer certamen de contratenores internacional “Alfred Deller in memoriam”, recientemente fue distinguido como finalista del I Festival Lírico del Caribe 2021, en Santo Domingo, la República Dominicana, y el Premio Leo Brouwer, que formó parte del Festival Les voix humaines en 2015.

El Concurso Internacional de Música Medici es un encuentro competitivo mundial de música en línea y su convocatoria es abierta a los artistas de todas las nacionalidades y edades para intérpretes del piano, cuerdas, viento, música vocal y de cámara. Cada disciplina se divide en diferentes categorías.

En este certamen cada participante debía enviar un material de video y, por cada categoría se eligen varios ganadores, evaluados por un prestigioso jurado compuesto por concertistas, músicos internacionales de renombre mundial, así como profesores y pedagogos pertenecientes a las principales instituciones educativas del mundo. Los ganadores del premio aparecen en el sitio web oficial de la competencia, así como en las redes sociales del concurso (*youtube, vimeo, facebook e instagram*) con un retrato del concierto, una biografía y su video ganador del premio.

Del 2 al 30 de septiembre a través de la plataforma virtual *zoom* la creadora Vivi Tellas impartirá el taller de Biodrama *La familia como teatro*. Dirigido a artistas provenientes de las artes visuales, escénicas y performáticas que están interesados en los cruces de lenguajes, el trabajo se concentrará en las historias familiares canónicas, los archivos fotográficos, las evocaciones contradictorias, los saberes y destrezas domésticos, las relaciones personales entre los distintos miembros de la familia, y todo aquel material que el participante considere como una “evidencia” de teatralidad.

Vivi Tellas es curadora y directora de teatro, creadora del Biodrama, un género que investiga la biografía como material escénico.

CONVOCATORIAS

BRUJAS. NUEVAS DRAMATURGIAS PARA UNA PRODUCCIÓN ESCÉNICA FEMINISTA

El Foro Shakespeare A.C., Shakespeare & Cía. y el proyecto Papaya View, a través del programa México en Escena Grupos Artísticos (MEGA) 2021 y el Sistema de Apoyos para la Creación y Proyectos Culturales (SACPC) convoca a participar en Brujas. Nuevas dramaturgias para una producción escénica feminista.

La invitación está abierta para mujeres dramaturgas, escritoras y colectivas que tengan un reclamo que gritar, un momento que visibilizar y una historia que contar, a postular textos dramáticos construidos con pensamiento feminista, para ser llevados a escena en Foro Shakespeare en 2022.

Pueden participar mujeres de nacionalidad mexicana y/o extranjera --cis, trans y todas aquellas personas cuya expresión de género o socialización sea o haya sido desde lo femenino--, mayores de edad (mínimo 18 años cumplidos al momento de postular).

Las convocantes podrán participar en las categorías: Bruja Aprendiz. Dramaturgas noveles, que no hayan editado un libro o llevado un texto a escena; Bruja Hechicera. Dramaturgas con experiencia, que cuenten con al menos un texto editado o llevado a escena.

La convocatoria está abierta hasta el 1 de septiembre del año en curso, y los resultados se darán a conocer el 31 de octubre.

Las bases completas y demás datos en <https://carteleradeteatro.mx/2021/convocan-a-creadoras-escenicas-a-participar-en-brujas-nuevas-dramaturgias-para-una-produccion-escenica-feminista/>

ISTA 2021: LA PRESENCIA DEL ACTOR Y PERCEPCIÓN DEL ESPECTADOR

La ISTA/NG (International School of Theatre Anthropology - New Generation), dirigida por Eugenio Barba, celebrará una nueva edición del 12 al 22 de octubre en la isla de Favignana, Trapani, Italia. El tema de la sesión será “La presencia del actor y percepción del espectador”.

Organizada por la Fondazione Barba Varley en colaboración con Linee Libere, Teatro Proskenio, Nordisk Teaterlaboratorium (Dinamarca) y The Grotowski Institute (Polonia), la ISTA/NG contará con la participación de: Keiin Yoshimura (Japón), Parvathy Baul (India), I Wayan Bawa (Bali), Yalan Lin (Taiwan), Alício Amaral y Juliana Pardo (Cia. Mundu Rodá, Brasile), Lydia Koniordou (Grecia), Alessandro Rigoletti, Caterina Scotti y Tiziana Barbiero (Teatro tascabile di Bergamo, Italia), Julia Varley (Odin Teatret, Dinamarca) y Ana Woolf (Argentina).

Maestros de diferentes tradiciones teatrales y de danza, en colaboración con Eugenio Barba, introducirán a los participantes al nivel pre-expresivo de sus estilos, es decir, al nivel de la presencia escénica.

Los principios técnicos que gobiernan la fuerza de un actor/bailarín nunca se presentan en estado puro, pero siempre aparecen por debajo de las formas del estilo. Cuando estas formas pertenecen a estilos o tradiciones que nos son foráneas, existe el peligro de que esos principios nos puedan permanecer ocultos por lo inusitado de la forma que los contiene. Y cuando estas formas nos son familiares, es justamente esta familiaridad la que debilita nuestra atención hacia ellos.

Los primeros días de aprendizaje de un actor son decisivos. En este inicio es donde se encuentran los principios de la presencia escénica. La presencia escénica es la base sobre la cual actores y bailarines construyen las relaciones con los espectadores y, consecuentemente, una presencia social.

En la sesión de la ISTA/NG, maestros de teatro y danza de diferentes tradiciones recorrerán los primeros pasos de sus aprendizajes. A lo largo de la jornada ejemplificarán, a través de demostraciones y trabajo práctico, cómo han aprendido a personalizar sus técnicas específicas. Los participantes tendrán la oportunidad de experimentar el “primer día” siendo conscientes de los principios que dan vida al saber físico y mental de un actor/bailarín. Durante las demostraciones y las charlas biográficas, los participantes podrán conocer los senderos transculturales de la presencia social de los maestros actores/bailarines.

Más información: Irene Di Lelio, Linee Libere, lineelibere2015@gmail.com

En Conjunto, Dirección de Teatro, Casa de las Américas. Dirección: Vivian Martínez Tabares. Coordinación editorial: Aimelys Díaz y Rey Pascual García. Diseño: Pepe Menéndez y Roilán Marrero Gómez. Envío: Gladys Pedraza Grandal. teatro@casa.cult.cu, conjunto@casa.cult.cu