



n. 9, jueves 16 de septiembre del 2021

EN Y DE LA CASA

Un Teatro. Escuela de Ensayos Escénicos dedicada a Brecht

Cuba en E(s/x) Tirpe encuentros para celebración y rito

TEATREANDO POR LATINOAMÉRICA

El buen balance que dejó el Festival de Teatro de Cali. Daniela del Mar Peña

Escribir la amistad para tenerla cerca. Julieta Timossi

Cuarentena colombiana. Carlos Gil Zamora

Aty Ñe'é, homenaje a un teatro crítico en la dictadura. Raquel Rojas

Yo soy Chavela: homenaje escénico a la artista idolatrada. Alegría Martínez

125 años de Artaud. Vivian Martínez Tabares

Las horas de un presidente que vive. Rey Pascual García

Estela Leñero y su escritura teatral. Aimelys Díaz

A DOS VOCES

Daniel Romero: "El teatro se trata más de exponerse que de exhibirse". Roger Fariñas Montano

Unipersonal de Carolina Guevara y Leandro Rosati. Cuerpo de baile, la dictadura de lo físico. Candela Gomes Diez

Ricardo Camacho: "El teatro y el arte sobrevivirán a todo". Olga Lucía Martínez Ante

Entrevista a director de Mauro Eduardo Luna: "Esta es una obra que va a intentar dejar ciertas preguntas que interpelan a cada uno y a cada una de nosotras". Galia Bogolasky

Especial: 3 visiones sobre la migración en el teatro. Ulises Sánchez

NOTICIAS

CONVOCATORIAS

EN Y DE LA CASA

UN TEATRO. ESCUELA DE ENSAYOS ESCÉNICOS DEDICADA A BRECHT



El narrador y ensayista Abel Prieto Jiménez, presidente de la Casa de las Américas, intervino como invitado en el ciclo de reflexiones “Bertolt Brecht febrero 1898-agosto 1956”, organizado por Un Teatro. Escuela de Ensayos Escénicos, de Argentina, en ocasión del aniversario 65 de la muerte del director, dramaturgo, pensador, poeta y narrador alemán.

El pasado 10 de agosto, como parte de la sección “Miradas sobre Brecht desde Nuestra América”, Abel enfatizó en la importancia de regresar a Brecht como figura imprescindible, en medio de los tiempos tenebrosos que vivimos, no sólo por la epidemia terrible que nos ha obligado a asumir conductas inimaginables, sino también por la derechización, en la que el imperio adopta actitudes más agresivas, más arrogantes y soberbias, dispuesto a hacer mucho daño antes de su crisis definitiva. Apreció a Brecht como un arma para enfrentar la maquinaria de manipulación de la derecha asociada al dominio cultural, con una sofisticación nunca antes soñada, a través de las redes sociales, las *fake news*, la compra venta de datos. Y concluyó:

“Es un momento tenebroso en el cual el fascismo --y Brecht es un modelo de creador antifascista-- está viviendo un nuevo auge, está adoptando distintas formas en Europa, en los Estados Unidos. Todo el llamado trumpismo, los admiradores de Trump son fascistas, neonazis, asumen los símbolos del nazismo clásico, se comportan como personas violentas, llenas de odio, de desprecio por los débiles, de desprecio por las “razas inferiores” y Brecht nos dio todo ese instrumental en sus novelas, sus obras de teatro, sus textos teóricos, conceptuales, nos dio un gran arsenal con su poesía también extraordinaria y que está hecha para despertar, para que la gente reaccione, para tocar a las puertas de la inteligencia frente al irracionalismo.

El ciclo fue creado por Julia Nardoza, Matías Noval, Nelly Scarpito y Julieta Grinspan, de Un Teatro. Escuela de Ensayos Escénicos.

CUBA EN E(S/X)TIRPE ENCUENTROS PARA CELEBRACIÓN Y RITO



Convocada por el Festival E(s/x)tirpe encuentros para celebración y rito, y acompañada por el actor Jorge Enrique Caballero, líder de Ritual Cubano, y de Lillitsy Oliva, instructora de teatro y vicepresidenta del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, Vivian Martínez Tabares, directora de *Conjunto*, participó en el panel “Cultura en Cuba” el pasado 26 de agosto, en el cual los participantes expusieron sus ideas sobre la escena en pandemia y en contexto de la cultura, la sociedad y la política en Cuba hoy. El panel estuvo precedido por una breve inserción poética titulada *Arriba quemando el sol*, a cargo de actores de los grupos Teatro Adentro y Teatro de la Rosa, de Santa Clara

E(s/x)tirpe encuentros para celebración y rito, es un evento creado por el grupo brasileño Contadores de Mentira, del Brasil. Este año tuvo lugar su cuarta edición, en formato virtual, entre el 13 y el 29 de agosto. Se concibió en tres actos, titulados Cuerpo Ausente, Preservación de los sentidos y Oda a los profanos, en el último de los cuales se insertó la presencia de la escena cubana. Participaron, entre otros, Yuyachkani, Contraelviento, la Tribu de Atuadores Ói Nóis Aquí Traveiz, LUME, el Odin Teatret, y el colectivo anfitrión, además de una excelente muestra de música brasileña.

TEATREANDO POR LATINOAMÉRICA

EL BUEN BALANCE QUE DEJÓ EL FESTIVAL DE TEATRO DE CALI

Daniela del Mar Peña

Entre 500 y 600 personas asistieron en promedio al Festival Internacional de Teatro de Cali 2021 “Renace la Escena”, que se constituyó en un respiro para caleños y visitantes, que vibraron durante 16 días, --del 3 al 19 de agosto--, con obras de 341 artistas locales, nacionales e internacionales.

En distintos espacios culturales de la ciudad el arte volvió a vivir, a través de 36 espectáculos y 72 funciones, con el aforo permitido lleno la mayoría de las veces, entre otras producciones de teatro infantil, universitario, contemporáneo, físico y gestual, circo, danza teatro y performance.



Aún con los aforos restringidos y las exigencias que implican las nuevas normalidades de bioseguridad por la Covid-19, la participación activa de la ciudadanía al evento deja una grata sensación para los organizadores del FIT.

“Este festival ha estado desbordado, en el buen sentido de la palabra, de espectadores, aunque teníamos aforos restringidos en los teatros, cuando lanzamos la boletería temíamos que no habíamos podido lanzar esta boletería con tiempo, pero a los tres días de hacerlo ya había funciones agotadas”, afirma Susana Uribe Bolaños, directora del Festival Internacional de Teatro de Cali.

Además de la programación artística, paralelamente los asistentes a FITCali pudieron, a través de las actividades académicas, reflexionar, dialogar y explorar sobre el quehacer teatral, a través de charlas, conferencias, muestras de trabajo y desmontajes que enfrentaron a los espectadores con enfoques de género, étnicos, religiosos y problemáticas sociales que se presentan en la cotidianidad.

La clausura del Festival se llevó a cabo ayer en el Teatro Municipal Enrique Buenaventura con la presentación de *Solo me acuerdo de eso*, obra de la Congregación Teatro de Bogotá, gestada durante el proyecto ‘Cicatrizar’, que tiene como objetivo encontrar una herida social del país y a través del arte, sanar este suceso en la memoria del espectador.

Para Johan Velandia, director y actor de dicha obra, se busca con esta generar una conciencia en el espectador frente a los estallidos sociales que se han presentado en los últimos tiempos. “Esta puesta en escena se centra en la historia de un joven estudiante de bachillerato a punto de graduarse que es asesinado en una manifestación por el derecho a la educación, más allá de evocar el trágico suceso de Dilan Cruz. Se pretende llegar al alma del público donde no importa el sector socioeconómico al que se pertenezca, nadie quisiera perder un ser querido y menos de manera violenta”.

En medio de las eventualidades de salud pública y las manifestaciones sociales por las que ha pasado últimamente la ciudad, el Festival Internacional de Teatro buscó ser un bálsamo y un refluorecimiento tanto para el gremio artístico como para los espectadores, y para sus organizadores, se cumplieron las expectativas.

“Con toda la situación que vivió no sólo de la pandemia, sino con todo este dolor que se vivió en Cali durante estos dos meses y medio, se buscó también hacerle frente a eso y decir esto es Cali y de alguna forma a través del teatro darle ese respiro de armonía a la ciudad”, agrega Susana Uribe Bolaños, la directora de FITCali.

Con el lema del Festival: “Renace la escena” no sólo se estaba haciendo referencia a la reapertura de la presencialidad en las presentaciones teatrales, sino al reencuentro de los espectadores con los artistas, que finalmente se hizo posible, aún en medio de las restricciones por la pandemia. Porque ese contacto con el público es el alimento para el alma del artista, como dice Johan Velandia, director y actor de *Solo*

me acuerdo de eso, “una obra sin público es como un ensayo más, las personas hacen que el teatro esté vivo”.

Funciones teatrales con aforo lleno

Las obras que contaron con mayor participación del público fueron *Electroacústica*, la cual se presentó en el Teatro Calima. Una puesta en escena del colectivo Granja de Piratas, de Uruguay con la que se busca hacer un homenaje y generar reflexión sobre el poder del arte, por medio de un espectáculo que reúne la comedia, animación, teatro y música.

Electra es otra de las funciones que contó con gran acogida del público caleño con una participación de 600 personas, esta pieza teatral del grupo Companhia do Chapitô, de Portugal, llenó recintos con una tragedia griega rodeada de venganza, guerra, amor y mucha comedia.

La función nacional que colmó las salas del Teatro Calima fue *La Casa de Bernarda Alba*, del Teatro Elemental de Medellín, que se enfoca en el sufrimiento de los discriminados, una mirada crítica al totalitarismo de toda clase. Esta puesta en escena invita a ver más allá del egoísmo y la complejidad egocéntrica del ser humano.

Tomado de *El País*, 19.8.2021.

ESCRIBIR LA AMISTAD PARA TENERLA CERCA

Julietta Timossi

La autora de la obra *Laberinto* cuenta cómo la escribió en medio de la pandemia y por qué fue un modo de mantenerse cerca de la gente que quería.

A principios del 2020 mi año ya estaba planificado: iba a terminar de cursar la facultad y después me iba a ir de gira a Perú con una obra, tenía varios estrenos en vista, recién volvía de vacaciones y tenía muchas ganas de arrancar a dar clases de actuación nuevamente. Empezó el aislamiento y se cancelaron todos los proyectos, me encontré terminando la diplomatura en dramaturgia de la UBA en soledad con mi gato por *zoom*, algo que resultaba impensado. Javier Daulte, nuestro profesor del taller de escritura, se puso al hombro la cursada a pesar del contexto que estábamos atravesando. Tener esos encuentros semanales fue una especie de salvavidas. Como disparador para arrancar nos propuso escribir aquello que nos gustaría ver en teatro. La consigna tenía un tinte nostálgico ya que los teatros estaban cerrados y había tenido que suspender todo, incluso la gira. En ese momento lo único que quería era que los teatros estuvieran abiertos y que se terminara esa pesadilla. Escribí una carilla a partir del recuerdo de una fiesta a la que íbamos con mis amigos y amigas: una fiesta por el Abasto donde pasaban música de los 80 y 90. El lugar, más precisamente, es el Uniclub, un lugar donde seguramente gente de mi edad y no tanto lo recuerde por sus recitales y sus diversas fiestas.

Y así es como nació *Laberinto*: una especie de homenaje a esas noches y especialmente, un homenaje a mis amigos. Escribir sobre nuestros recuerdos compartidos fue una manera de tenerlos cerca en medio del aislamiento.

El procedimiento escritural fue clave en la construcción de la obra: se trata de monólogos entrecruzados de tres personajes que entablan un triángulo amoroso, donde se ponen de manifiesto sus pensamientos, como si pudiéramos estar dentro de sus cabezas. De alguna manera fue como si la soledad a la que estaba forzada me hubiese llevado a escribir personajes que no dialogan entre sí, personajes que están solos, neurotizándose de manera frenética. Al mismo tiempo no es casual que la obra adquiriera un formato más bien narrativo, en ese momento pensar en escribir una obra de teatro me resultaba algo muy alejado, el teatro parecía estar obsoleto. *Laberinto* es un reflejo de mi generación y su manera de vincularse: pertenezco a una generación bisagra donde todavía operan algunos mandatos de la familia y la idea del amor romántico, pero también está influenciada por nuevos paradigmas que establecieron las generaciones más jóvenes



alrededor de las relaciones amorosas. Además, la obra intenta reflejar la ansiedad y el laberinto mental al que nos someten las redes sociales y la constante comunicación por celular.

Laberinto es una obra de teatro y un *podcast*. Ni bien terminé de escribirla, Sol, una compañera de la facultad la leyó y me dijo “esto es un *podcast*”. De ahí empezó a crecer la idea de producirla en ese formato. Lali Fischer, la productora de la obra, me pasó una convocatoria de Proteatro y en dos días demenciales armamos la carpeta. En ese momento llevar la puesta a escena parecía imposible porque seguía todo cerrado, así que ese formato le calzaba justo a la obra. Salió el apoyo económico y empezamos a ensayar, primero en *zoom* y después en plazas, con barbijo, distancia, niños jugando a nuestro alrededor, vendedores ambulantes, clases de gimnasia y música al palo de fondo. Las condiciones no eran las mejores pero la satisfacción de volver a encontrarnos y trabajar era inmensa. Terminamos de grabar el *podcast* en diciembre, las restricciones habían cambiado y empezaban a abrir los primeros teatros. Ahí nos propusimos estrenar en febrero, faltaba un mes y medio. Entendimos que era una locura hacerlo tan rápido (normalmente en teatro independiente los tiempos son más largos) pero era la única manera de hacer la obra antes de que viniera el siguiente aislamiento. Se sabía por cómo estaban atravesando en Europa la nueva ola que era muy probable que cuando viniera el frío iba a haber otro pico de casos. Así que ensayamos todo el verano y estrenamos.

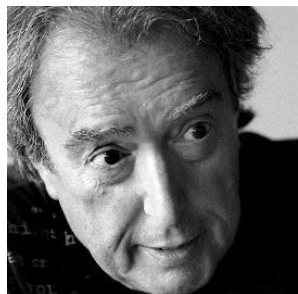
Laberinto puede verse en Moscú Teatro (Ramírez de Velasco 535, CABA) los viernes a las 9:30 p.m.

Tomado de *Noticias*, 23.08.2021.

CUARENTENA COLOMBIANA

Carlos Gil Zamora

Estoy confinado, en cuarentena por el hecho de haber llegado de Colombia. En Barajas me hicieron test de antígenos que resultó ser negativo. Yo pasé hace meses la Covid-19, después me vacunaron dos veces, tengo todos los certificados, pero aun así, tengo que estar en cuarentena por el simple hecho de viajar desde Colombia. Me llamó un rastreador del ejército para recordármelo. Parece un exceso de celo. O una discriminación. Estando allí, me enteré de que las personas colombianas no pueden entrar en Europa desde hace apenas dos semanas. La causa es que unos pocos falsificaron unos certificados de vacunación. Pagan todos. Quizás esta cuarentena que vivo se deba a un efecto colateral de esas falsificaciones. Algo que abunda en una estigmatización de un gran país que está viviendo convulsiones sociales y políticas.



Quince días en Bogotá y Medellín me han ayudado a sumergirme en una realidad teatral que encuentro efervescente y con claros signos de resiliencia, además de una potencia comunicativa digna de mención. Hacía unos dos años largos que no pisaba Colombia, pero ha sido uno de mis destinos habituales durante décadas. No es que sea conocedor profundo de sus realidades, pero sí de algunos festivales y de algunas compañías y grupos que han sido referenciales en esos tiempos. Este viaje me ha servido para acercarme desde otro punto de vista, porque he ido acompañando al montaje que dirigí en Portugal, además de tener el privilegio de poder escribir sobre lo que veía y, lo más importante, estar, charlar con personalidades del teatro colombiano que me han transmitido esa vocación irrenunciable de estar al frente de todos los movimientos sociales con sus obras, sus festivales y sus acciones teatrales.

He visto varios espectáculos de gran significación histórica dentro del Festival Mujeres en Escena por la Paz. Ya relaté los más significativos, lo mismo que el último de Teatro Petra, por lo que hoy deseo resaltar la grata impresión que me han producido las salas donde hemos actuado, y las que he visitado como veedor impenitente. En el barrio bogotano de La Candelaria, ese centro histórico que está viviendo una gentrificación evidente, sus cambios son notables, en algunas calles y carreras, con edificios rehabilitados para viviendas de calidad, pero lo más importante, a mi entender, es la cantidad de salas de teatro existentes. Y son salas construidas con fundamento, no se trata de habilitar un galpón con cuatro telas y una docena de focos, sino que se han realizado construcciones pensadas para utilizar como sala teatral de múltiples usos.

Junto a esas salas, una decena si no me equivoco, contando el Teatro Colón, hay numerosas salas de exposiciones, museos y bares y restaurantes que buscan crear una burbuja en el centro de Bogotá, donde la vida puede trascurrir dentro de un ambiente cultural, sin obviar la realidad que uno se encuentra en la calle, pero con algo de distensión por todo lo anteriormente explicado. Salas que regentan grupos, que tienen, la mayoría de ellas una parte de formación, que tienen capacidades reducidas, pero que sin restricciones pandémicas superan el centenar de personas de aforo, lo que es relevante.

Sucede lo mismo en Medellín, donde visitamos tres salas: Pablo Tobón, un teatro privado de novecientas butacas; el Teatro Popular de Medellín, un sala diseñada por una actriz y soprano, además de arquitecta, que está pensada para la actuación y para que los públicos tengan una visión y audición total, donde actuamos; y el Teatro del Ateneo Porfirio Barba Jacob, una sala con trescientas cincuenta butacas y muchas dependencias para actividades diversas. Existen en ese entorno una media docenas de salas de esas características que no nos dio tiempo a visitar. Retrata una actividad constante, unas programaciones diversas, con muchos festivales locales y específicos con temáticas variadas.

Las ayudas estatales y municipales son escasas, pero existentes, de diferentes maneras de convocatorias, con leyes en funcionamiento desde hace décadas. Una persona amiga al frente de un programa del Ministerio de Cultura a través del Teatro Colón me explicó que se está intentando crear una red de teatros para racionalizar la distribución y movilidad de los espectáculos. Es una tarea, a vista europea compleja, ya que los teatros de titularidad pública son los menos, por lo que conciliar lo público y lo privado siempre es una fuente de roces, cuando no de conflictos. No relato nada de Manizales, donde tantas veces hemos entrado a sus teatros y salas, ni Cali, donde hasta actuamos una vez en su Teatro Municipal, porque esta vez hablo de donde he estado.

Existen universidades con titulaciones en artes escénicas, una de ellas con estudios específicos para la docencia teatral en comunidades, escuelas, además de las que dan el título de interpretación y la multitud de escuelas privadas, algunas de ellas con gran tradición y con resultados evidentes de buen funcionamiento en cuanto a propiciar la formación profesional de actrices, actores y otros gremios fundamentales en el quehacer de las artes escénicas.

Escribo a vuelapluma. Es todo mucho más complejo, más bello, con más aristas, pero dentro de todas las limitaciones actuales, es un teatro vivo, en ebullición. Valga como confirmación la existencia de La Tienda Teatral en Bogotá, una librería dedicada casi en exclusiva a las artes escénicas, que además tiene ya varias colecciones de libros de una calidad exquisita y de unos contenidos realmente importantes. Uno ha llegado con la maleta llena de libros, ya que hay una producción editorial no suficientemente bien canalizada en su distribución, pero que refleja una vitalidad importante. Por cierto, en las calles de Bogotá, donde hay numerosos puestos de venta de todo lo imaginable, las paradas de ventas de libros son numerosas. Conmueva.

Volveremos a Colombia en cuanto podamos. A Hacer Teatro. A Aprender de las energías teatrales que allí confluyen. Lo que queda claro es que seguiremos manteniendo la atención al teatro de Colombia y nos involucraremos más en su difusión.

Esta cuarentena colombiana es una bendita manera de parar un poco para reflexionar.

Tomado de *Artezblai*, 23.8.2021.

ATY ÑE'Ê, HOMENAJE A UN TEATRO CRÍTICO EN LA DICTADURA

Raquel Rojas

La Cámara de Senadores reconoció esta semana al legendario grupo teatral Aty Ñe'ê, que en plena dictadura promovió una cultura crítica e independiente. Reproducimos el mensaje de su directora y fundadora.

Aceptamos con muchísimo agrado la invitación del Senado de nuestro país a ser parte de una ceremonia donde se aviva la memoria cultural, rememorando una década de lucha del Grupo Teatral Aty Ñe'ê (1975-1985), "por su gran aporte a la cultura, a la educación popular, al pensamiento crítico, a la defensa de los derechos humanos y a la construcción de una sociedad democrática y libre", como se consigna en la Declaración 314 de la Honorable Cámara de Senadores de la nación paraguaya.

Que, 46 años después de esa década de lucha cultural contra la dictadura, el Senado distinga a aquellos --los de entonces-- jóvenes artistas, que abandonándolo todo --familias, novios, diversiones, amores y hasta futuro económico--, con el fin de ofrecer su vida al teatro, sirviendo a la cultura en pro de la libertad y democracia, que esto se comprenda hoy resulta un aliciente para jóvenes teatristas.



En el camino de nuevos paradigmas, el grupo Aty Ñe'ê se propuso transitar el territorio hacia el pueblo campesino e indígena para intercambiar con ellos, creación, diversión, canto y vida compartida, descubriéndose a sí mismos en la Patria humanidad (José Martí).¹ Como actores, actrices, músicos, gestores y dramaturgos a la búsqueda de un lenguaje estético, ético y político, el grupo ha trabajado afanosamente porque la gente reflexione sobre su realidad para cambiarla. El teatro era la vía más amable para llegar a la razón y al corazón de la gente.

El objetivo fue el cambio de las relaciones entre Estado y sociedad, relaciones autoritarias y opresivas, endurecidas hasta

la crueldad, en el escenario de remotas campiñas, ciudades, pueblos y compañías de la Región Oriental. La dictadura jamás dio tregua a las represiones campesinas y los ojos de los pyragues no dormían de noche ni de día, abiertos a la delación, persecución y torturas, azote de una de las dictaduras más largas del continente.

Decíamos que el Senado paraguayo, en su composición multipartidaria, le otorgue hoy el sitio de gesta cultural, cívica y política al grupo teatral de corazón valiente, en los términos que imprime en esta placa la declaración del Senado no es casualidad. ¿Tal vez podría ser signo de causalidad de nuevos tiempos? ¿De estar transitando hacia una luz al final del túnel?

Para quienes sobrevivimos al dolor, la desazón y las muertes que nos ha dejado este tiempo de pandemia de la Covid-19, el solo hecho de estar vivos nos compromete a todos --al más humilde o al más encumbrado-- a ser ética, política, creativa y solidariamente mejores personas y ciudadanos más responsables. "Hablen otros de su miseria que yo hablo de la mía".

Las demandas actuales

Nosotros, los de entonces, seguimos siendo ciudadanos consecuentes. Ayer marchábamos por recuperar nuestras libertades y hoy nos movilizamos por nuestros derechos y acceso a legítimas condiciones para el sector cultural: salud protegida (no tenemos IPS, aun cuando la ley fue promulgada en el gobierno de Fernando Lugo, el Instituto puso palos en la rueda para no ejecutarla hasta hoy). El teatrista no tiene dónde reposar en una vejez digna, pues no existen jubilaciones, ni pensiones para el sector cultural.

El presupuesto público de cultura sale cercenado desde este recinto, se poda en Hacienda y a los artistas nos llegan migajas. No hay créditos y programas para cientos de pymes culturales de producción teatral y educación dual: trabajo-estudio. El teatro y el canto popular, de las artes que más han arado en los surcos por la democracia de la nueva sociedad, no tienen hoy una silla institucional pública donde llorar sus miserias.

No existe un Instituto Nacional de Teatro para gestionar políticas públicas de promoción y desarrollo del teatro. No hay una compañía nacional de teatro profesionalizada y tampoco redes de salas privadas alternativas para repertorios y giras nacionales, no sujetas al mercado, como lo hacíamos con Aty Ñe'ê en los años de oprobio.

¹ La autora hace referencia a la frase "Patria es humanidad" de José Martí. [N. de la R.]

El teatro popular no es espontáneo, requiere presupuesto (las giras del grupo fueron patrocinadas por una fundación del Congreso de los Estados Unidos, comprometida con la democracia en Paraguay). Decíamos que, a la vuelta de la pandemia, era imperativo ser ciudadanos consecuentes con la patria y por ello, desde lejos sigue resonando en nuestros oídos la consigna de los Próceres de Mayo de 1811: “¡Viva la unión!”.

Sí. ¡Viva la unión para un cambio con cultura en Paraguay! ¡Viva la unión con una cultura que nos haga cada día más plenamente humanos; que nos dé la capacidad de reflexionar y descubrimos a nosotros mismos como nación y destino! ¡Viva la cultura de la unión para trabajar juntos en erradicar la pobreza, las profundas desigualdades y exclusiones sociales!

El pueblo paraguayo y sus artistas luchamos hasta 1989 y en la transición, con esperanzas de construir un nuevo, próspero, libre y equitativo Paraguay.

Erradicar la indiferencia

Desde jóvenes fuimos con Aty Ñe'ê a convivir con los campesinos, para aprender la cultura del jopoi, de la solidaridad, del trabajo en conjunto para vivir en un tekojoja.

Pero ¿dónde quedaron nuestros sueños e ideales, luego de treintidós años de transición hacia la democracia de un “Paraguay con cultura y justicia social”, ante indicadores vergonzantes de pobreza y pobreza extrema, en el paisaje devastador de campesinos e indígenas arrasados de sus tierras originarias por algún latifundista con padrino poderoso?

Los campesinos que se ven en nuestras fotos, con quienes convivimos, eran agricultores minifundarios, con tierras y cultivos de autosubsistencia, era el *mboriahu ryguata*.

Ojo: sin un ápice de nostalgia autoritaria, no podemos cerrar los ojos sin preguntarnos: ¿qué ocurrió en Caazapá, Concepción, Pedro Juan Caballero, Caaguazú, Canindeyú, Guairá o Hernandarias? Mares de soja, campesinos sin tierras para cultivar y migrantes a las ciudades engrosando cordones de pobreza extrema. No queremos este panorama desolador de “cultura de la indiferencia social”. Queremos erradicar en la mente de cada paraguayo aquello de “estamos peor de cuando estábamos peor”.

Es por ello que, siendo teatristas creadores de utopías, diseñamos los perfiles de un proyecto país. Y nuestra propuesta democrática es refundar la República, un Paraguay, con cultura y justicia social.

Con los Próceres de Mayo decimos: “¡Viva la unión!”. Sí, viva la unión de paraguayos y paraguayas honestas, creadoras, con jóvenes estudiosos, trabajadores, innovadores y solidarios. Unión de la buena gente que somos los más, a un proyecto de Nueva República con la cultura y sus cultores, que refundemos como un “gracias a la vida” en la pospandemia. (En esa arca de Noé no cabrán funcionarios corruptos, narcotraficantes, delincuentes, discriminadores, secuestradores, ni usurpadores de tierras públicas).

En esta nueva utopía tendrán esperanza, tolerancia, prosperidad, comunicación y diversidades culturales en diálogo. Con Eduardo Galeano decimos: “Vivimos y creamos en la casa del futuro, pisando la roca del pasado, para transformar positivamente el presente”.

El grupo teatral Aty Ñe'ê ha tenido entre sus integrantes a Raquel Rojas, Tony Carmona, Alcibiades González Delvalle, Ramón del Río, Arturo Pereira, Wal Mayans, Yiya Gunsett, Jorge Brítez, Blas Alcaraz, Alejo Pesoa, Humberto Gulino, Pachín Centurión, May Obregón, entre otros.

Tomado de *Última hora*, 4.09.2021.

YO SOY CHAVELA: HOMENAJE ESCÉNICO A LA ARTISTA IDOLATRADA

Alegría Martínez

Desde la etapa amarga de su infancia solitaria, en la que trepaba árboles y perseguía a la luna, pasando por la huida de su natal Costa Rica, sus trabajos para sobrevivir, su vida en México, su amistad con Diego Rivera, Frida Kahlo y José Alfredo Jiménez, su alcoholismo y su “renacimiento” en España, la vida de Isabel Vargas Lizano es llevada al escenario a través de la obra *Yo soy Chavela*, protagonizada por la actriz y cantante Laura Cortés.

Escrita por Raúl Serrano, bajo su dirección y con su producción, la puesta en escena se presenta en El Círculo Teatral [Ciudad de México] que dirigen Víctor Carpinteiro y Alberto Estrella, espacio abierto a su nueva vida el pasado mes de julio, tras el cierre y la posterior demolición de este imprescindible foro que fuera inaugurado en 2004 con la inolvidable obra titulada *El deseo*, escrita por Víctor Hugo Rascón Banda, y protagonizada por Ofelia Medina y Carpinteiro.



La actriz y cantante Laura Cortés, quien ha participado en obras musicales como *El Hombre de la Mancha*, *Los Miserables*, *Violinista en el tejado*, *Chicago*, *Rent* y *Dulce caridad*, entre muchas más, interpreta a la cantante nacida en San Joaquín de Flores, Costa Rica, en 1919.

Sobre el nuevo escenario semi descubierto de El Círculo Teatral, Laura Cortés comparte con el público los distintos y dramáticos episodios vividos por la cantante que en 1966 fuera nominada como actriz revelación por su actuación en la cinta

La soldadera, al lado de Silvia Pinal, bajo la dirección de José Bolaños.

Acompañada en escena por Saúl Domínguez en la guitarra y por Adrián Juárez en las percusiones y el canto, Laura Cortés comparte con la audiencia una narración que vincula con la interpretación de algunos de los éxitos más celebrados de Chavela, da lectura a pasajes de su vida, recuerda episodios detonantes de su doloroso camino, bromea y retoma enjundiosa el camino después de cada caída.

La bailaora Liliana Olivar, representa a la joven Macorina, mujer a la que Chavela prometió hacer famosa, a Frida Kahlo, que convivió con la cantante durante días a partir de una fiesta en su casa coyoacanense y a algunos personajes más relacionados con Chavela.

Laura Cortés canta con una brillante y potente voz que le da otro eco a la familiar interpretación de Chavela, otorgándole a las canciones un matiz diferente que despierta una nueva emoción por escuchar a ambas.

Fotografías en blanco y negro de un joven José Alfredo Jiménez, tomas de la Casa Azul que habitaran Frida y Diego, la fachada del Palacio de Bellas Artes que se levantaba como un deseo inalcanzable en el corazón de la también llamada "Chamana", que logró cantar bajo su cúpula, son proyectadas en la pantalla dispuesta al centro del escenario.

La actriz, --cuya tarea escénica se diversifica al anotar la interminable carta que en la ficción escribe, al leer su libro-libreto, que a ratos estorba su movimiento, al maquillarse paulatinamente para avejentar su cabello y su rostro y eliminar más tarde los afeites--, se vuelca, a ratos con desmesura, en un personaje que transita del drama a la comedia, a la farsa, a la tragedia y resurge con alas nuevas, como le ocurrió a quien fuera tildada de marimacha, valentona, indomable y retadora, "como el filo de un puñal", según quedó plasmado en su libro *Y si quieren saber de mi pasado*.

Yo soy Chavela es un montaje musical, biográfico y documental hecho desde la admiración a una mujer portento que se dejó seducir por México para luego cautivar a sus habitantes, entre éstos, a Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes y Salma Hayek, y a los españoles Pedro Almodóvar, Joaquín Sabina, Miguel Bossé, así como a un público que la idolatra y celebra a nueve años de su fallecimiento, acaecido el 5 de agosto de 2012 en la ciudad de Cuernavaca.

Estrenado en 2016 y premiado como Mejor monólogo musical por la Asociación de Críticos y Periodistas Teatrales (ACPT), así como por la Asociación de Locutores, el montaje que muestra el inmenso amor por la artista que siguió adelante con todo en su contra, incluida su preferencia sexual que aceptó estoicamente en una época extremadamente moralista, despliega esa devoción a su favor, más que una dirección escénica experta.

El recorrido de la historia de Chavela pasa por el Tenampa en Garibaldi, por el viejo y dorado Acapulco, por el tequila, los estribillos más cantados en noches de borrachera, y por anécdotas con ídolos como José Alfredo Jiménez, Agustín Lara o Elizabeth Taylor, episodios que sacuden nostalgias, despiertan curiosidad y añoranza. La obra se presenta hasta el 24 de septiembre en el Círculo Teatral.

Tomado de *Carteleradeteatro*, 5.09.2021.

125 AÑOS DE ARTAUD

Vivian Martínez Tabares

El 4 de septiembre se celebró el 125 aniversario del gran maestro de la escena Antonin Artaud. Nacido en Marsella en 1896, fue poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director escénico y actor, y tuvo una vida breve, de poco más de 50 años, pues murió en París en 1948. Creó una vasta obra que explora la mayoría de los géneros literarios. Se dice que sus primeros libros, de poesía, un género que abandonaría, prefiguran el carácter explosivo de su obra posterior. Devoto de un teatro "total", utilizó indistintamente toda su creación como caminos para lograrlo.

Al llegar a París con 24 años con el propósito de ser actor pasó una prueba con Firmin Gemier, y este le recomendó probarse ante Charles Dullin, quien lo contrató de inmediato y a quien Artaud siguió entusiasmado por la que le pareció la iniciativa teatral más interesante del momento, basada en una voluntad de limpieza moral, tanto desde el punto de vista de las costumbres como del oficio del actor, y estructurada a partir de principios artísticos muy estudiados.

Artaud condenó como obsoleto el teatro de la Comedia Francesa, calificándola como casa de citas, y a sus hacedores como representantes de un arte muerto. Le enfermaban las contradicciones que padecía con el medio social y el teatro de ese momento y, a pesar de que vivió su propia vida como un drama, esa última contradicción lo fortaleció, al colocarlo en permanente actitud de protesta contra el teatro burgués y el medio social desde el cual se engendraba, porque consideró que representaba una forma de explotación, tanto material como en el orden del espíritu y la cultura.



Fundó, junto con Roger Vitrac y Robert Aron, en 1926, el Teatro Alfred Jarry, donde llevó a escena cuatro espectáculos que recibieron contradictorias respuestas de parte de la crítica y que fracasaron debido a su experimentalismo. Apenas un año después, en una de sus cartas, declaró que el Teatro Alfred Jarry estaba muy enfermo, por falta de fondos y aceptó autocríticamente las lagunas de esa primera tentativa. De ese fracaso saldría, sin embargo, la decisión de consagrarse a la teoría, con lo que senta las bases del denominado Teatro de la Crueldad, definido como aquel que apuesta por el impacto violento en el espectador, con el cual defendió el peso del inconsciente por sobre la razón y la lógica, y un sentido mágico y ritual, ajeno a cualquier vínculo con la religión o con la metafísica. Fue su mayor aporte a la escena y un concepto que ha ejercido gran influencia en la historia del teatro mundial. Por ese influjo a partir de sus ideas dramáticas, se le ha considerado "el padre del teatro moderno".

Para aclarar el sentido que para él asumía el término Teatro de la Crueldad, escribió: "No hay sadismo ni sangre en esta crueldad, al menos no de manera exclusiva. No cultivo sistemáticamente el horror. La palabra crueldad debe ser tomada en un sentido amplio y no en el sentido material y rapaz que se le da habitualmente". Y prosigue: "Cabe muy bien imaginar una crueldad pura, sin desgarramiento carnal. Y filosóficamente hablando, ¿qué es por otra parte la crueldad? Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacables, determinación irreversible, absoluta".

En 1936 viajó a México y convivió con la cultura de los Tarahumaras, ubicada sobre todo al norte del país, en busca de la antigua cultura solar y de experimentar acerca de los efectos del peyote.

En 1938 escribió *El teatro y su doble*, y diez años más tarde el *Manifiesto del teatro de la crueldad*, que han iluminado la creación de muchos artistas en todo el mundo. Durante las décadas de los años 20 y 30 del siglo pasado, actuó en más de una veintena de filmes, entre los que sobresalen *Napoleón*, de Abel Gance, y *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Theodor Dreyer.

Como anotara con acierto Virgilio Piñera, autor del prólogo a la primera edición cubana de *El teatro y su doble*, publicada por el Instituto del Libro en 1969, de las búsquedas acerca del Teatro de la Crueldad realizadas por Artaud saldrían treinta años más tarde creadores como Jean Genet, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowski, el Living Theatre de Julian Beck y Judith

Malina, Jerzy Grotowsky y las corrientes del teatro pánico, el teatro total y el antiteatro, es decir, los movimientos dramáticos representativos de la vanguardia.

Artaud aspiraba a la búsqueda de un nuevo lenguaje basado en signos o gestos activos y dinámicos y no en palabras, que más allá de apreciarse como una suerte de recreación digestiva, tocara las zonas más profundas del individuo y creara en él una suerte de alteración real, aunque oculta, cuyas consecuencias sólo percibiría más tarde.

En tiempos de pandemia, vale la pena repasar algunas de sus ideas expresadas en “El teatro y la peste”, tan a menudo citada en nuestros días, y reflexionar acerca de ellas. Dice así:

“Como la peste, el teatro es una formidable invocación a los poderes que llevan al espíritu, por medio del ejemplo, a la fuente misma de sus conflictos”.

[...]

“El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu.

“Como la peste, el teatro es el tiempo del mal, el triunfo de las fuerzas oscuras, alimentadas hasta la extinción por una fuerza más profunda aún.

“Hay en él, como en la peste, una especie de sol extraño, una luz de intensidad anormal, donde parece que lo difícil, y aun lo imposible, se transforman de pronto en nuestro elemento normal...”

[...]

“El teatro, como la peste... [...] desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras, no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida”.

A más de una centuria de su nacimiento, Artaud alimenta numerosas poéticas en la escena más viva de diversas latitudes. Acaban de editarse varios libros sobre su legado: las compilaciones de materiales de su autoría *Escritos místico-políticos*, que tendrá un segundo tomo, y *Mensajes revolucionarios*, más el estudio *Artaud y el teatro sagrado*, de Ismael Scheffler, todos en Brasil, donde el joven teatrólogo Felipe Monteiro anima un Centro de Investigaciones Artísticas y Académicas Antonin Artaud que se dedica a investigar sobre su legado. Él mismo con Antonia Perera Bezerra son los organizadores del volumen *Antonin Artaud e a America Latina*, con contribuciones desde diversos países de nuestra región. Y actualmente trabaja en la construcción del sitio web del Centro.

Sirva esta conmemoración para volver, una vez más, a leer a Antonin Artaud.

LAS HORAS DE UN PRESIDENTE QUE VIVE

Rey Pascual García

“Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre para construir una sociedad mejor”.

Salvador Allende

“...Tiene puesto un suéter de cachemira, de cuello alto, color gris; pantalones de paño, grises; saco de tweed, también gris. Del bolsillo superior asoman las puntas de un pañuelo rojo... Calza sus clásicas gafas de marco negro y grueso y carga de un hombro, sostenido por su bandolera, un fusil tipo AKA”.

Así ingresa a la escena un revolucionario recordado por todos. Se le ve caminar de un lado al otro de la oficina, asomarse a la ventana muchas veces para repeler el ataque armado en contra de la honestidad y la moral; y buscar en su reloj los minutos y las horas que anteceden a su final. Un hombre que desde chico quiso ser presidente, que habla de su vida y de sus sueños y aspiraciones que convirtió en anhelos de la nación. El mayor de sus miedos: ver sus ideales y promesas al pueblo convertirse en quimeras.

A cuarentiocho años del golpe militar contra el gobierno de Salvador Allende en Chile, el 11 de septiembre de 1973, con que inició la violenta dictadura militar de Augusto Pinochet; recuerdo las primeras impresiones que tuve del texto teatral de Rodolfo C. Quebleen, *Allende, la muerte de un*

presidente, monólogo publicado por el CELCIT en su colección “Dramática Latinoamericana” en 2010. Desde su estreno en 2006 en el *Theater for the New City*, en Nueva York, ha tenido diversas representaciones en Argentina, Chile y Venezuela por varios colectivos escénicos.

Auspiciada y declarada como interés cultural por el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, la obra relata y reconstruye las últimas horas de la vida de Allende en su despacho en el Palacio de La Moneda durante el ataque y golpe militar. La cronología de sucesos se haya rota, dando paso a textos añadidos, comentarios y fragmentos de discursos, desarticulando toda percepción temporal. Pasado y presente se funden y dispersan en el contario dramático de la pieza, donde el diálogo aparece sin respuestas y acude más a su condición reflexiva que a la conversacional. En una lucha contra la ansiedad, la ira y la preocupación constante, aparece un Allende que fiscaliza sus acciones y la de sus enemigos como en una partida de ajedrez con el viejo Demarchi. Así aparecen las opiniones del presidente sobre Augusto Pinochet, Carvajal, Leigh, y el resto de generales accionantes del golpe apoyado y gestado por la CIA y el gobierno norteamericano del presidente Nixon.



Texto cabal, amargo y desolador, en el que el actor asume el riesgo de contar la historia siendo parte de ella, con el reto de narrar, sin que en esa tarea se pierdan los cruces de teatralidad. Así lo resumí en una hoja que aún tengo guardada, tras agradecer la oportunidad de ver la función de su puesta en escena en la sala habanera El Sótano, durante el Festival Internacional de Teatro de La Habana 2016, por el grupo argentino La Máscara con dirección de Norberto Gonzalo y actuación magistral de Jorge Booth.

La dramaturgia de Quebleen, conjugada con su labor periodística va hacia la búsqueda de las figuras políticas claves de la historia latinoamericana. Desde ellas elabora un relato testimonial y documental, que los explora desde diversas aristas. Toda la narración se desarrolla en un solo acto sin división de escenas, donde los sucesos se suceden al ritmo de las bombas cayendo y los sonidos de disparos. El cambio sólo está dado por los temas, como en una narración en la que una palabra, nombre o recuerdo introduce una nueva y corta narración descriptiva del mismo.

Se suceden también una serie de llamadas telefónicas que intersecan las narraciones: a su guardia personal, a su hija, a su secretaria Paya y a los miembros del gabinete. Es imposible no sobresaltarse con las grabaciones originales que en la puesta se utilizan y que se ven transcritas en el texto. En el propio inicio una conversación entre Pinochet y Carvajal deja ver las verdaderas intenciones golpistas:

PINOCHET. La vida y su integridad física y enseguida se le va a despachar a otra parte.

CARVAJAL. Conforme. Ya... Se mantiene el ofrecimiento de sacarlo del país.

PINOCHET. Se mantiene el ofrecimiento de sacarlo del país, pero el avión se cae, viejo, cuando vaya colando...

CARVAJAL. Conforme... (Ríe.) Conforme.

El discurso de despedida es un fragmento del original de Allende transmitido por Radio Magallanes: “El pueblo no quiere violencia; no necesita la violencia. Soñamos con una sociedad distinta y queremos luchar por ella sin ser imitadores”.

Así se abre y cierra un texto envuelto en contrastes. El ruido de los proyectiles y la inminente caída del palacio, contrasta con el tiempo en que Allende dialoga, optando por las pausas y los cambios de intención que realiza, sobre todo al recordar a su esposa, a su hija y su relación amorosa con Paya. Todo el relato es una carrera contra los minutos para pasar revista de su situación, la gestión del gobierno durante tres años y sus memorias personales.

La escena que Quebleen imagina es en el despacho personal del Presidente, organizado por un escritorio amplio de madera, con varios teléfonos y un aparato de radio, un rollo de cartulina --el Acta de Independencia-- con el que Allende golpea sus manos y el escritorio para calmar su ira, y varios objetos

y sillas volteadas y esparcidas producto del ataque. Una ventana sugiere el balcón presidencial y una puerta lateral el sitio por el que se comunica con su escolta y luego dará la vida por la causa. Se completa con un fusil que hace mención al AKA de culata plegable que recibiera como regalo con las inscripciones: "A Salvador Allende, de su compañero de armas, Fidel Castro".

Con este último elemento, el Presidente conversa por momentos, personificándolo como único residuo de la defensa y oyente de sus reflexiones y plegarias, al punto en que el monólogo se trastoca en diálogo directo con el arma, pero sin respuesta.

ALLENDE. "¡Seré el último en salir! (*Se aleja rápido. Después lento, al fusil.*) Estuviste a mi lado en el momento más importante de mi vida. (*Acaricia el caño.*) No lo hicimos tan mal, ¿verdad? Fue una buena pelea. (*Como si el fusil le recriminara algo.*) Tenía que ser así... Los militares no les van a perdonar la vida a quienes encuentren a mi lado".

Además de presidente, Allende hace las veces de fiscal, como si frente al jurado --el lector/espectador-- enjuiciara a los milicos que le traicionaron y a los compañeros que aguantaron junto a él las últimas horas. A uno tras otro va analizando desde su compromiso con la nación y con la paz. Al final, sólo su fusil y la guardia personal quedan para defender La Moneda.

Así muestra Quebleen al luchador chileno. Como un hombre del pueblo y para el pueblo, cuyo lamento es no haber logrado más y no haber sido más duro cuando debió, pero que jamás perdió la moral que lo convertía ante todo en revolucionario. Un escenario cerrado en negro, donde la ficción se abre paso entre los hechos y los parlamentos imaginados de un luchador a punto de morir, que tras casi cincuenta años pide ser recordado. La muerte de Allende, no fue una muerte real, porque desde la escena y la memoria aún vive para seguir los ¡Vivas! En su alocución estremecedora, dice: "¡Yo no voy a renunciar! Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo".

ESTELA LEÑERO Y SU ESCRITURA TEATRAL

Aimelys Díaz

La poesía y los sueños femeninos encuentran una voz peculiar en la dramaturgia de Estela Leñero. Primero conocí a esta autora mexicana por sus trabajos críticos en la revista *Proceso*. Sin embargo, hace poco me encontré con un texto dramático suyo titulado *Antes de la caída*, y luego de leerlo comenzó mi interés por indagar en su creación dramática.

Fue miembro del jurado de teatro en la edición del Premio Literario Casa de las Américas 2020, en la cual mostró su posición feminista en el ámbito teatral. Estudió teatro en el Centro de Arte Dramático, en el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas de Madrid, y se graduó en Antropología Social. Mediante sus textos dramáticos, su columna en la revista *Proceso*, y su programa de radio *Este lado del teatro*, Leñero manifiesta su voluntad por conocer, cuestionar y pensar el fenómeno teatral mexicano.

Desde su primera pieza teatral *Casa llena*, cuya historia muestra a una mujer que rompe con la opresión a la que estaba sometida, la autora ha creado numerosos títulos como *Soles en la sombra*. *Mujeres en la Revolución*, que recupera la figura de tres mujeres en la lucha revolucionaria; *Insomnio*, experimentación escénica del silencio, sin diálogos, con dos personajes que muestran sus emociones mediante la proyección visual de sus cuerpos; *Máquinas de coser*, denuncia de un tipo de condición humana oprimida a la que se le escucha poco. Otra obra importante es *Remedios para Leonora* que, inspirada en la pintora surrealista y escritora anglo-mexicana Leonora Carrington, se acerca a la vida de mujeres que transgredieron las reglas sociales. Luego de indagar en su trayectoria, decidí enfocarme en *Antes de la caída* y *Paisaje interior*, por exponer diversos conflictos de la figura femenina y evidenciar una gran experimentación espacial.

El triángulo amoroso entre dos hermanas y un hombre: Marta, Rita y Diego resulta el detonante para que surjan viejas emociones, secretos del pasado y la necesidad de escapar hacia las alturas como única vía de salvar el amor. En *Antes de la caída* la autora lleva las situaciones hasta el borde del abismo para hurgar en las frustraciones y la disfuncionalidad familiar. Las líneas de acción entre las hermanas se bifurcan, se entrelazan y a veces se unen que parecieran ser un mismo personaje. De esta manera,

Leñero muestra la hermandad de estas mujeres, que encuentran en Diego una vía para canalizar sentimientos guardados.

La exploración en el universo femenino también se observa en *Paisaje interior*, cuyo texto presenta a dos mujeres en busca de fragmentos para recomponer sus identidades. En una habitación se resume la historia de vida de Angélica y María, quienes juegan con sus recuerdos, sus miedos e ilusiones. Mediante un diseño espacial donde una puerta giratoria conduce al futuro, un ropero al pasado, y una cama que cubre túneles y cuevas imaginadas, con tesoros escondidos, Leñero concibe un escenario dotado de una alta carga simbólica. La fractura del tiempo rodea a ambos personajes. De esta manera surge una atmósfera onírica en la que como espejismos surgen escenas del pasado. “Si voy al pasado puedo preguntarle a mi mamá del futuro, o sea de lo que nos está pasando ahorita. A lo mejor ella sabe dónde podrían estar. Ella podía leer el futuro en mi frente”,² afirma Angélica.

Una de las características que une ambas obras es el juego con los tiempos y la experimentación espacial propuesta por la autora. Ella ha afirmado cómo el eje tiempo-espacio ha sido una de sus obsesiones. En *Antes de la caída* y *Paisaje interior* se observa un sentido metafórico como eje de esas búsquedas en la escena. Ejemplo de ese roce con el universo simbólico en *Antes de la caída* es cómo el personaje de Marta “salta de árbol en árbol”, un manejo espacial que brinda numerosas posibilidades para futuros montajes y explora mucho la fisicalidad actoral, lo cual puede ser un reto para quienes la interpreten. El eje del tiempo también se trastoca, la acción de esta pieza transcurre como una retrospectiva de lo sucedido, la escena inicial en realidad resulta la final del texto. Así se muestran tres personajes al límite, al filo justo antes de la caída.



“En el teatro descubrí que podría hablar de la realidad desde la subjetividad de las personas”, ha dicho Leñero y muestra un trabajo en torno a la introspección de los personajes. Ello se aprecia en *Antes de la caída*, cuya teatralidad radica en la sensorialidad del lenguaje y la visualidad espacial propuesta. El texto, que inspira por su lirismo y atraviesa el cuerpo y las palabras de los personajes hasta llegar al lector. “Tus brazos enredadera, tu piel tierra húmeda y un corazón espinoso al que me estoy acercando”.³ Los diálogos también recrean el ambiente natural en que se desarrolla la acción: altos árboles, montañas empinadas. Y es que Leñero propone un diseño escénico multidimensional con énfasis en las alturas. Una cualidad que implica un reto para quienes interpreten esta pieza. Un ejemplo de esa experimentación escénica fue el montaje dirigido por la directora mexicana Gema Aparicio, en el cual se utilizaron cuerdas, columpios y andamios, desde los que los personajes hablaban, y de alguna manera también dota de dinamismo la escena.

En *Paisaje interior* Leñero trabaja la imaginación de los personajes vinculada a sus historias personales y surgen diversos espacios imaginados que representan piezas importantes de la identidad de ambas. En ello también se aprecia un juego del teatro dentro del teatro. “*María se sienta en la cama y se pone un pasamontañas y con la sábana tapa su cuerpo. Emite una voz masculina. Angélica sale exhausta del espejo-puerta giratoria. Al ver al hombre del pasamontañas se sorprende. Se acerca. No se atreve a tocarlo. María-hombre con pasamontañas casi no se mueve*”.⁴ Y comienza un juego teatral en el cual María representa a Rogelio, antiguo amante de Angélica.

Las actrices deben interpretar varios personajes para contar pasajes del pasado de ambas. Historias que también documentan parte de la historia mexicana, como la narración de Angélica sobre la violencia en su pueblo en busca de los zapatistas y los maltratos a su madre. “Mi papá no podía regresar porque lo estaban buscando. Él, que no había hecho nada, que sólo por ser un presidente municipal que de veras

² Estela Leñero: *Paisaje interior*, <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/500/>, p. 21.

³ Estela Leñero: *Antes de la caída*, <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/497/>, p.29.

⁴ Estela Leñero: *Paisaje interior*, ob.cit., p.48

ayudaba a la gente lo querían matar”,⁵ lo cual alude a la lucha del movimiento zapatista por los derechos de los pueblos indígenas mexicanos.

Paisaje interior posee varias referencias a la prisión. Desde elementos escénicos como las barandas de la cama hasta la condición de María y Angélica ¿exconvictas o sólo unas mujeres que buscan el modo de escapar de una realidad que las oprime? “María. Por más que quiero alejarme, siempre veo las caras de mis compañeras de la cárcel. Igual que cuando sueño”.⁶ Una llave y un mapa resultan símbolos de esa identidad perdida que cada una busca. Los personajes realizan acciones constantes para encontrar esa felicidad pero todo es en vano, vuelven al mismo lugar. Leñero expone la idea del encierro de estas mujeres que no tienen escapatoria, ¿cómo salir de ese círculo de violencia?

Estela Leñero es dueña de numerosas creaciones, entre las últimas propuestas se encuentran una serie de creaciones que ha llamado Teatro de la utopía en la que presenta personajes femeninos que han tomado conciencia del entorno de violencia en que han vivido. Miembro de la Liga Mexicana de Mujeres de Teatro, fundación organizada para mostrar, pensar, identificar problemas y promover la equidad de género en este ámbito, Leñero ha enfatizado en la necesidad de visibilizar la creación teatral femenina y romper la normalización de la supremacía masculina. *Antes de la caída* y *Paisaje interior* exponen cuestionamientos en torno al rol de la mujer y apuestan por una equidad de género.

A DOS VOCES

DANIEL ROMERO: “EL TEATRO SE TRATA MÁS DE EXPONERSE QUE DE EXHIBIRSE”

Roger Fariñas Montano

En diciembre de este año, Argos Teatro estará cumpliendo veinticinco años de fundado, desde que en el año 1996 Carlos Celdrán y Manolo Garriga junto a un grupo de actores leales se lanzaron a la aventura argonáutica.

Durante algunos años me he dedicado a estudiar las obras de este grupo paradigmático del teatro cubano y a entrevistar a algunos de sus protagonistas, empezando por el director, pasando por dramaturgos y el diseñador de luces y, por supuesto, cerrando con los actores que han pisado el escenario en busca de esa “escena transparente” a la que ha aspirado Celdrán en su decursar creativo. Uno de esos actores imprescindibles es el joven Daniel Romero, quien impactó en el paisaje teatral cubano con el estreno de Diez millones (2016), y con sus sucesivas interpretaciones en las obras Misterios y pequeñas piezas (2018) y Hierro (2019). A propósito de su experiencia en la nave argonáutica, dialogamos.

Eres un actor joven, sin embargo, cuentas con una reconocida trayectoria tanto en el cine como en el teatro. ¿Cómo llega Daniel Romero a la actuación?



En noveno grado hice las pruebas de actuación para entrar a la Escuela Nacional de Arte (ENA), pero suspendí. En ese momento no me quedó más remedio que estudiar Electrónica. Cuando estaba en primer año de la carrera volví a intentarlo y suspendí nuevamente. Hasta que, en tercer año de la carrera, lo intento una vez más y es que me aprueban. Me aplacé dos años, dejo la carrera de Electrónica y comienzo en la ENA.

Te recuerdo como actor en Un elefante ocupa mucho espacio con El Ciervo Encantado, que es un espectáculo muy físico, de imágenes, performativo. Poco después te veo debutar en Argos Teatro con

⁵ Ibíd., p. 14.

⁶ Idem, p. 65.

Diez millones, un espectáculo muy diferente, que busca más del interior, donde la palabra y lo afectivo predominan. ¿Cómo Carlos Celdrán se fija en ti y cuándo llegas a Argos?

Mi entrada en Argos Teatro se la debo a Corina Mestre. Cuando terminé la ENA me ubican en La Colmenita, a pasar mi servicio social. Ahí estuve unos seis meses, aproximadamente, y llegó un punto en que no me sentía identificado con el trabajo que se estaba haciendo. La verdad es que creí que necesitaba otro tipo de cosas y le pedí a Corina Mestre que me ayudara a terminar mi servicio social en otro lugar. Habló con Carlos Celdrán, porque era en el tipo de teatro en que ella me veía. Para mí era una utopía, un sueño llegar ahí. Él le dijo que no tenía trabajo para mí en ese momento, pero que podía ir a sus ensayos, ver su día a día. Siempre fue muy amable.

Carlos estaba terminando de montar *Aire frío*, así que tuve la oportunidad de ver el proceso, sentado en una grada durante tres o cuatro meses. Desde allí aprendí mucho, sobre su estética y de cómo ver la actuación desde un punto de vista que ahonda más en el comportamiento humano. Sin duda, algo más profundo de lo que había visto antes, con respecto a la actuación. Esto me ayudó mucho.

Así pasó un año, se remontó *Talco* para giras en Brasil y yo seguí allí. Pasado un tiempo estaba con otro tipo de amigos, estábamos en el sótano del Buendía montando un espectáculo que era dirigido y escrito por Arnaldo Galván, que trataba sobre la *Apología de Sócrates*. Era una época en la que uno filosofaba mucho y se expresaba en lo que quería decir en ese momento: las inquietudes que tenemos muchas veces los jóvenes. Estando en el sótano del Buendía trabajando en la obra, le pedimos a Nelda que, por favor, nos dejara un par de días para ponerla allí y ella accedió. Nos ayudó mucho, nos dio consejos. Terminadas estas dos funciones, Nelda nos dice que va a abrir un taller, así que nos invitó a participar de él. Pero coincide con que yo estaba en la plantilla de Argos, pasando mi servicio social, y en aquel momento Carlos empezaba a montar una versión de *La ramera respetuosa* de Jean-Paul Sartre, donde me da un pequeño personaje. Yo emocionadísimo de poder trabajar, por fin, con Carlos, pero la pregunta en aquel momento era la de cómo agenciármelas para hacer las dos cosas.

¿Tuviste que decidir?

La cuestión es que yo iba a entrenar con Nelda de nueve a doce. Tenía una bicicleta, y cuando terminaba de ensayar por el mediodía, agotado de ese entrenamiento, cogía Paseo arriba, sin almorzar ni nada, e iba para Argos Teatro. Yo me sentía muy agotado, como se sabe, el entrenamiento con Nelda es muy fuerte. Entonces, cuando ella termina aquel taller nos dice que pensaba hacer como ejercicio final montar *Un elefante ocupa mucho espacio*, pero ya como grupo con El Ciervo Encantado. Le comento a Carlos lo que estaba haciendo y él me dice: "Mira Daniel, tienes que decidir. Eres muy joven, estás empezando, pero la energía tienes que tenerla bien centrada por lo menos en esta primera etapa, para que tú como artista puedas aprender. No tengo ningún inconveniente, pero yo requiero más tiempo. Las puertas aquí siempre van a estar abiertas, pero tienes que decidir qué quieres hacer en este momento". Después de replanteármelo mucho llegué a la conclusión de que ese trabajo con Nelda, de tanto esfuerzo físico, no podría hacerlo tres años después, tenía que ser en ese momento en que aún era joven. También sentía la necesidad de probarme como actor, en varias facetas del teatro, y poder definir qué era lo que realmente yo quería. Por supuesto que a mí me interesaba mucho el trabajo que hacía Carlos, pero sentía que había algo que tenía que ganar como actor, algo que me faltaba, y lo podía encontrar en esta fase de mi carrera y en el teatro que hacía Nelda.

Entré con Nelda, el entrenamiento total, un año y seis meses. Hice *Un elefante ocupa mucho espacio*, aprendí mucho, pero, por supuesto, me quedaba por dentro la desilusión de que me había costado mucho tiempo lograr que en Argos me dieran un papel y que confiaran en mí, en mi juventud, porque era un actor inexperto. Y así me considero aún. Me sentía mal, porque pensé que jamás volvería a estar en Argos, ni tener esa posibilidad. Era un sueño perdido. Ganaba, por un lado, obviamente, pero por otro sabía que me había costado mucho trabajo entrar en Argos con un papel y lo había perdido.

Pasó el tiempo y terminó mi etapa en El Ciervo Encantado, entonces entré con Juan Carlos Cremata. Yo no tenía trabajo en ese momento, no tenía a dónde ir, no tenía a quién pedir trabajo. Recuerdo que terminando una temporada con Cremata, él implanta una serie de medidas de contrato de que quería una exclusividad total para sus actores, que hicieran sólo el teatro que él estaba haciendo y a mí me había acabado de llegar la serie *Zoológico*. Realmente tenía deseos de hacer ese personaje en la serie. Por una parte, ya había cumplido con Cremata, me había realizado con el personaje que estaba

haciendo, sin embargo, no estaba de acuerdo con este tipo de ideas que él estaba proponiendo y yo tenía deseos de hacer otras cosas. Entonces, fue en ese momento en el que Carlos Celdrán me llama y me dice: "Yo te digo algo muy personal, no sé qué va a ser de esto, ni en qué va a parar. Ni siquiera sé si va a quedar en una etapa de ensayo, de experimentación, pero pensé en ti como actor y quiero que me digas si estás disponible. ¿Cómo está tu trabajo?". Recuerdo que, en ese momento, Carlos estaba montando *Mecánica*, y hubo un momento en el que le dije que estaba haciendo una serie, que tardaba unos cuatro meses y que sabía que él no iba a esperar, pero que para mí era un sueño poder trabajar con Argos. Y él me dijo que no había problemas, que estaba ahora con *Mecánica*, y cuando terminara iba a empezar con el proyecto, así que podía esperar por mí. Realmente esperé por mí, y fue mi salvación.

No es un secreto para nadie que Él, el personaje que interpretas en Diez millones, es el alter ego de Carlos, e imagino que fue una gran responsabilidad tomar el reto. ¿Sobre cuáles pautas esenciales eriges tu personaje --un adolescente introspectivo en medio de una época confusa--, y cómo logras penetrar en su compleja psicología?

Yo no puedo decir con palabras lo que es *Diez millones*. Cuando veo un video o una foto de la obra es más bien una sensación lo que llega. Cuando leí el texto era una realidad tan desconocida para mí que, paradójicamente, no fue ajena. No lo era porque en alguna parte de mí tenía que coexistir algo raro para que saliera lo que salió, pero a la vez era lejana porque no sabía que habían pasado muchas cosas como esas aquí en Cuba. Por otra parte, había indicios de cosas de familias que eran ocultadas o calladas, cosas que habían pasado con familiares que no se hablaban delante de mí. Recuerdo que, en los trabajos de mesa, actores más experimentados como Caleb, Maridelmis y Waldo, podían entender mejor lo que había sucedido, entonces leíamos el texto sin plantear una pauta específica para sentir y entender desde la lectura aquel inconsciente colectivo que nos toca a todos. Recuerdo que voy hasta donde está Carlos y le digo: "Carlos, yo sé lo que son circunstancias dadas, y sé lo que es esto y es lo otro, pero yo no siento cómo ponerlo en práctica". Y él, con una seguridad total, me dijo que no me preocupara, que simplemente me fundiera con la historia. Ahí empezó un largo proceso, fueron pasando cosas que ni siquiera entendía en ese momento, otras las entendí después, otras aún no las entiendo. Se fue armando poco a poco ese muñeco, fue tomando forma esa alma.

Para mí fue fundamental una pauta: haber leído *El rojo y el negro* de Stendhal, porque el personaje de Julien Sorel me hizo entender mucho de lo que estaba pasando el muchacho en ese momento. También trabajé sobre palabras claves, ¿sabes? Palabras que tampoco me dieran mucho concepto en tanto información sobre determinado tema, sino que me provocara una sensación y que esa sensación me fuera despertando el comportamiento real que llevaba en ese momento. Ir pensando en palabras, por ejemplo, como fragilidad, vulnerabilidad, rebeldía y miedo, las cuales se contraponen unas y otras, pero que transmiten sensaciones y me pudieran dejar navegar en ellas. Una de esas palabras claves fue comunión: *Diez millones* lograba que uno tuviera una comunión con el público, una conexión especial, porque todo estaba en los ojos de los espectadores. Lo que hacía que saliera cada noche a escena era la mirada de los espectadores, que tienen historias semejantes. Yo, simplemente, era un canal que los transformaba. Nunca he hecho un personaje en el que haya estado más abierto, más limpio, más vulnerable y desprotegido que en *Diez millones*. Uno como actor lleva su preparación y tiene que tener cierto requisito, cierta preparación para salir a escena, pero hay un punto en el que con *Diez millones* aquello no era nada... Se trataba de salir en blanco y dejar que los espectadores te poseyeran. Que desde el silencio ellos te regalaran su historia, no era yo, no era sólo *Diez millones* que le estaba regalando la historia, no, sino que *Diez millones* era el reflejo de la historia de ellos. Entonces ahí salía la magia. Es algo de lo que estoy profundamente agradecido, porque lo más importante para un artista es lograr ser un canal de energía, de una energía que de verdad transforme algo en el espectador, y que no sea algo tan básico como un figurín, un ego.

Se trataba más de exponerse que de exhibirse...

Sabes que Carlos es uno de mis maestros fundamentales, pero eso mismo que dices lo aprendí de Nelda, ella siempre me decía que el arte y el teatro se trataba más de exponerse que de exhibirse. Es algo que llevo como una máxima. Aunque muchos piensen que no existe ninguna conexión entre el teatro que hace Carlos y el de Nelda, pues yo creo que sí. Todo el arte tiene una gran unidad. Ambos teatros trabajan desde una verdad muy particular, los dos son artistas que tienen una sinceridad pura,

limpia. Ellos no van a exhibirse, van a la esencia de lo que te quieren decir. ¿Qué mejor modo de enfrentar un proyecto tan sutil y tan fuerte como *Diez millones*? Desde un entrenamiento, desde la sensación, desde lo más escondido de nosotros y nuestro subconsciente, desde nuestra verdad... y no desde la cabeza.

Se puede decir que Diez millones pone el dedo sobre la llaga de una parte reveladora y no menos escabrosa de nuestra nación, a partir de las perturbaciones íntimas de una familia que luego tendrán consecuencias públicas importantes. Lo cierto es que dada nuestra juventud estamos lejos de aquellos acontecimientos históricos que la obra aborda y de la época en que ocurren. Háblame del proceso investigativo y de cómo toda esa información la logras traducir de manera verosímil en la escena.

La etapa investigativa fue muy importante, sobre todo las vivencias de los mismos actores. Además, Carlos ya había vivido esas experiencias y me daba datos. Veía videos... Pero la verdadera investigación es lo que es *Diez millones* en sí. Y es algo de lo que me estoy dando cuenta ahora mismo mientras te lo digo. En aquello que se escribe en la pizarra, por ejemplo, hay un texto del Padre que dice: "El viaje hacia mí". Mi verdadera investigación fue hacer un viaje hacia mí. Fui un niño que de pequeño sufrió mucho la distancia de sus padres, las diferencias políticas. Mi familia por parte de madre, por ejemplo, fue muy humilde. Mis abuelos sufrieron el maltrato y las injusticias del capitalismo, el no tener qué comer, ni medicinas, ni saber leer, y le agradecen mucho a la Revolución. Mi familia por parte de padre es honesta y con grandes valores de educación, pero también sufrió cuando le quitaron cosas que les pertenecían, sin ningún tipo de explicación. Justo cuando implantaron medidas y le impusieron un modo de vida diferente, quitándoles un capital que se ganaron con trabajo, honestamente, pues no era robado, sino de su propio sacrificio, heredado, y que por una parte les fue arrebatado. Y muchos tuvieron que salir exiliados del país. En casa de mi familia por parte de padre había un cartel que decía: "Jesús, esta es tu casa". Y en casa de mi madre decía: "Fidel, esta es tu casa".

Sufrió eso, como también sufrí conflictos entre mis padres por este tipo de diferencias. Sufrí esa incomunicación con familias que vivían en Miami, fui manipulado también políticamente cuando tuve que ir a una marcha y gritar consignas sin ni siquiera saber qué cosa era eso para mí, si yo estaba de acuerdo o no. Cuando digo manipulado me refiero a un punto en el que, no es que esté mal o esté bien hacer eso, sino en que un niño no sabe si lo que está haciendo es lo correcto o no. Así que tuve que hacer ese viaje hacia mí, hacia lo triste de la niñez de estar solo, de tener miedo, de ser incomprendido, de que te llevaran al psicólogo. Viví todas esas cosas, pinté un muñequito, tuve una adolescencia donde uno descubre el amor desde la soledad, la confusión, el no saber si está bien o está mal, el descubrir la sexualidad, tus principios, tus grandes personajes y tu refugio en la literatura... Todo eso fue un viaje hacia mí, sobre todo en la adolescencia, que fue muy dolorosa. Eso era, precisamente, lo más duro de *Diez millones*, volver hacia mí, quitar la cáscara, o la máscara que, sin darme cuenta, todos nos construimos ante una sociedad para aparentar algo. *Diez millones* me hizo romper esa cáscara y volver al meollo de la cosa.

A pesar de todos los temas políticos que tiene Diez millones, habla sobre una etapa de Cuba olvidada, de la que no se tiene mucha información, y la poca que se tiene está, en cierto modo, tergiversada. Lo digo porque no todas las personas que entraron en la Embajada de Perú eran delincuentes, ni escorias, también había gente honesta.

La gente no habla de las piedras que se tiraron de afuera hacia adentro de la embajada, habiendo, incluso, niños. Era algo como de nuestro inconsciente colectivo que estaba sucio, olvidado, era como una sombra que no teníamos el valor de descubrir, ni de ver como Nación. Como lo hicieron los alemanes, cuando viraron su cara y vieron la masacre que habían cometido en el holocausto contra la humanidad, y de saber lo importante que era no volver a repetir aquello. Yo pienso que era algo olvidado para Cuba, y lo que necesitaba era mirar hacia ahí, virar y sanar. Y así fue, porque *Diez millones* habla del perdón, de quiénes somos ahora, de replantearnos para qué hicimos "eso".

Recuerdo una vez que un muchacho se me acercó y me dijo que para él su padrastro era su papá, porque él nunca había perdonado a su padre. Su padre había entrado en la Embajada del Perú y le había dicho a su madre, que ya estaba embarazada, que entrara junto con él y ella no accedió, y finalmente él si entró. Eso el muchacho nunca se lo perdonó a su padre. Y con la obra, me decía, yo tengo deseos de ver a mi papá, yo ahora lo entiendo, ¿sabes? También había muchas personas que se acercaban y decían que habían vivido eso pero que no dieron palos, ni golpes, pero en la mirada tú les

sentías la vergüenza. Otras decían: “¡Yo lo hice! ¡Yo lo hice! Y nunca me lo perdono en la vida”. Recuerdo que, en Nueva York, en una sala pequeña, vi cómo le dio un preinfarto a una persona delante de mí hablando del amor, y tuve que seguir con función. Porque eran personas que tuvieron que seguir la vida, tuvieron que reinventarse completamente. Eso tocaba mucho, era la memoria, y *Diez millones* abrió ese debate sobre el olvido. Y claro, Carlos lo hizo desde su experiencia. Así fue como nació la obra y como se convirtió en una confesión sobre el perdón. Yo creo que, si lo vemos así, te darás cuenta de que en todas las obras que Carlos ha escrito existe la idea central del perdón.

¿De qué modo consideras que el montaje logra dialogar con tu generación?

Dialoga con mi generación desde un acto de verdad. De develar todos estos momentos pasados y proponerlos con una nueva imagen, un nuevo punto de vista que hace que la acepte sin juzgar. Porque si algo tiene *Diez millones* es que todo el mundo tiene una historia ahí latente, sea un padre olvidado, un padre que no está, o uno incomprendido; así como una madre que no te comprende, o alguien que te juzga, o algo de tu personalidad que la sociedad simplemente no acepta, o un pasado olvidado, algo que desea sanar. Todo el mundo se puede ver reflejado en *Diez millones* porque es raza, generación, lugar, es un tema que llega bien hondo en el espectador porque es universal una obra que habla sobre un tema tan neurálgico como la familia. Como mismo *Aire frío* habla sobre la familia cubana y todavía nos dice mucho, pasa similar con *Diez millones* que nos habla de la familia, pero desde un momento después del 59.

Teniendo en cuenta que fue tu primer trabajo con el grupo, ¿cómo fue la experiencia de escuchar a --y ser guiado por-- Celdrán?

Como te decía antes, fue mi primer trabajo y me costó mucho ponerme en sintonía con el modo de crear y el ritmo de trabajo que hay en Argos. Recuerdo que *Diez millones* se montó en tres meses, y yo apenas dormía. Tenía muchas crisis de insomnio, que me llevaban al desespero, crisis de ansiedad porque era mucho texto, era mucho lo que tenía que aprender, a ello súmale las cadenas de acciones... Pero encima de eso era entenderlo todo desde un punto tan esencial donde entonces las cosas no se quedaran en la información. Con esta obra pasa algo y es que si tú te aprendes el texto y lo haces como una obra tradicional, se convierte en un panfleto. Y *Diez millones* es alma, ¿sabes? Es más, es lo que no se dice, lo que está por debajo del texto.

Ser guiado por él para mí fue esencial, sobre todo porque fue mi primer trabajo. Era entrar, como te decía, en la poética, en un modo de trabajar definido. Era entender un comportamiento humano sincero, sin ser obvio. Siempre le preguntaba a Carlos cómo podía llegar a determinada situación o cómo podía narrar esto o aquello. Fue algo muy bonito ser guiado por él en un proyecto tan difícil, y entender esto desde el “hacer” fue fundamental para mi carrera.

También fue fundamental porque no es que Carlos haga que el actor se acomode, pero él también aprende constantemente de lo que el actor está haciendo y proponiendo, y entonces él reescribe la escena todo el tiempo. Él no se queda con algo escrito en el texto y que el actor tenga que acomodarse a lo que dice el texto que tienes que hacer, no se trataba de eso. Carlos escribe el texto que luego pasa al actor, al comportamiento del actor en escena, va a una pauta y la pauta transforma nuevamente el texto. Fue algo que empezó a nacer y que hacía del aprendizaje un juego.

¿Te ayudó en alguna medida compartir escenario con actores experimentados de la talla de Maridelmis Marín, Caleb Casas y Waldo Franco?

Ciertamente que me ayudó mucho compartir escena con Waldo, Mari y Caleb. Yo tuve mucha suerte con este proyecto. Los actores todos estábamos expuestos: es una obra en la que no se puede mentir, donde uno tiene que estar abierto, desbloqueado, vulnerable. Y para Caleb, que hacía mucho tiempo que no trabajaba con Carlos, también lo removió mucho y lo hizo ir a fondo en muchas cosas. Para Mari también, que venía de hacer otro tipo de teatro, lo cual entrar en este proyecto la hizo replantearse muchas cosas. En cuanto a Waldo, le tocaba mucho por su generación, por su vida, que fue muy similar a lo que plantea la obra. Entonces no era un proyecto cualquiera, no se trataba del actor que va con sus recursos, con su técnica a resolver y a vivir de verdad, era algo que tocaba aún más en la esencia de cada uno de nosotros. No podíamos enfrentarlo de otro modo que no fuera desde la verdad. Eso me ayudaba mucho, porque, como te decía, yo no tengo nada, simplemente, lo que hacía allí era lo que ellos

me daban, lo que me daba el público. También lo que pasaba allí conmigo, en el escenario, es lo que me daban ellos. No dependía de mí.

*Con el personaje de **Él** mereciste muchos reconocimientos, dentro y fuera de Cuba. Uno de los más significativos fue el premio al Mejor Actor en el Latin ACE Awards, de New York. ¿Te tomó por sorpresa? ¿Lo esperabas?*

Con *Diez millones* he tenido muchas sorpresas, que me han tocado mucho. Con respecto al premio, yo no lo esperaba. Primero, nunca me había pasado que yo fuera a trabajar en teatro por el mundo. Eso ya era un regalo, un premio. Desde *El Ciervo Encantado*, que me hizo ver el sentido real del arte del actor, aprendí que el actor no trabaja para premios. El premio del artista es que se le dé la oportunidad de crear. Todo lo que viene demás es un reconocimiento desde la percepción de una persona o de varias, que les gustaste y le impresionaste. Ahora te digo, ¿qué diferencia hay de esa percepción de esas personas que te dan un premio a la percepción de alguien que reconoce o que logra perdonarse viendo *Diez millones*, después de “haber dado palos” o de haber vivido situaciones similares a las que se exponen en la obra? El perdón de esa persona, que te lo regala después de una función, es para mí un premio mucho más importante. Lo que te quiero decir es que los premios son una mentira, es un reconocimiento que agradezco mucho porque a uno lo hace sentir bien, enorgullece, ensalza al ego y te hace sentir que eres importante. Pero si lo miras a fondo, si vas más allá de eso te das cuenta de que es una mentira. Yo no esperaba el premio, la verdad, y, por supuesto, que lo agradecí y me siento orgulloso, hablándote desde mi ego, pero no es más que una ilusión.

También pasa algo, y es que es un premio que no es sólo mío, que es tanto de Carlos como del resto de los actores y del equipo, y también de cada persona que lo está viendo y se ve reflejada ahí. El arte para mí no es algo que sea personal, que yo pueda decir que es mío y nada más. Mucho menos el teatro que es un arte colectivo, porque es comunión, es algo que viene de la unidad de varias personas. Incluso, aunque lo hicieras tú solo no lo es porque es tuyo y de Dios. Yo soy un resultado del público, de la historia de Carlos, de los actores, de lo que la vida me ha enseñado, que es lo que me ha permitido expresar el canal que soy. A veces, a uno se le olvida la humildad y este tipo de cosas tan esenciales, y se va rodante por la vida, celebrándose, pero no lo veo así.

Luego vinieron los montajes de Misterios y pequeñas piezas y Hierro, también bajo la autoría de Carlos, ¿fueron igual de complejos estos procesos?

Creo que todo se fusiona y llega a un fruto final. No te puedo decir que fue más complejo o menos complejo que *Diez millones*, porque cada espectáculo tiene su vida propia y su momento. *Hierro* es otro proceso que también tuvo sus características, primero, por lo que representa Martí para mí; luego, por lo que representa para Carlos, para cada persona que está actuando en el escenario y para cada cubano. Cuando uno está creando o entrando en un personaje, cada persona desde su punto de vista te dice lo que es mejor para tu personaje o lo que tienes que hacer o no. Ahí el único dato que importa es el de Carlos y el mío, o sea, en el que Carlos me quiere proponer una cosa y yo estoy defendiendo otra, y de cómo llegamos a ese consenso y se llega a un equilibrio. Mi personaje fue muy complicado, en el que hubo que investigar mucho, y donde yo creía que lo fundamental para enfrentarlo era cómo salir de la cabeza y dejar que las cosas fueran tomando su curso y que cada cosa llegara al punto crucial. Estoy agradecido por las oportunidades de estar en el escenario, pero siempre desde la verdad.

Es inevitable que te pregunte, ¿en qué medida ha contribuido a tus trabajos en el cine todo el aprendizaje y la formación que has tenido en la academia Argos con un maestro como Carlos?

Todos los trabajos que he hecho, incluso, antes de trabajar con Carlos, han tenido una gran significación para mi trabajo en otros medios. Porque de algún modo, aunque uno no sea actor de alguien, con admirar su obra es ya un alumno. Yo podría decirte que como mismo soy alumno y actor de Carlos lo soy de Michael Chéjov o Jerzy Grotowski. En Argos he aprendido a ver la actuación de un modo diferente y me la ha hecho replantear algo más personal, en mi vida diaria y en mi trabajo independiente. Incluso, como un modo de vida. Ha sido significativo, porque enfrentar el cine, por ejemplo, siempre te alumbraba en el terreno donde tienes que sembrar. Carlos es una persona al que tú lo llamas para hablar de actuación o para preguntarle sobre algún criterio o algo de algún personaje, y siempre vas a tener su sabiduría y su pasión de hablarte sobre el magisterio y el modo de enfrentar a un personaje, las guías, las herramientas de las que te puedes valer. ¡Eso es un regalo! Y no soy sólo yo, o cualquiera de los

actores de Argos, es con cualquiera que toque a su puerta para ir a ver un ensayo: siempre se puede aprender con él. Recuerdo que filmando una película yo tenía una escena que no veía con claridad y necesitaba un criterio, en él he encontrado el criterio preciso. Eso te dice mucho del maestro constante que es.

En 2021 Argos Teatro arriba a su vigesimoquinto aniversario. Si tuvieras que sintetizar en una palabra o frase qué significan para ti Carlos Celdrán y Argos Teatro, ¿cómo lo definirías?

Carlos Celdrán es sabiduría. Pero también pienso en los padres que te guían, que tratan de aconsejarte y que tomes las decisiones correctas. Que crezcas, te eduques. Siempre quieren lo mejor para ti. Y Argos Teatro es la casa a la que siempre puedo volver y crear en ella, sin importar por donde vayas en el mundo, o si tienes muchos proyectos.

Entrevista publicada en dos partes en el sitio web *Cubaescena*, los días 27.8.2021 y 7.09.2021.

UNIPERSONAL DE CAROLINA GUEVARA Y LEANDRO ROSATI. CUERPO DE BAILE, LA DICTADURA DE LO FÍSICO

Candela Gomes Diez

Con la idea de “trabajar la perspectiva de género desde el humor”, la dupla le dio forma a un espectáculo protagonizado por una mujer que sólo quiere bailar en libertad.

Una joven quiere bailar y, aunque nadie la comprende, sigue su instinto. En Cuerpo de baile (una comedia del deseo) ella comparte su vida, desde su infancia hasta su juventud, y su relato se convierte en escena en un ejemplo de resiliencia y autodeterminación. A esa mujer movediza, histriónica, locuaz, y de apellido Corral, la mueve el deseo.

Escrito por Carolina Guevara y Leandro Rosati, el unipersonal entrelaza los lenguajes de la comicidad y la narración oral, y con fino humor lleva al teatro la lucha histórica contra los mandatos que protagonizan quienes buscan salirse de lo establecido. Rosati en dirección y Guevara en la actuación dan vida a este personaje que deja testimonio acerca del modo en el que la sociedad disciplina el cuerpo y, a través de él, el deseo.

“Escribir esta obra fue un proceso que fue de lo oral a la pluma. Y encontrar este personaje costó un montón, porque es alguien desvalido, pero tampoco es tan inocente. Ella no quiere ser una gran bailarina. Lo que quiere es tener un cuerpo libre para bailar del modo que quiera”, comienza Guevara, quien venía de trabajar la temática de la violencia de género en Los golpes de Clara, y que se pone en la piel de Corral y de otros personajes que completan el contexto de la historia.

“Carolina me dijo: ‘En la obra quiero bailar’. Entonces, de ahí partimos. Y después fuimos encontrando quién era el personaje, por dónde transitaba y qué era lo que más nos conmovía contar. Esta mujer no es una heroína. Ella no quiere hacer la revolución, ni cambiar el mundo. Tampoco es una persona politizada o que tenga conocimientos académicos. Es una chica común, pero sin embargo hace un viaje épico porque logra escapar de los moldes y se enfrenta desde su realidad a situaciones que son complicadísimas”, amplía Rosati.



¿Cómo surgió el interés de abordar el disciplinamiento del deseo?

Carolina Guevara: Con Leandro venimos de una primera experiencia de trabajo juntos con *Los golpes de Clara*. Y teníamos ganas de seguir trabajando la perspectiva de género desde el humor. Por otro lado, yo venía leyendo materiales que tenían que ver con el disciplinamiento de los cuerpos y me parecía un tema súper potente. Ahí pensamos en la imagen de una mujer bailando, y apareció el baile como una

actividad vinculada a esa idea de disciplinar el cuerpo. Así empezamos. Y Leandro observó que de lo que en realidad queríamos hablar era del deseo.

En la obra, precisamente, abordan la función que tienen las instituciones en esa tarea de moldear las conductas. Porque la protagonista habla de la familia, de la iglesia, de la escuela y hasta del sistema médico.

Leandro Rosati: Sí. Esas son las formas de reprimir y formatear a un individuo que tiene nuestra sociedad. Esta mujer tiene el deseo de bailar, pero no encaja en algunas escuelas de danza en las que hay que bailar de determinada manera, o se exige tener determinado cuerpo. Todas esas son cosas que tienen que ver poco con bailar. Yo bailé durante bastante tiempo, y conozco esas exigencias que existen. Hay mucha crueldad en algunos estudios de danza, porque a los alumnos se les dicen cosas espantosas. Y a veces eso se naturaliza.

C. G.: Las instituciones están para normalizar cuerpos. Yo adoro bailar, pero bailo lo que sea, al igual que mi personaje. Y ensayando me di cuenta de lo dura que es esta disciplina. También viví eso que cuenta Corral cuando habla de que en la escuela le decían que se quedara quieta. En ese sentido, la escuela necesita un cambio. Hoy a todos nos pasa que estamos mirando los cuerpos de otra manera. Y por eso resuena lo que hablamos en la obra.

¿Por qué deciden abordar esta temática con humor?

L. R.: Nosotros contamos las desventuras de una mujer, y el humor permite ver esas situaciones sin padecerlas. Los grandes comediantes como Chaplin logran eso, porque a él siempre le va pésimo, tiene hambre, lo persigue la policía, y es un marginal que está en la calle, pero con todo eso hace reír. De otra manera, estas historias dramáticas serían intolerables. El humor permite abordar el padecimiento con profundidad.

C. G.: Además, el humor hace que puedas tomar una distancia de los hechos y eso habilita una reflexión y una mirada crítica pero sin aleccionar. Creo que con el humor lo que logramos es la posibilidad de conjurar el dolor y transformarlo en otra cosa. Al mismo tiempo, es algo muy identitario, porque uno se ríe de lo que conoce. Y en este caso, nos reímos de las instituciones y las interpelamos.

En el final, hay una alusión al movimiento de mujeres. ¿Creen que la irrupción de ese movimiento en la agenda social y política actúa como contrapeso al disciplinamiento del deseo?

C. G.: Creo que sí, porque el movimiento feminista lo está moviendo e interpelando todo. Y algunas de las discusiones que vino a instalar son justamente las que giran en torno al cuerpo y al deseo. Y por eso no es casual que tengamos la necesidad de hablar de esto en la obra.

L. R.: Para mí la solución siempre pasa por lo colectivo, y no por lo individual. Y en la pandemia, una de las cosas que más me llamó la atención, y que me parece algo esperanzador, fue que se armaron muchos colectivos por fuera de las instituciones, y con sus propias lógicas y normas. Y el feminismo también hace eso de cuestionar las instituciones, y desarticula todas las estructuras represivas porque en esencia éstas pertenecen al patriarcado. Pienso que ese movimiento, que es tan potente, se va a expandir.

Tomado de *Página 12*, 27.08.2021.

RICARDO CAMACHO: “EL TEATRO Y EL ARTE SOBREVIVIRÁN A TODO”

Olga Lucía Martínez Ante

Primero Shakespeare y después Chéjov. A los dos, Ricardo Camacho, uno de los fundadores del Teatro Libre, les rinde tributo, los relee y los sigue con fidelidad.

En los escenarios de las dos sedes de esta emblemática casa teatral de Bogotá se han montado obras de estos autores, y ahora, en la de La Candelaria, llega con El inspector, de Gógol, en el regreso a la presencialidad de ambos lados: del grupo y el público. Luego irá a la sede de Chapinero. Desde 1973 existe el Teatro Libre. Camacho cuenta que nació en un restaurante del centro de Bogotá. Él y su amigo Jorge Plata, recientemente fallecido, lo crearon. Media botella de aguardiente dio fe de ello.



El camino ha sido largo y lleno de buenos montajes, con más de cien obras presentadas, entre ellas, Los inquilinos de la ira y Los andariegos, de Jairo Aníbal Niño; La agonía del difunto, de Esteban Navajas; El rey Lear, de Shakespeare; Las brujas de Salem, de Arthur Miller; Seis personajes en busca de autor, de Luigi Pirandello; Un muro en el jardín, de Jorge Plata Saray; El burgués gentilhomme, de Molière; El burlador de Sevilla, atribuido a Tirso de Molina; Doce fósforos, de Harold Pinter; Que

muerde el aire afuera, de Piedad Bonnett; La Orestíada, de Esquilo, y Crimen y castigo, de Fiódor Dostoievski, que ratifican un trabajo de estudio, concentración y desarrollo no sólo de talentos, sino de fortalezas de los actores.

Graduado en Filosofía y Letras, Camacho, nacido en Bogotá en 1948, empezó en el grupo teatral de la Universidad de los Andes en 1969. Ese año dirigió El canto del fantoche lusitano, de Peter Weiss, montaje que ganó el primer premio del Festival Universitario Nacional de Teatro y repitió el galardón en el Festival Nacional de Teatro y en el II Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales.

El inspector fue adaptado por Patricia Jaramillo y es una obra que refleja la realidad de un país en el que la corrupción se ha normalizado en todos los niveles de la sociedad.

¿Qué haría hoy ese inspector si llegara a Colombia? ¿Qué diría?

Se divertiría viendo la farsa y la corruptela, la risa subversiva de los ineptos, le daría esa risa diabólica al ver la bajeza, la pequeñez y la mediocridad de la condición de los gobernantes.

Usted dice que después de Shakespeare, el autor más importante es Chéjov. ¿Por qué?

El prestigio de Chéjov no se refiere sólo al teatro, es el creador del cuento moderno, su obra ha sido fundamental para los grandes artistas norteamericanos e ingleses, que lo declararon como su inspiración principal. Es sutil, inteligente, sin estridencia, no es grotesco. Sus personajes están en un periodo de transición de finales del siglo XIX y comienzos del XX, época prerrevolucionaria de Rusia. Son realistas, concretos, ubicados en el espacio y el tiempo, y específicos. Han pasado a ser universales, válidos para cualquier época. Chéjov, como alguien dijo acertadamente, es un escritor triste para personas con humor.

Cuénteme la historia de El canto del fantoche lusitano y todo lo que generó.

Esa obra la hicimos en 1969, con el grupo de teatro de los Andes. Era el momento del teatro documental, denunciaba la colaboración de Pío XII al nazismo. Fue una corriente de organizar documentos y vertebrarlos en forma teatral. Denunciaba también los estragos del colonialismo portugués en Angola y Mozambique. Ese montaje quedó con energía y fuerza en un momento en el que había simpatía por los movimientos revolucionarios de liberación nacional. Todo ese fervor y ese entusiasmo estaban ahí. Fue tremendamente exitoso, ganó festivales nacionales e internacionales.

Esos momentos del teatro de la Universidad de los Andes fueron muy importantes para la ciudad y el país.

En el final de los 60 y comienzos de los 70, el teatro universitario colombiano era un movimiento importantísimo, había pocos grupos independientes y ese teatro incubó una generación de gente de las tablas.

¿Cuál es su primer recuerdo del teatro, el que lo atrapó para ya no dejarlo ir?

Uno de los impactos más fuertes cuando comencé a ver teatro fue una obra que montaron los profesores franceses del Liceo Francés, donde estudié. Era una de Ionesco, no recuerdo cuál, pero fue muy bien actuada y bien hecha.

Usted siempre hace una gran apreciación de los actores. ¿Cómo trabaja con ellos para que vivan sus personajes?

Orson Welles decía que había que hacerles el amor a los actores, y a mí me gusta mucho trabajar con ellos, es una manera de sobrepasar la soledad. Cuando un actor me revela algo íntimo, profundo de él, es un reflejo para mí y también me produce una revelación. La clave del teatro es el actor, no es la escenografía, es el ser vivo del actor, y eso es lo que más me interesa en el teatro.

¿Qué personaje de una obra teatral le hubiera gustado ser de verdad, en su carne y en sus huesos, y por qué?

No tengo ningún personaje en especial, pero me gustan muchos chejovianos y shakesperianos.

¿Cómo nacieron las dos sedes del Libre?

La de La Candelaria era una casa colonial que estaba en ruinas, y cuando la tomamos empezamos la remodelación. Inicialmente, nosotros éramos los rusos, los albañiles. Pegamos ladrillos y rompimos paredes hasta que pudimos contratar obreros de verdad, que cuando llegaron no hicieron sino burlarse de lo que habíamos hecho.

La de Chapinero era en los años 80 la sede de la Fundación Arte de la Música, que dirigía el maestro Rafael Puyana. La entidad entró en aprietos financieros y nos llamó a decirnos que si queríamos quedarnos con la sede, aunque había otra de Almacenes Only. Él nos ayudó a conseguir recursos para la compra y remodelación. Estábamos ahí todo el tiempo, en un pequeño espacio mientras la arreglaban, invocando a los hombres que le han dado magia al teatro: Shakespeare, Chéjov, Brecht...

¿Qué pasa en usted cuando se sube al escenario?

Es entrar en un espacio mágico, sagrado secularmente, sin connotación religiosa. Como cuando el atleta entra a la pista o el futbolista pisa la cancha.

Dicen que en los teatros, además de las obras, habitan los personajes. ¿Con quién le gustaría encontrarse?

Con el Galileo Galilei de Bertolt Brecht y, del mismo autor, con el juez Azdak de *El círculo de tiza caucasiense*, para hablar del universo que habitaban y cómo verían el mundo de hoy si pudieran reencarnar.

Mucha gente dice que luego de ver una obra en el Libre sale caminando más fuerte, con pasos más seguros. ¿Por qué?

A pesar de que básicamente la idea que me anima es desaparecer detrás de las obras, y dejar que las obras y los actores sean los que hablen, es imposible, de parte del carácter de uno, no transmitir.

¿Cómo fue su infancia?

Feliz, tuve una familia que siempre me apoyó. Con mis hermanos hicimos una relación profunda, estrecha, son los seres que más falta me hacen, ya desaparecieron. Mi obsesión de niño era jugar fútbol o básquet profesionalmente, pero eso nunca se dio.

¿Cuáles han sido sus principales maestros?

Los profesores franceses del Liceo Francés, especialmente los de literatura; mi hermano mayor, Eduardo, que era literato, y el maestro Juan Antonio Roda.

¿Qué hizo en pandemia?

Yo leí, leí, leí. Leo todos los días, pero aproveché para ponerme al día en lecturas que tenía pendientes desde hace algún tiempo.

El arte fue el primero que cerró. ¿Qué sintió ese día en el que nos encerraron a todos?

Rabia, porque uno sabe que esto es creado por el ser humano. El teatro, como el arte, sobrevivirá a todo. Han pasado guerras, revoluciones, epidemias, pandemia, y sigue vivo. En la época de Shakespeare hubo pestes como esta y más fuertes; en la Primera Guerra Mundial llegó la gripe española. En algún momento esto tiene que pasar. Y, como decía Brecht, cantaremos sobre los tiempos oscuros.

¿Qué le ha enseñado el momento que vivimos?

Es común decir que se revaloran cosas, pero lo cierto es que se ponen las cosas en su sitio. Este tipo de cataclismos ha pasado muchas veces, con acontecimientos que cambian el destino, pero uno sigue, uno está en su oficio y se aferra a su oficio, y decide que continuará en las condiciones que nos pongan.

¿Descubrió en esta época algún talento que no sabía que tenía?

(Se ríe un poco el muy serio Ricardo Camacho) No creo haber descubierto ningún talento, pero tal vez disfrutar más la cocina, que me gusta mucho. No la gozaba suficientemente, y me tocó en pandemia.

Ya no está Jorge Plata. ¿Cuál es el mejor recuerdo que tiene de él en el teatro y como amigo de la vida?

Con Jorge tuvimos una amistad profunda desde 1967, cuando entramos a estudiar juntos Filosofía y Letras en los Andes. Fue un amigo incondicional, una persona limpia, honesta, un ser humano que no tenía mezquindad ni envidia, un caballero bogotano en el mejor sentido de la palabra. Compartimos tantos años juntos trabajando y en una comida que tuvimos en el restaurante Diana, en la calle 17 con carrera 4ª, decidimos crear el Libre. Fue de noche.

¿Cómo percibe a las nuevas generaciones de actores? ¿Cuáles son sus aspectos más positivos?

Como actores son superiores, con gran formación técnica. Se ha avanzado mucho en eso, en el trabajo de la voz, el cuerpo, en el mundo interior. Son mucho más versátiles y les dura más la cuerda. Eso muestra la bondad de las escuelas que enseñan actuación, pero hay escuelas que no enseñan voz ni técnicas; las que sí, sacan actores muy buenos. La diferencia con los actores de esa primera generación, que formó Santiago García, es que eran personas que tenía una visión crítica de la transformación de la realidad.

Pero en esta generación las circunstancias han cambiado. Los actores de hoy son técnicamente mejores, pero muchos carecen de la visión de que el teatro puede enriquecer la vida interior de las personas, contribuir a la lucha contra la estupidez y la opresión.

El inspector, hasta el 18 de septiembre, viernes y sábado en el Teatro Libre del Centro, y en la Sede Chapinero, del 23 de septiembre al 2 de octubre.

Tomado de *El Tiempo*, 6.09.2021.

ENTREVISTA A DIRECTOR DE MAURO EDUARDO LUNA: “ESTA ES UNA OBRA QUE VA A INTENTAR DEJAR CIERTAS PREGUNTAS QUE INTERPELAN A CADA UNO Y A CADA UNA DE NOSOTRAS”

Galia Bogolasky

Entrevistamos al director y dramaturgo de la reconocida compañía Lafamiliateatro, que vuelve con esta esperada obra que inaugura la temporada presencial del Teatro Finis Terrae.

La obra trata sobre un hecho real ocurrido en un lugar llamado Mauro. A propósito del desarraigo impuesto a centenares de familias y las consecuencias ambientales, arqueológicas y sociales tras la construcción del tranque de relaves minero más grande de Latinoamérica, por lo que se creó un comité de defensa territorial cuya primera gran acción fue llevar a cabo una huelga de hambre en el año 2010, que mantuvo a once comuneros durante 81 días en una lucha que terminó fracasando debido a la baja cobertura por parte de los medios de comunicación. Una década después, un grupo de comuneros busca terminar lo que comenzó en las tierras que perdieron y deciden iniciar una nueva huelga de hambre hasta las últimas consecuencias. Mauro es una ficción basada en hechos reales.



Esta obra se llevó a cabo luego de una larga investigación. Cuéntame cómo fue todo este proceso de investigación para llegar a Mauro.

Partimos queriendo escapar con lo que había pasado con *Painecur*. Tuvimos la experiencia de pasar de una obra exitosa a tratar de replicar el éxito. Entonces tratamos de hacer absolutamente lo contrario. Pasamos del éxito que tuvo *Painecur*, a tratar de escapar un poquito. Nos gustaba mucho el rollo de la física cuántica, de los agujeros negros, todo ese rollo y, a propósito de eso, encontramos como disciplina de investigación la arqueoastronomía, que vincula los pueblos originarios, que era un tema con el que veníamos como súper a caballo con *Painecur* y que vinculaba, de alguna manera, la observación de las estrellas y cómo las comunidades indígenas se vinculaban con la observación del universo. Y a propósito de descubrir la arqueoastronomía como disciplina llegamos a Mauro, porque lo primero que nos apareció sobre el caso, tenía que ver con la destrucción de Mauro como sitio arqueológico. Este Valle tremendo de más de 16 mil hectáreas, cómo se convirtió en una piscina de desechos tóxicos, siendo un espacio muy rico, en tradiciones, y en material arqueológico podría darle señales a la cultura diaguita sobre su cultura.

La cultura diaguita es una cultura que fue reconocida desde el 2006 en la Ley indígena, entonces son muy nuevitos, y a propósito de ingresar a la Ley indígena también viene todo el sistema del registro, de cómo se registra uno como diaguita. Eso era súper problemático porque no habían datos, la gente en general tenía que decir “mi abuela fue partera” o “en mi casa había una flauta China, típica de los bailes chinos del norte” o, algún dato de ese estilo, súper vago para poder decir que era diaguita de mar. En la obra también tratamos el tema de los apellidos. Araya es el apellido, que no es indígena, pero es el apellido más común de los diaguitas y tenía que ver con que esa zona de Coquimbo, era una zona de tránsito de españoles con indígenas. Los españoles le pusieron a sus indios o indígenas, o indios esclavos indígenas, les llamaban por sus apellidos. Entonces les ponían a todos su apellido y por eso, por ejemplo, el apellido Araya quedó tan reinante en la región. Entonces, existiendo esta problemática, no tengo apellido indígena, no sé cómo retratar o cómo comprobar mi origen, entonces eso fue y sigue siendo súper problemático todavía. Esa burla sobre los diaguitas, que también expresamos ahora, también está muy presente en la región. Esa burla sobre él, como han tenido que inventar el kakan, que es su idioma, una mezcla rara entre aymara, mapuche, y cómo han tenido que inventar su vestuario, donde hay simbología de la artesanía diaguita, pero no tienen ninguna certeza de que es así, de que ese vestuario era el vestuario ancestral. Por ahí llegamos desde esta problemática cultural y arqueológica, de ahí vino todo el desarrollo de una investigación periódica a propósito del caso de la lucha entre comuneros con la minera desde el año 2001 en adelante y descubrimos que la cantidad de personas involucradas, políticos en ejercicio, de empresarios, diputados, senadores, presidentes, involucrados en que la minera pudiera empezar a operar ahí en ese territorio, es impresionante.

Las cifras con las que empezaron a comprar abogados, el Premio Nacional de Medio Ambiente, a una serie de actores sociales también, es impresionante, absolutamente impresionante. Las cifras con las que le pagaban a una serie de personas para que pudiera operar la minera en ese lugar. Fue todo ese recorrido de analizar periódicamente lo que existía, y en términos científicos también. La cantidad de informes de impacto ambiental que había, que decían que no se podía instalar una minera, o un tranque de relave, de la proporción que es Mauro hoy día, también ha traspasado todos estos años. Hay una serie de informes, uno tras otro, que indican que no se puede construir, sin embargo, está ahí operando y tiene derechos para operar durante 50 años. Es impresionante.

Luego viene este proceso, después de que hicimos ese análisis, de acercarnos a la comunidad y empezar a hacer entrevistas y nos comunicamos con Christian Flores, que es un dirigente que desde el 2008 en adelante ha venido dando la pelea por la restitución de la dignidad de todas esas personas que han sido desarraigadas en el territorio. Son más de dos mil personas que fueron desarraigadas. Cuando hablo del desarraigo digo algo que, es incluso un poco abstracto para quienes nos relacionamos con ese concepto desde Santiago o incluso desde otras regiones. Es muy fuerte la sensación de ser extraído de tu territorio, y ser puesto como tal, como lo hicieron con la gente allá: en una población con casitas muy pequeñas, en medio del campo. No fue ni siquiera intentar devolverle algo similar a lo que tenían, sino que se les instala en una población que está en un sector que se llama Las Cañas. El desarraigo para nosotros fue súper fuerte. También están esta serie de conflictos que se fueron dando en la comunidad, a propósito de la inserción de recursos económicos. Hay gente muy pobre que cuando se le ofrece 20 millones de pesos acepta el tiro, porque nunca han conocido la plata, entonces aceptaron muy rápidamente, o han aceptado convenios con la minera, muy pocos recursos absolutamente indignos que no equipara, en ningún sentido, lo que era su vida. Ahora mismo estamos viviendo un proceso de

consulta, este relave incluso va a acrecentarse aún más. Van a construir una especie de suple, donde lo van a agrandar mucho más, porque ya con los pocos años que lleva está lleno, siendo el más grande de Latinoamérica. Ahí viene todo un proceso después del trabajo de “campo con la comunidad”, fue muy bonito. Aplicamos la metodología de la geografía social, que es un ala de la geografía, donde uno puede recorrer, por ejemplo, el paisaje, lo puede recorrer con ciertas comunidades. Lo que uno le sigue de parte de ellos en términos de relatos, no tiene que ver sólo por la geografía de lo que era, sino que también en términos emotivos, ¿Qué era para ellos ese territorio?, ¿Qué significaba? sus vivencias, su memoria. Ese proceso con la comunidad fue muy bonito. También nos dimos cuenta de la cantidad de tradiciones que hay de por medio entre la misma comunidad, hace poquito que empezó a unirse nuevamente. Era una comunidad absolutamente disgregada, peleada por la plata, por quien recibió más o quien recibió menos. ¿Quién fue o quien no fue, a la lucha?, etcétera, y todo ese material fue imprescindible para crear la obra. Cuando estaba en el proceso de investigación periodístico, decía: “Pero ¿cómo? Esto es una situación que hay que visibilizar, hay que defender a la comunidad” Después, cuando ya vas conociendo la comunidad, nos vamos dando cuenta también de la fragilidad humana, eso fue fundamental, si no la obra sería otra, no sería la obra que es hoy día.

¿Cuál fue el contexto en el que montaron esta obra?

Nosotros veníamos construyendo esta obra, antes del estallido social, y cuando llega el estallido nosotros dijimos: “bueno, parece que efectivamente Chile despertó y tenemos que hablar de cómo los intereses individuales se superponen en una lucha colectiva”. Entonces pensamos que tal vez hacíamos la obra equivocada, pero al pasar los meses, nos dimos cuenta que efectivamente, en el estallido social, hubo una serie de situaciones súper anómalas. En la convención lo estamos viendo, surgió la Lista del Pueblo y vemos su fragilidad, porque son seres humanos criados en un sistema capitalista, que es el fondo de las problemáticas que vivimos, es el sistema en el que crecimos y por lo mismo aparece la miseria de lo humano, aparecen todas las circunstancias de la vida, en todo tipo de organización, y por lo mismo, queríamos retratar eso, la fragilidad con la que se lucha frente al poder económico, al progreso, a todo un sistema. Esa mirada que hay hacia el final de la obra, es una mirada que también nos despoja un poco de la culpa por esa situación humana o esa miseria humana que aparece en tantas instancias de la vida, y que nos hace mirar con cierta esperanza, hacia un futuro, donde quizás ya no existamos ni siquiera nosotros, pero quizá una nueva organización, una nueva especie, que pueda tener una mirada distinta sobre el cómo hacer comunidad.

Escribiste la obra y además la dirigiste, ¿Cómo fue para ti pensar en esta puesta en escena? Con todo este material que ya habías investigado.

Nosotros, en la investigación, lo único que sabemos es más o menos la anécdota, desde dónde vamos a contar la obra. Desde la investigación periodística apareció el tema de que los comuneros habían hecho una huelga de hambre en 2010, que había fracasado por una serie de cosas, sobre todo, por la traición de un diputado que trabajó con ellos durante esa huelga, porque cuando llegó el momento de hablar sobre plata, el diputado quería estar ahí. Fracasó por eso, porque se quiebra esa relación entre el diputado de la comunidad y también los medios de comunicación que apoyaron en un principio la huelga, después, ocurrió justo el tema de la minera San José con los 33 mineros, y todos los medios de comunicación se van a cubrir la Mina San José y esta lucha queda a mitad de camino. Así y todo dura otros 41 días más, después de que ya no los pesca nadie. Entonces sentíamos que era bonito darle un poco de justicia a esa movilización. Por lo tanto, instalar la obra en una huelga de hambre en una época actual, donde fueran efectivamente a la muerte, inspirados por la huelga de Irlanda del año 81.

Esa idea la teníamos clara antes de ir a trabajar con la comunidad. Después en las entrevistas van surgiendo una serie de cosas, que documentamos a través de video, audio, fotografía, etcétera. Sin embargo, no es que uno vaya construyendo en paralelo, generamos el proceso completo de investigación, sin pensar primero en cómo se va a construir la historia, quiénes van a ser los personajes. Sólo teníamos la anécdota presente. Después que terminamos todo el proceso de investigación, recién es el momento de pensar la dramaturgia. La investigación, sobre todo para nosotros, es el pie para crear la dramaturgia. Después, todo ese material investigado es insumo que queda para los actores, para los diseñadores, los músicos, etcétera. Después viene el proceso de escritura, iba surgiendo el proceso de manera muy intuitiva. Yo nunca vuelvo a revisar el material investigado, sino que siempre tengo muy presente esa idea de que en la memoria lo que queda es el residuo de lo que debe estar presente en la

obra. Entonces queda ese registro como documento para facilitar el trabajo del resto del equipo. Pero para construir la dramaturgia uno se queda más con las conversaciones, con lo que va surgiendo en esas onces múltiples que uno va teniendo con la gente.

Va surgiendo en términos también estratégicos, de cómo construir la ficción. La ficción no carece de humor, no carece de humanidad, no carece de una serie de cosas que tiene que contener el teatro. A pesar de que surja de un material real, de una situación real y de nuestra situación muy dramática, la humanidad contiene eso. El humor está presente en las luchas, en los dramas familiares, siempre ocurre el humor y creíamos que tenía que estar. En términos estructurales, lo que siempre hacemos. Como compañía, o atender desde la construcción dramática, es que los diversos temas que subyacen al tema principal, como lo arqueológico, como la salud de la gente que padece cáncer gástrico en la región, o el tema del agua, eso debe estar contenido en los personajes. En la obra se da que todos los personajes tienen una motivación individual que está marcada por estos subtemas, que aparecieron durante la investigación.

¿Cómo fue el proceso de la puesta en escena?

Cuando ya concluye este proceso dramático, el tema de la puesta en escena tenía que ver, sobre todo, con el representar de una manera no realista este espacio cordillerano de la cuarta región. Nos jugamos por una apuesta menos realista en términos de materialidad y de iluminación, fue muy bonito ese proceso, porque siempre la fotografía que había durante la investigación tenía que ver con que veíamos mucho el paisaje del atardecer de ese lugar. Por eso está este fondo de luz, que va cambiando durante las escenas, que nos va remitiendo a esta idea de atardecer en ese lugar.

¿Cómo fue pensada la música de la obra?

La música tiene dos momentos. Uno relacionada con construir lo épico de la lucha, porque la obra intenta engañar un poquito al espectador en cierto punto. Trata de mostrar que esto conduce a una lucha, o pareciera que es un conflicto contra la minera directamente. Luego la obra cambia y nos damos cuenta que la obra trata los conflictos de la lucha, entre los mismos luchadores, cómo se superponen estos intereses individuales sobre lo colectivo. La música también se hace cargo de la idea de los agujeros negros, cómo estos se vinculan con la obra. Es una idea que surgió porque toda la gente nos hablaba del desarraigo. Nosotros siempre sentíamos que era imposible representar lo que siente alguien que ha sido extirpado de su tierra y puesto en estas poblaciones en medio del campo. Lo único que conocemos, a nivel científico, es cómo un agujero negro o esa gravedad tan fuerte distorsionan el tiempo. Pensamos que era una buena imagen metafórica, para retratar lo que puede ser para alguien que ha perdido sus tierras, que ha perdido el lugar donde nació y que no va a volver nunca más, que sólo habita, probablemente, en sus sueños. Por eso aparece el tema de los agujeros negros, entonces la música también se hace cargo de esa imagen, de esta dispersión del tiempo. La sensación de un agujero negro presente para toda esa gente que lleva 20 años dando la misma pelea, con más fracasos que triunfos, y que hace que ese agujero negro, que es el tranque, siga estando ahí todo este tiempo.

¿Cuál fue el mayor desafío para ti al montar esta obra y sobre todo pensando en todo el tiempo que tuvo para después montarla presencialmente como la primera obra que estrena el Teatro Finis Terrae, en su temporada presencial?

El mayor desafío fue lidiar con el fracaso constante de: la vamos a estrenar, se detiene todo. Luego intentamos estrenar nuevamente, no se pudo, era fin del 2020. De nuevo, después de marzo, intentarla grabar, para que se pudiera dar por lo menos en una instancia *online*, porque también ya uno había perdido la esperanza de cuando volvemos a lo presencial, y tampoco se pudo. Lo más dificultoso fue lidiar con lo deprimente que significaba para nosotros no poder sacarla a la luz. Más allá de un tema económico para todos nosotros, las obras nos dan la vida, cómo no poder compartir un tema histórico de Chile, tan preciso en un momento particular. Nos teníamos que mantener callados con todo lo que significaba *Mauro* para nosotros, que sentíamos que estaba hablando, no sólo de las zonas de sacrificio en Chile o en Latinoamérica, también vinculado con la movilización social, con la pandemia, con la convención. Creemos finalmente que lo bonito es que llegó en el momento preciso para discutir ciertas cosas. La semana pasada estábamos viendo la situación con Rodrigo Rojas y la obra, también de alguna manera, habla de eso, de esa dificultad, de esa miseria humana que aparece en instancias donde hay que mostrar impecabilidad ante los intereses económicos del empresariado chileno, ante

los intereses económicos de un mismo gobierno, que pretende sólo el progreso a costa de una serie de territorios, personas, comunidades. Por más intenciones que tengamos, esa miseria humana aparece y nos golpea tan fuerte. La obra habla de eso, habla de todas las luchas, habla de cómo nos enfrentamos a la lucha, de cómo nos enfrentamos a la idea del bien común.

Fue difícil, pero estamos súper contentos con el resultado, con la respuesta del público, con cómo la gente nos escribe muy tocados porque para ellos no significa, efectivamente, sólo hablar de zonas de sacrificios y de lo que viene en Chile y el mundo en unos años más, sino de lo que está pasando precisamente hoy día como sociedad.

Ustedes como compañía, como se llama Lafamiliateatro, trabajan como una familia, tienen una relación muy cercana y trabajan muy colaborativamente. ¿Cómo fue este trabajo con los actores y con la creación de los personajes, con el trabajo con los actores en escenas contigo como director?

Como somos compañía vieja, llevamos 17 años juntos, ya nos conocemos muchísimo todos, todas. Efectivamente nos comportamos como familia, somos muy achoclonados. Creció mucho la familia en este último tiempo, a propósito de la pandemia, entonces hay un conocimiento súper amplio de cómo trabajamos, de cómo son nuestros procesos. El método de trabajo con los actores, hacemos un trabajo realista, en el sentido que tiene que ver con la construcción de los personajes. La situación es súper concreta, los personajes son súper concretos. En la puesta en escena generamos otras cositas interesantes que tienen que ver con un refresco estético, pero, en general, nosotros contamos historias. Acá teníamos la particularidad que teníamos los personajes vivos, ahí, presentes, entonces construimos mucho, los chiquillos del elenco, construyeron muchos los personajes a partir de sus referentes más directos. Cristian Flores existe, Pedro Soto existe, Javier Olivares existe, por supuesto muchas cosas están ficcionadas, pero surgieron desde mi origen de campo, del sur, pero cuando voy a Coquimbo me fijo que el campo del norte y del sur se parecen muchísimo. Los chiquillos fueron construyendo a partir de eso, de esas mismas conversaciones mutuas que teníamos sobre el campo. Tuvieron la posibilidad de conocer a los referentes de los personajes y construyeron desde ese lugar. Había hartito material como para poder abordar la construcción de los personajes. La relación con la música, con la ranchera, tan presente en el territorio, esa relación la tengo yo con mis viejos. Sebastián Silva, que es el actor que interpreta al hijo de un rancherista ancestral del territorio de Mauro, también tiene una relación con la música. De hecho, él da clases a la nieta de uno de los acordeonistas de los Reales del Valle, que es precisamente uno de nuestros referentes rancheros para construir ese personaje. Fue muy bonito, fueron calzando muchas cosas. Yo escribo para ellos, para cada uno, y ellos asumen de manera muy generosa también al revés, el cómo tratan de interpretar eso que está escrito en el texto. Así que es un proceso súper orgánico cómo se va construyendo, y como a estas alturas uno es un director calladito. Tengo muy pocas cosas que decir siempre. Es como si compartir ese rol del dramaturgo y director, de alguna manera generara que ya en la escritura del texto hubiese una primera dirección y a esta altura ellos lo leen muy bien. A uno ya le importan otras cosas, o se hace cargo de otras cosas que tiene que ver con la composición en el espacio, de los actores, o de la iluminación, o del diseño, o como eso se vincula con la música. Desde el texto establece el marco de acción para cada uno, pero hay pleno permiso para que cada uno/a vuele creativamente.

¿Qué le dirías a la gente para invitarla a ver la obra, para las funciones que quedan?

De hecho, nos queda sólo para el sábado y domingo, el viernes ya está completito. Me gustaría decirles simplemente que es una obra que surge de una situación que estamos experimentando en nuestro país. No es una obra en la que le vamos a decir lo que ellos ya saben. Muchas veces la gente ve: "esto es una obra dramática sobre la pérdida de un territorio, o es una obra dramática sobre la contaminación del planeta y eso ya lo sé". Esta es una obra que va a intentar dejar ciertas preguntas que interpelan a cada uno y a cada una de nosotras, que nos deja preguntas para seguir avanzando como sociedad de aquí a unos años más, intentando hacer conciencia de ciertas transformaciones que necesitamos como sociedad, que son urgentes. También nos cuestiona cómo nos vamos a ir enfrentando a ciertas situaciones políticas y sociales que vamos a experimentar a propósito de la pérdida del agua, a propósito de la falta de alimentación, de situaciones que vienen. La ONU nos ha mostrado con muchos documentos que eso viene. ¿Cómo nos vamos a enfrentar a eso? Creo que esta obra da ciertas luces de qué hacer y qué no hacer, o preguntas sobre qué hacer y qué no hacer, cuando nos tengamos que enfrentar a esas situaciones. Es una obra que les va a mostrar un mundo donde hay muchos matices,

hay mucho humor. También hay concientización y es un espectáculo completo para disfrutar esta vuelta a los teatros, que la necesitamos tanto. La gente necesita volver a estos espacios, a volver a pensarnos juntos como sociedad. Gustándonos tanto el cine, el teatro tiene una fuerza que sólo la puede dar el que sea un ser humano, puesto ahí frente a ellos mismos, entonces hay que volver a experimentar esa situación. Los protocolos sanitarios están funcionando súper bien, así que el teatro es un espacio absolutamente seguro para disfrutar de un espectáculo.

Tomado de *Culturizarte*, 10.09.2021

ESPECIAL: 3 VISIONES SOBRE LA MIGRACIÓN EN EL TEATRO

Ulises Sánchez



Los motivos que orillan a una persona a tomar la decisión de emigrar son complejos y diversos, ya sea el hecho de salir en búsqueda de oportunidades que no se encuentran en el país o región de origen, persecuciones políticas e incluso la razón más desesperada de todas, la huida de un sitio por el temor a perder la vida, está más presente que nunca en nuestro contexto mundial actual.

El fenómeno de la migración se ha convertido en una problemática social y política al interior de los gobiernos. Sin embargo, abandonar una ciudad, un país o un continente es producto de un abanico de factores que influyen en las personas para emprender un viaje, posiblemente, sin retorno, no exclusivamente del lugar que se abandona, si no de las costumbres, los lazos afectivos, e incluso la identidad, un proceso histórico que supone un equilibrio social alrededor del globo desde tiempos ancestrales.

Diversas son las producciones artísticas que han retomado el actual y acrecentado fenómeno para brindar distintas visiones de la problemática, dichas manifestaciones han permitido comprender los motivos, las circunstancias e incluso el horror que los viajantes deben enfrentar para llegar y empezar en un contexto ajeno.

Es por esa razón que para la realización de este especial te presentamos tres puestas en escena con diferentes visiones sobre el tema de la migración desde las experiencias de sus protagonistas, Dobrina Cristeva, Rosa María Bianchi, Eduardo Viniegra y Verónica Langer.

Una historia personal se convierte en un mensaje universal

Eduardo Viniegra actor de *Green Card*, relata su experiencia haciendo la obra, quien asegura estamos inmersos en una cultura de la migración sin consciencia para reflexionarla, “la migración es un tema que se debe tocar mucho más en México porque se convierte en una penitencia generacional, con trasfondos económicos, culturales y de identidad”, declaró.

Y agrega: “En nuestro país es difícil lograr hacer las cosas, entre mayor conciencia haces sobre las causas y las consecuencias es más difícil que te expongas. En *Green Card* se toca el tema de la migración sin moralizar, donde un acierto fundamental de la puesta en escena es que te aleja hacia un contexto en el que aparentemente el espectador se encuentra ajeno. En este caso se trata del desierto con tres personajes completamente diferentes entre sí, y ahí está la clave, al poner en escena a estos tres la historia comienza a cobrar un mayor sentido y una problemática tan extensa se vuelve un discurso universal e íntimo permitiendo apreciar las tres visiones que ahí convergen”.

Para el actor son tantas las problemáticas sociales que provocan el fenómeno de la migración que sería imposible abordarlas todas en una puesta en escena. Sin embargo, cuando alguien del público se conmueve, para él su trabajo está hecho y menciona: “Nosotros somos ese hijo, ese hombre que se fue y aunque la distancia es desoladora, todo el tiempo estamos pensando en los que se nos fueron.”

“Tenemos un trato con la Asociación de Veteranos de Guerra en Tijuana, migrantes deportados que fueron a la guerra en 1991 con la promesa del gobierno de los Estados Unidos de recibir la *Green card*, latinos indocumentados que aún continúan en diferentes fronteras como la de Tijuana, encontrándose en la nada, esperando una oportunidad que nunca llegó”, concluyó.

El biodrama como una experiencia creativa y de investigación

Verónica Langer, protagonista de *Detrás de mí la noche*, obra de teatro dentro del género autoficción, ha tenido la oportunidad de conocer a mayor detalle sus orígenes y conectar con su pasado. Sus padres de origen alemán tuvieron que emigrar a Argentina debido a los estragos de la Primera y Segunda Guerra Mundial, fue en el país latinoamericano donde la actriz vivió parte de su juventud para después volver a emigrar a nuestro país a causa de la represión política y social de una dictadura que comenzaba a gestarse en 1970.

El biodrama cuenta la historia de una mujer en busca de sus orígenes, viene de una familia de inmigrantes y ella misma lo es, hecho que la enfrenta a una serie de cambios drásticos, situaciones de desarraigo y de adaptación. “Cuando estas inmigraciones suceden de acontecimientos tan terribles como las guerras, deja secuelas en las siguientes generaciones, contextos como el que vemos en Afganistán son muy claros, son situaciones donde la vida de las personas está en peligro, se van porque se tienen que ir”, puntualizó la actriz.

Para Verónica el proceso de investigación sobre sus raíces resultó sumamente enriquecedor, donde la imaginación juega un rol fundamental. “Fue un proceso personal muy intenso, en el cual yo me fui involucrando desde tiempo atrás porque siempre me ha interesado el origen de mi familia, fui haciendo una investigación ayudada por varias personas, pues muchas veces pierdes contacto con los seres que te quedan allá, por ejemplo yo ya no hablo mucho alemán, fue entonces una preparación documental, viajé para recorrer los lugares de procedencia de mis padres y tratar de imaginar su vida ahí”, finalizó la intérprete.

Los recuerdos cambian, las personas también

Las actrices Dobrina Cristeva y Rosa María Bianchi protagonistas del biodrama *Work in progress. Retorno Sofía Rosario*, buscan hablar de las experiencias, sentimientos y relaciones que se cortaron por la distancia.

Al respecto, Dobrina menciona: “La obra es hablar de este momento, desde lo que nosotras sentimos que se quedó atrás, lo que imaginamos que podríamos retomar, hablar, resolver y compartir, ha sido un viaje agri dulce de pronto ver a Rosa interpretar a un ser querido mío y viceversa, es una experiencia que yo nunca había hecho en un escenario.

Para Rosa María Bianchi la puesta en escena representa abrir un abanico de recuerdos y percepciones de personas que fueron parte importante de sus vidas, divididas en fragmentos bajo la sensación de sueños, escenarios donde los lazos cambian también. “Las personas que dejaste no son las que tú recuerdas y viceversa, lo cual provoca la pregunta: ¿quién soy ahora que estoy aquí?, debido a que ya no se trata del fugitivo que huye de la guerra, ni del que huye de su país para buscar trabajo y mejores oportunidades, si no es más bien en lo que te conviertes al llegar a un nuevo lugar”, declaró la actriz.

De acuerdo con Dobrina, el ser mujer sí representa una desventaja al momento de migrar, y expresa: “Mi madre que llegó a trabajar al Comité Olímpico Mexicano con ideas revolucionarias sobre el deporte, esquemas y metodologías muy novedosas, se enfrentó a esta idea de: ¡Cómo una mujer va a venir con sus ideas a decirnos cómo vamos a manejar nuestro deporte!, el inmigrante es rechazado porque uno no quiere tener lo raro, lo diferente, lo que no entiende, lo que no es como uno, porque no vaya a ser que te refleje o te diga algo de ti que no quieres saber”.

En este sentido, Rosa María Bianchi agrega: “Yo nunca sentí la discriminación como tal, lo que sí fue la oportunidad, en ese momento en Argentina la realidad social, económica y política se vuelve muy complicada, vine a México a trabajar, estudiar y hacer lo que yo quería. Por otro lado yo buscaba la libertad, este país me brindó una familia y mi carrera, yo con México estoy profundamente agradecida porque me permitió realizar mis sueños”.

Como es bien sabido, el teatro siempre pone en la mesa diversos temas que nos trastocan como humanidad, en este caso en particular, funciona como un emisor contundente al abordar la migración por medio de historias ficcionadas, biográficas o mezcladas, que buscan generar en el espectador un mayor conocimiento y entendimiento acerca de las causas y las consecuencias de este fenómeno.

Tomado de *Carteleradeteatro*, 10.09.2021

NOTICIAS

El Grupo Cultural Yuyachkani es uno de los invitados a la 34 Bienal de Sao Paulo, Brasil, que desde el 4 de septiembre hasta el 5 de diciembre mantiene abiertas sus puertas. El colectivo peruano llega con una muestra que presenta objetos, documentación y fotografías que testimonian 50 años de Yuyachkani. Según la declaración del colectivo “queremos mantener nuestra memoria de grupo también, mirándola desde el presente y reflexionando sobre nuestras acciones”.

La Bienal lleva un título que testimonia el enlace del arte con la vida cotidiana en todas sus facetas. Este año es el verso de un poema del poeta amazónico Thiago de Mello, que dice “Está oscuro, pero yo canto”. El curador general Jacobo Crivelli resume el sentido del verso: “A través de su título, la 34 bienal reconoce el estado de angustia del mundo contemporáneo”.

Con espacios presenciales de aforo limitado y con transmisión digital de buena parte de su programación, se prepara la edición 53 del Festival Internacional de Teatro de Manizales, que se llevará a cabo desde el 25 de septiembre hasta el 3 de octubre. Uruguay, España, Portugal, Chile, Argentina y, por supuesto Colombia, tendrán algunas de sus compañías teatrales para esta edición: Marianella Morena, Sala Verdi, Teatro Colón, Teatro Petra, La Congregación, Unahoramentos Producciones, Cabosanroque, Quinta Picota entre otras grandes agrupaciones que se irán develando en la medida que se acerque el inicio del FITM.

De acuerdo a Octavio Arbeláez, director del festival, quien también es un activo gestor cultural, “el Festival se realizará en un formato híbrido que implica la presencia de agrupaciones teatrales nacionales y algunas invitadas del ámbito iberoamericano de modo presencial, y un componente virtual. El eje conceptual será Teatro y Verdad en alianza con la Comisión de la Verdad”.

En el contexto del festival se celebrará el 3er. Congreso Iberoamericano de Teatro, del 27 al 31 en Medellín y Manizales, en torno a las preguntas ¿Qué les deja la pandemia al teatro y las artes escénicas? ¿Qué aprendimos a futuro de la pandemia? ¿Qué podemos transformar y prever en nuestros campos teatrales? Será un encuentro mixto, presencial y virtual con amplia participación.

Hasta el 26 de septiembre, de viernes a domingo en el Foro Lucerna del Teatro Milán, se presenta *Ciudad Luminosa*. Originalmente la obra fue escrita por Conor McPherson, y estrenada y dirigida por él mismo en el Royal Court Theater de Londres, en 2004 y en Broadway en 2006. Esta vez Miguel Septién, la adapta y dirige, con la ciudad de Querétaro como escenario. Con las actuaciones de Alberto Lomnitz, Miguel Narro, Pablo Perroni y Gloria Toba, se desarrolla una historia que expone lo difícil que puede resultar ser nosotros mismos.

A lo largo de tres escenas, y en tres líneas de tiempo diferentes, Juan le contará a su nuevo psicólogo Iván sobre la muerte de su esposa Mari, lo que pasó previo a su accidente y cómo ahora la ve aparecerse como fantasma en la que fuera su casa. Estas situaciones lo han llevado a pensar que, de alguna manera, él tuvo que ver con su muerte. Así, este sentimiento: la culpa, se vuelve una constante.

Del 6 al 12 de octubre, el municipio de Ayllón [España] acogerá “Tradición-Transmisión-Transgresión 2021”, encuentro internacional de mujeres creadoras dentro del marco del Proyecto Magdalena, red internacional de mujeres en las artes contemporáneas. La cita, organizada por el Laboratorio Internacional Residui Teatro, contará con talleres, mesas redondas de reflexión, conciertos, exposiciones, espectáculos y actividades junto con la comunidad local.

Dirigido por la creadora Viviana Bovino, el evento contará con artistas invitadas como Patricia Ariza, Julia Varley, Jill Greenhalgh, Amaranta Osorio, Parvathy Baul, Mónica de la Fuente, entre otras.

La Compañía Nacional de Danza (CND) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) celebró el 44 aniversario de su nombre actual con transmisiones en vivo, en el marco de la campaña "Contigo en la distancia" de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México. Actualmente, con una codirección encabezada en lo artístico por Elisa Carrillo y Cuauhtémoc Nájera, y en lo ejecutivo por David Bear, la compañía danzaria se mantiene como un referente nacional comprometido con llevar propuestas clásicas e innovadoras, al mayor número de públicos y entidades del territorio nacional, así como al extranjero.

La edición 19 del Festival de Teatro de La Habana, con el espacio virtual como principal escenario tendrá lugar del 23 al 31 de octubre, dedicado al aniversario 90 del natalicio de Berta Martínez, a los 80 años de la obra *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera y a los 60 años de las Palabras a los intelectuales, pronunciadas por el líder de la Revolución Fidel Castro.

El FTH, con frecuencia bienal, favorece espectáculos teatrales y espacios de intercambio y confrontación entre creadores, investigadores, críticos, teóricos, y amantes del teatro. De 268 solicitudes recibidas como respuesta a la convocatoria librada por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, se seleccionaron los siguientes 22 grupos y espectáculos:

Constanza Macras / DorkyPark (Alemania), *The West*, dir. Constanza Macras; Compañía AZarte (España), *Umbrío*, dir. José María Miró; Compañía de solos & BEM ACOMPANHADOS (Brasil), *Ciao Do Céu*, dir. Luis Artur Nunes y Deborah Finocchiaro; Fundación Aracataca (Chile), *Victoria, lucidez y fervor en aquel entonces*, dir. Malucha Pinto; Mujeres de Fuego (Canadá-Colombia), *La pajarera: Gestos Femeninos de Resistencia*, dir. Ariane Denault; Viridiana Centro de Producción Teatral (España), *Amor oscuro*, dir. Jesús Arbués; Titiriteros de Binéfar (España), *Chorpatélicos /* dir. Paco Paricio; Escuela Gestus (Perú), *Miski*, dir. César García; Ciclón Teatro (Uruguay), *La tierra baldía*, dir. Iván Solarich; Viu El Teatre (España), *Pintamúsica*, dir. Lluís y Gisela Juanet; La petita malumaluga (España), *Bitels para bebés*, dir. Albert Vilá y Eva Vilamitjana; La Turista (España), *Mata hari*, La última mentira, dir. Gregor Acuña; CTI-Comunidade Teatral Independente de Rio de Janeiro (Brasil), *Averso*, dir. Renato Neves y Ribamar Ribeiro; Teatro perro muerto (Chile), *Pinochet, la obra censurada en la dictadura*, dir. Sebastian Squella; Compañía Pan Pán (España), *El amo*, dir. Pablo Canela; Colectivo Semillas (Brasil), *Putakary Kakyary o Soplo de vida*, dir. Fernanda Machado; Colectivo AniMales (Brasil), *Lara e o Pássaro*, dir. Sofia Fransolin; Compañía Nada porque sí (Argentina) *El cerco de Leningrado*, dir. Rubén Pagura; OANI Teatro (Chile), *Trilogía a mis derechos ¿Qué encontró Manuel?, ¿De dónde soy?, ¿Qué te gusta?*, dir. Camila Landon; Teatro Marote (Chile), *El niño de los fósiles*, dir. Catalina Bize; Al-Alba Teatro (España), *Lola Caracola*, dir. Fali Cruz; Colectivo Germen (España), *Germen*, dir. Laura Garmo.

Con la edición 12, *Tercer Llamado* celebra su primer aniversario. Nacida en medio de la pandemia, esta revista de teatro de Costa Rica cuenta con doce entregas dedicadas a promover quehaceres, ideas, intereses de los creadores escénicos costarricenses. De frecuencia mensual, la publicación virtual contribuye a la difusión de la escena teatral costarricense. En esta edición del período agosto-septiembre, su editor y gestor Gustavo A. Gómez, "Hoy, no se puede celebrar de otra manera, pero sí lo haremos desde el corazón, desde nuestro interés por aportar, apoyar y poner un granito de arena en el quehacer cultural de nuestro pequeño país".

Luego de eventos climáticos extremos --un terremoto y un ciclón-- que azotaron a Haití, la comunidad artística recurrió a proyectos de ayuda humanitaria para el país caribeño. Gravemente golpeada la población haitiana solicitó ayuda a través de organizaciones de la sociedad civil. Cientos de familias haitianas se han visto afectadas, especialmente en la región sur.

Una alianza entre ASSITEJ Cuba y CBTIJ/ASSITEJ Brasil, con el apoyo de la Red Iberoamericana de la Asociación Internacional de Teatro para Jóvenes, planeó acciones de recaudación de fondos de emergencia, que destinaron íntegramente al plan de acción del centro nacional ASSITEJ en Haití. Otra acción fue el festival de espectáculos digitales “Para Haití, un abrazo del Teatro” celebrado el sábado 28 y domingo, 29 de agosto, con cerca de cuarenta colectivos artísticos de varios países. Las compañías cedieron sus derechos de exhibición durante el festival. Distintos lenguajes artísticos, y obras en castellano, portugués y lenguaje no verbal, formaron parte de la programación.

Brasil contribuyó con donativos espontáneos recibidos desde el Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude (CBTIJ/ASSITEJ Brasil).

Para celebrar sus primeros 30 años el Teatro Guloya, de la República Dominicana, organizó el IV FEIT de Bolsillo 2021 que durante un mes, de jueves a sábados, ha programado las siguientes puestas en escena del grupo: *Nuestra Señora de las Nubes*, del 9 al 12 de septiembre; *Monólogo para un autor*, del 16 al 19; *César, tenemos que hablar*, del 23 al 26; *Pinocho*, del 30 de septiembre al 3 de octubre, y *Hágase la mujer*, del 7 al 10 de octubre.

Cada sábado, además, al finalizar la función se celebrará el Encuentro con la crítica Forro de Bolsillo.

El grupo recibió un reconocimiento del Ministerio de Cultura.

En la sala Alberdi del Centro Cultural San Martín, en Buenos Aires, Andrea Garrote y Rafael Spregelburd dirigen juntos *Pundonor*, un monólogo escrito por Garrote, quien además interpreta a Claudia Pérez Espinosa: una profesora universitaria, Doctora en Sociología, que vuelve al aula después de tomarse unos meses de licencia. Pero la clase que debe dar, una introducción a la obra de Michel Foucault, se interrumpe constantemente debido a su frágil situación. Necesita dar explicaciones sobre su comportamiento, aparentemente necesita redimirse. En su desesperación, Claudia, se vuelve imprevisible, vulnerable. Se usa de ejemplo para la teoría.

La obra pone en cuestión la gran paradoja de nuestra conciencia actual: ¿Cómo luchar contra la pulsión estática y el avance de la centralización del poder que nos asfixia habiendo perdido la inocencia, siendo conscientes de que somos reproductores constantes de los mecanismos del poder? ¿Qué hacer? ¿Cómo embanderar nuevamente al hombre a pesar de sospechar de su libertad, de su libre albedrío como una expresión realmente nueva y no condicionada? Cuando se pierde la propia imagen, cuando la estocada se clava en el punto de honor quizás ya no haya qué perder y una nueva aventura comience.

Con la flexibilización de las medidas sanitarias y la posibilidad de un aforo del 70 por ciento para las salas de la ciudad de Buenos Aires, el mapa escénico porteño comienza a mostrarse. A partir de la obra del escritor sueco Lars Norén, el notable director argentino Daniel Veronese, presenta en la escena independiente *Otoño e invierno*. Una pieza enfocada en las actuaciones para retratar a la familia disfuncional. Con las actuaciones de Inés Lavalle, Paula Ransenberg, Miriam Odorico y Guillermo Aragonés, esta obra tendrá funciones sábados y domingos en Timbre 4.

En el Espacio Callejón se estrena *La obra pública*, una pieza en la que el talentoso autor y director Ignacio Bartolone indaga en aspectos de la historia nacional. Según Bartolone “*La obra pública* es un diario de trabajo y es al mismo tiempo la historia apócrifa del nacimiento del arte experimental argentino”. Interpretada por Julián Cabrera y Franco Calluso puede verse los lunes.

Otro de los títulos es *El recurso de Amparo*, que marca el debut de la actriz Laura Oliva como dramaturga. Concebida en los talleres de dramaturgia de Javier Daulte, quien tiene a su cargo la dirección con las actuaciones de actrices y actores como Gloria Carrá, Magela Zanotta, Marcos Montes, Gerardo Serre, entre otros. Funciones los martes en el Teatro 25 de mayo.

El público también podrá ver *La casa oscura*, un trabajo documental realizado por las dramaturgas, directoras y actrices Mariela Asensio y Maruja Bustamante en torno a la salud mental y sus propias biografías. La pieza podrá verse los viernes en El galpón de Guevara.

CONVOCATORIAS

23 CONCURSO NACIONAL DE OBRAS DE TEATRO BREVES “TEATRO ABIERTO A NUEVAS MIRADAS”

El Instituto Nacional del Teatro, ARGENTORES y el Sindicato Argentino de Autoras/es (SADA) convocan a dramaturgas/os del país a participar en el 23º Concurso Nacional de Obras de Teatro Breves “Teatro abierto a nuevas miradas” en homenaje al 40 aniversario del movimiento Teatro Abierto (1981).

La inscripción es *online* a través de www.inteatro.gob.ar y podrán subirse en su formato digital hasta el 23 de septiembre de este año. Las/os autoras/es consignarán el título de la obra, el seudónimo elegido y la región a la que pertenecen, además de los siguientes datos: apellido y nombre, domicilio, teléfono, dirección de correo electrónico y un breve *currículum*. También, podrá incluir el comprobante de inscripción de la obra en el Registro Nacional de Propiedad Intelectual.

El jurado estará integrado por las siguientes personalidades: Roberto Perinelli - Sandra Franzen - Gaston Krahulec - Lorena López - Susy Shock. Las/os ganadoras/es ceden los derechos de publicación de sus obras premiadas al Instituto Nacional del Teatro en los formatos gráfico, digital u otro que éste determine, para la distribución gratuita, sin otra compensación adicional.

Más información en <http://www.inteatro.gob.ar/convocatorias/23-concurso-obras-breves.html>

XVI FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES ESCÉNICAS BAHÍA TEATRO 2021

Previsto a celebrarse en noviembre 2021 con un carácter presencial, en Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, el festival convoca a las propuestas de artes escénicas que contengan las siguientes características (no excluyente). Pueden ser “de calle” (que puedan adaptarse en espacios no convencionales y en salas teatrales) y también pueden realizar intervenciones de 10 min aprox. por fuera del espectáculo postulado, sea en espacios abiertos o cerrados. Las obras deben tener una perspectiva de género y defender la diversidad cultural.

Los grupos deben tener al menos 3 años de trabajo en conjunto, no elencos concertados y deben enviar la ficha técnica: integrantes que participen activamente (en función) del espectáculo, rol, sinopsis breve. Los locales, enviar mail para coordinar la invitación a una función presencial. En caso de que las restricciones no lo permitan, enviar link con la obra completa. Nacionales e internacionales, enviar link de la obra completa. Se contemplarán propuestas por *streaming* para nacionales e internacionales.

La ficha técnica debe tener a los integrantes que participen activamente del espectáculo (Actores/ices, Director/a, Asistente/a) sinopsis breve. El asunto del mail: Nombre del espectáculo/Ciudad / País

Para mayor información puede escribir a: bahiateatroconvocatoria@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