



N. 10, jueves 15 de octubre de 2020

EN Y DE LA CASA

Conjunto n. 196. Presentaciones el 19 y el 22 de octubre

Teatro en el IV Coloquio Internacional de Estudios sobre Culturas Originarias de América

TEATREANDO POR LATINOAMÉRICA

Mensaje por el Día del Teatro Latinoamericano 2020. Carlos Ianni

Manifiesto de la ASSITEJ

El galponazo. Mara Vacchetta Boggino

El regreso de *Na Yra*. Sandro Romero Rey

Sembraron sus cenizas en su rosal. En memoria de Santiago García: nueva versión de la obra *Nayra-La Memoria*. Carlos Satizábal

Carlos.... el hijo de Pedro Acosta. Miguel Cabrera

Desdémona, un cadáver exquisito en el proceso de creación. Estela Leñero

Teatro sudamericano en Ciudad Juárez: Telón de Arena y su V Festival de Teatro sin Fronteras. Amalia Rodríguez Isais y Carlos Urani Montiel

Teatro tecnomediado, ¿cómo afectará al espectáculo teatral el uso de plataformas digitales? Percy Encinas

Festival de Manizales - Edición transmedial. Octavio Arbeláez Tobón

La palabra desmembrada del actor: el teatro y sus artistas en emergencia. Yahaira Salazar

La pasión y el deseo. *Lomodrama*, de La Cochera. el grupo cordobés presenta un espectáculo físico y visceral

La compañera, el estreno del Teatro UC inspirado en la historia de la comandante Tamara. Paula Valles

A DOS VOCES

Jericó Montilla: "En esta película me lancé al vacío". Eduardo Chapellín

Conversación con Johannes García, Premio Nacional De Danza 2020. Un artista del folclore. Marilyn Garbey

El teatro como traductor de la realidad (Entrevista a Pedro Franco). Elaine Vilar Madruga

Bárbara Santos: "Faltan personajes para actrices negras en el cine". Raquel Pinheiro

Jorge Enrique Caballero: Puedo y quiero transmitir mi amor por lo que hago. Haniel Valdés Velázquez

Actuar en áreas abiertas, distanciamiento, capacidad reducida y seguridad son las sugerencias.
Ynmaculada Cruz Hierro

Atilio Caballero o entrevista con un amigo. Zulariam Pérez Martí

NOTICIAS

CONVOCATORIAS

EN Y DE LA CASA

El 8 de octubre, Día del Teatro Latinoamericano, presentamos la revista *Conjunto* n. 196, visible en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/196/Conjunto%20196%20Direccion%20de%20Teatro.pdf>



En nota que difundió el portal informativo *La Ventana*, reseñamos:

“Una nueva edición de la revista *Conjunto* ve la luz este 8 de octubre, en saludo al Día del Teatro Latinoamericano, y en memoria de Ernesto Che Guevara en el aniversario de su desaparición física.

“Este número 196 de la publicación especializada de teatro latinoamericano que edita la Casa de las Américas, correspondiente a julio-septiembre de 2020, contiene

en sus distintas secciones y dossiers, contribuciones de autores de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, El Salvador, representantes de los latinos en los Estados Unidos, Honduras, México, Perú, Puerto Rico y la República Dominicana, y comenta, además, experiencias escénicas y publicaciones de muy variadas procedencias.

“Con espacio privilegiado para el homenaje virtual al maestro Santiago García, evento que cerró la programación del Festival de Teatro Alternativo (FESTA 2000) en Bogotá, y acerca de sus aportes al teatro, el pensamiento y la práctica grupal -en lo artístico, lo ético y lo político-; continúa en las páginas que siguen con testimonios y reflexiones sobre la labor de creación con misquitos de Honduras, conducidos por el director Tito Ochoa, y un recuento del teatro de títeres en Quisqueya, que se enlaza con la obra teatral *Pinocho... y su verdad*, de Claudio Rivera, líder del Teatro Guloya, introducida por Marilyn Garbey.

“La otra pieza incluida, *Algodón color sandía*, está signada por la mirada femenina y feminista de la dramaturga y traductora María Soledad Lagos, y la colombiana Liliana Hurtado dialoga con ella en la presentación. También desde Chile, la investigadora Galia Arriagada recorre la singular puesta en escena de *Malen*, de Ricardo Curaqueo, expresión del mapuche feminismo en la danza, visto como un proceso de afirmación ascendente.

“Enfocado igualmente a la danza, en una breve nota de provocación, el investigador y artista Javier Contreras Villaseñor, de México, examina desde diversas disciplinas fenómenos actuales de la creación coreográfica.

“Cinco clowns responden al teatrólogo en formación Miguel Ángel Amado sobre el valor de la risa y de su disciplina en tiempos de pandemia, tema al que se regresa en el artículo sobre la actividad titiritera en Cuba en el mismo contexto.

“El Teatro La Trinchera, de Manta, Ecuador, celebra su 38 cumpleaños y sus fundadores Nixon García y Rocío Reyes revisan una trayectoria incansable.

“*Conjunto* piensa y recrea la escena latinoamericana actual desde diversas voces e invita al lector a ser parte de nuestro diálogo”.

Conjunto n. 196 tendrá dos lanzamientos presenciales:

El lunes 19, a las 2:00 p.m. en la sala del Teatro Guiñol Santiago, como parte de la Jornada de la Cultura Cubana, será presentada en Santiago de Cuba por el teatrólogo Rey Pascual García, redactor de la publicación.

Y el viernes 22, a las 3:00 p.m., en la propia Casa. La Sala Manuel Galich, que lleva el nombre del fundador de la revista, acogerá una presentación virtual-presencial a cargo del maestro Miguel Rubio, director del grupo Yuyachkani, desde Lima, Perú, por video, y de la actriz y directora cubana Antonia Fernández, líder del Estudio Teatral Vivarta, presente en la sala. Será por invitación (en cumplimiento de los protocolos de seguridad por la Covid-19) y podrá verse por las redes.

El IV Coloquio Internacional de Estudios sobre Culturas Originarias de América, en torno al tema de los pueblos indígenas frente a los extractivismos, que se celebra desde el pasado lunes 12 y hasta mañana con ponencias a través de youtube, incluyó una intervención sobre teatro, a cargo del director teatral y docente hondureño Tito Ochoa, titulada “*La tempestad* de Honduras escrita en una lágrima”, en la que el autor abordó su proceso de montaje con misquitos, inspirado en el texto de Shakespeare y en varios estudios a partir del mismo, entre otros el ensayo “Caliban”, de Roberto Fernández Retamar.

TEATREANDO POR LATINOAMÉRICA

MENSAJE POR EL DÍA DEL TEATRO LATINOAMERICANO 2020, 8 DE OCTUBRE

Carlos Ianni

Si algo soñamos los artistas cada vez que llegamos al teatro es ver el cartel de “Localidades agotadas”. Sin embargo, desde principios de este año y producto de la pandemia, el cartel que vemos se ha vuelto pesadilla: “Cese total de actividades”. Que el fenómeno sea global no alivia, pero sin duda lo vuelve más singular y nos enfrenta a aquella vieja idea de que las cosas, en este caso el teatro, suelen ser valoradas en su verdadera dimensión cuando las perdemos (...aunque sea por un tiempo).

Afirmaba hace unos años que las nuevas tecnologías revalorizaban y ubicaban en su justo lugar el estatuto de ceremonia del teatro, su cualidad de existir en tiempo real entre cuerpos presentes. En ese sentido, sigo pensando que el teatro, como arte vivo y efímero que es, no tiene sustituto posible.

Pero ¿qué pasa hoy con el teatro? ¿Cómo enfrenta esta realidad en que todas las salas del planeta están cerradas? ¿Qué es el teatro hoy?

La pandemia ha vuelto al mundo completamente plano, los cuerpos están ausentes o se vuelven peligrosos y todo es mediado por la imagen. Es un mundo (e insisto en hablar de mundo porque la humanidad toda tiene un mismo desafío) donde el encierro hace carne aquello que Beckett puso en la voz de Estragón: “No ocurre nada, nadie viene, nadie se va”. En este contexto, ¿qué lugar tiene el teatro?



Ese teatro como ritual que pone en evidencia un derroche de vida sobre el escenario, que ocurre en un aquí y ahora posibilitando la comunión entre los cuerpos de actores y espectadores.

Sin ese aquí y ahora, sin encuentros de cuerpos... ¿hay teatro? Definitivamente no. Con suerte, el hecho teatral sobrevive fantasmagóricamente en la memoria de los espectadores, porque todo registro que hagamos de él, por definición, no es teatro.

Hoy el teatro es un espectro de lo que fue y vaga errante por las pantallas. El teatro mediatizado por la tecnología no lo reemplaza: nos consuela.

Pero precisamente por ese impulso vital que define la propia esencia del teatro, lejos de regodearse en el vacío y la ausencia de sentido o finalidad les teatristas hemos reaccionado. Han aparecido en estos meses otras apuestas desde la tecnología (espectáculos vía *streaming*, cursos, mesas redondas y foros virtuales, y una infinidad de experiencias vehiculizadas a través de todos los medios digitales conocidos). Si bien, como dije, lo virtual no es teatro, sí debemos reconocer que es otra forma de expresión y como tal tiene su propio valor (en estas circunstancias) y que demuestra, una vez más, que las gentes de teatro "hacemos con lo que hay", superando obstáculos y limitaciones. Qué permanecerá de todo esto, el tiempo lo dirá.

A la vez, la ausencia del hecho teatral ha puesto de manifiesto de forma muy cruda que somos trabajadores de la escena, que como tales vivimos de lo que hacemos y que ante esta crisis nos encontramos desamparados, por fuera de las asistencias que -con distintos niveles de efectividad- ofrecen los Estados a los trabajadores.

Hace no mucho tiempo, algunos funcionarios se jactaban de que Buenos Aires era la capital teatral del mundo debido a la cantidad de salas de teatro en la ciudad y a la cantidad de espectáculos que se presentaban en ellas. Hoy, la crisis que sobrevuela a la producción teatral independiente es única y cruenta: cierre de salas, artistas organizando bolsones de comida, acciones solidarias para quienes no perciben ingresos, etc.

La virtualidad a la vez puede haber acercado a quienes usualmente no concurren al teatro porque no lo tienen en su ciudad o porque lo ven como algo por fuera de sus hábitos. Podríamos pensar entonces que quizás estas experiencias hayan mejorado y democratizado el acceso a la cultura en general y al teatro en particular y que cuando vuelvan a abrir las salas se acercarán nuevos públicos. ¿Será así?

Es en estas circunstancias que el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral CELCIT cumple 45 años de ininterrumpida actividad. Nacido en la resistencia a las dictaduras, subsistiendo al empobrecimiento económico y cultural de gobiernos neoliberales y ahora sobreviviendo, no sólo en sentido metafórico, a una pandemia que cuenta de a miles los muertos, la institución se ha mantenido fiel a los principios que le dieron origen: aportar desde el campo cultural a la integración latinoamericana, al sueño de la Patria Grande. Sin duda en estos 45 años muchas cosas han cambiado, pero cada transformación, cada nuevo programa de trabajo ha sido realizado en función del proyecto histórico que les dio origen y fieles a nuestros propósitos. Hemos cambiado, es cierto, pero con orgullo podemos decir que seguimos siendo los mismos.

Nos cuenta Eduardo Galeano que "la mujer y el hombre soñaban que Dios los estaba soñando. Dios los soñaba mientras cantaba y agitaba sus maracas, envuelto en humo de tabaco, y se sentía feliz y también estremecido por la duda y el misterio. Los indios makiritare saben que, si Dios sueña con comida, fructifica y da de comer. Si Dios sueña con la vida, nace y da nacimiento. La mujer y el hombre soñaban que en el sueño de Dios aparecía un gran huevo brillante. Dentro del huevo, ellos cantaban y bailaban y armaban mucho alboroto, porque estaban locos de ganas de nacer. Soñaban que en el sueño de Dios la alegría era más fuerte que la duda y el misterio; y Dios, soñando, los creaba, y cantando decía: Rompo este huevo y nace la mujer y nace el hombre. Y juntos vivirán y morirán. Pero nacerán nuevamente. Nacerán y volverán a morir y otra vez nacerán. Y nunca dejarán de nacer, porque la muerte es mentira".

Con la ferviente convicción de que la salida de esta crisis sólo será posible si actuamos de manera colectiva y solidaria, va de corazón mi deseo de que el escenario vuelva a reunirnos pronto. En estos momentos tan difíciles, sé que el teatro re-nacerá. Estamos locos y locas de ganas de re-nacer. Y sé que la alegría y la pasión son más grandes que las dudas y el misterio.

Tomado del sitio del CELCIT.

MANIFIESTO DE LA ASSITEJ

Mientras que la crisis de Covid-19 estaba en marcha, cientos de profesionales de artes escénicas en todo el mundo colaboraron a través de las Sesiones de Café de ASSITEJ. Ellos compartieron sus realidades, expresaron sus puntos de vista y sus emergencias. El Manifiesto de ASSITEJ es el fruto de todo este trabajo. Deseamos que sea una herramienta, y, a través de una campaña internacional coordinada, una palanca poderosa para reconocimiento y apoyo a las artes dirigidas a niños y jóvenes, y a los que las producen. Les animamos a que lo difundan, a que lo compartan y lo expliquen al público, a que lo difundan a través de los medios de comunicación social y a que enfrenten a los responsables de la toma de decisiones culturales con su contenido.



ASSITEJ

International Association of Theatre for Children and Young People

Más que nunca, tomar medidas a favor de un acceso igual y equitativo a las artes y la cultura es un requisito indispensable, ya que queremos que nuestros hijos vivan en un mundo sostenible y saludable.

ASSITEJ, la Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud, considera que hay que hacer mucho más para cumplir con las obligaciones de todos los países con respecto a los artículos 13 y 31 de

la Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos del Niño.

Esto es especialmente cierto a la luz de la actual pandemia y la urgente necesidad de equidad e igualdad de oportunidades para que todos los niños y niñas vivan en un mundo sostenible y saludable. El arte y la cultura nos permiten imaginar el mundo que deseamos crear para y con nuestros niños, niñas y jóvenes y, por lo tanto, son cruciales a la hora de tomar medidas para garantizar mejores condiciones para nuestra sociedad.

Las artes son particularmente vulnerables en este momento, ya que se han visto profundamente afectadas por el COVID-19 y las condiciones económicas subsiguientes. El arte (y los y las artistas que las producen) son una parte vital de la expresión, la reflexión crítica, la salud y el bienestar de la humanidad. Los niños, las niñas y los jóvenes tienen derecho a acceder y participar del arte, incluso, o especialmente, en tiempos de crisis.

Aunque aceptamos que cada país o región puede tener sus contextos específicos, sistemas y preocupaciones, ASSITEJ apoya el siguiente manifiesto como una expresión universal de las acciones necesarias para que nuestros niños, niñas y jóvenes puedan florecer a través del compromiso con el arte.

ASSITEJ recomienda involucrar a los niños, niñas y jóvenes a través de la consulta y la colaboración y asegurar la inclusión de sus opiniones y perspectivas, en cada nivel posible (Artículo 12, Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos del Niño).

Se insta a la ciudadanía a

1.1 Presionar por el derecho de todos los niños, niñas y jóvenes a participar del arte y la cultura y a conectarse entre sí en todo el mundo;

1.2 Crear asociaciones entre artistas y organizaciones que prestan servicios a niños, niñas y jóvenes con diversidad funcional, vulnerables y/o en peligro para garantizar el acceso al arte en todos los contextos, por ejemplo, refugiados, niños y niñas hospitalizados, orfanatos y hogares de acogida, jóvenes en reinserción; y

1.3 Difundir el Manifiesto a través de una variedad de escenarios y adaptarlo para uso en entornos particulares.

Se insta a los gobiernos nacionales a

2.1 Elaborar estrategias intergubernamentales y de cooperación entre departamentos para apoyar el desarrollo integral de la infancia y el bienestar de los niños, niñas y jóvenes mediante el acceso al arte

(por ejemplo, ministerios/departamentos de cultura, salud, educación, medio ambiente, desarrollo social, turismo, economía).

2.2 Comprometerse con políticas que incluyan los derechos culturales de los niños, las niñas y los jóvenes como elementos centrales del bienestar, la recuperación y la resiliencia de las sociedades.

Se insta a los partidos políticos a que

3.1 Hagan referencia detallada y específica a los artículos 13 y 31 de la Convención sobre los Derechos del Niño en sus propios manifiestos, programas y prioridades;

3.2 Adopten políticas coherentes, inclusivas y a largo plazo en relación con los artículos 13 y 31, y adopten medidas financieras para apoyar esas políticas;

3.3 Elaboren directrices para que las instituciones educativas incorporen las artes y el acceso a ellas como parte de sus planes de estudios; e

3.4 Involucren a los niños, niñas y jóvenes en la toma de decisiones y en el desarrollo de políticas.

Se insta a los Ministerios/Departamentos de Educación a

4.1 Hacer de la creatividad, el juego y las artes una parte integral y esencial del currículo durante toda la escolarización, incluyendo a los niños y niñas de preescolar y a los niños y niñas con diversidad funcional;

4.2 Garantizar que las artes tengan un lugar pleno en la formación de los maestros;

4.3 Garantizar que los y las artistas y profesionales de las artes que enseñan se integren en los programas escolares como profesionales valiosos; y

4.4 Eliminar las barreras económicas, sociales, geográficas y de otro tipo para el acceso a las experiencias culturales.

Se insta a los ministerios y departamentos de cultura a

5.1 Proporcionar financiación y apoyo estratégico consistente, a largo plazo y suficiente para garantizar que todos los niños, niñas y jóvenes tengan un acceso pleno y equitativo al arte;

5.2 Garantizar la realización de programas de alta calidad e inclusivos para niños, niñas y jóvenes;

5.3 Garantizar la igualdad en la remuneración de todos y todas quienes participan en las programaciones artísticas, independientemente de que estén dirigidas a público infantil, joven o adulto;

5.4 Garantizar una financiación de las artes dirigidas a la infancia y la juventud proporcional, que refleje su peso demográfico; y

5.5 Encargar, buscar y compartir investigaciones sobre modelos internacionales de apoyo a las artes para la infancia y la juventud y sus familias y adoptar medidas para que los estándares nacionales se ajusten a los de las mejores prácticas a nivel mundial.

Se insta a las autoridades locales a

6.1 Valorar el papel de las artes para cada niño y joven de la comunidad;

6.2 6.2 Proporcionar recursos, instalaciones y espacios públicos accesibles para que todos los niños, niñas, jóvenes y sus familias puedan participar en las artes; y

6.3 Alentar y apoyar las asociaciones entre las escuelas y las organizaciones artísticas de su comunidad.

Se insta a los Consejos Artísticos a

7.1 Promover una labor inclusiva y culturalmente diversa en sus programas;

7.2 Garantizar que el trabajo para los niños, las niñas, los jóvenes y sus familias tenga la misma condición que el trabajo para el público adulto;

7.3 Desarrollar políticas específicas para las artes para niños, niñas y jóvenes de 0 a 18 años;

7.4 Hacer de las artes para la infancia y la juventud un elemento clave de sus asociaciones con las autoridades locales, a nivel nacional, regional y mundial; y

7.5 Proporcionar una financiación suficiente para las artes dirigidas a los niños, las niñas, los jóvenes y sus familias, proporcional a la demografía del país y de modo que el acceso y las normas puedan mantenerse altos y los precios de las entradas bajos.

Se insta a las organizaciones e instituciones artísticas (teatros, etc.) a

8.1 Aspirar a los más altos estándares posibles en su trabajo dirigido a infancia y juventud;

8.2 Hacer del trabajo dirigido a la infancia, la juventud y las familias una línea clave en su programación;

8.3 Asegurar que el departamento de educación sea visto como socio y destinatario de su trabajo;

8.4 Garantizar que los niños, niñas y jóvenes estén representados en los consejos de administración o dondequiera que se tomen las decisiones; y

8.5 Eliminar las barreras de acceso a sus programas e instalaciones para los niños, las niñas, los jóvenes y sus familias.

Se insta a las escuelas y a los centros de enseñanza preescolar a

9.1 Solicitar el apoyo de los Departamentos/Ministerios para la inclusión de las artes y la cultura como parte esencial del programa escolar;

9.2 Dar a los niños, niñas y jóvenes tiempo para jugar y participar en actividades creativas accesibles;

9.3 Dar a los niños y jóvenes acceso a la más amplia gama posible de experiencias culturales;

9.4 Alentar a los padres, madres y cuidadores a valorar los logros y experiencias artísticas de sus hijos e hijas;

9.5 Hacer que las actividades creativas y las artes sean parte integral de todo el aprendizaje a través de los planes de estudio.

Se insta a los medios de comunicación a

10.1 Aumentar la atención crítica que se presta a las artes y la cultura para los niños, las niñas, los jóvenes y sus familias en la prensa nacional;

10.2 Garantizar que la programación para infancia y juventud sea accesible, de la más alta calidad y refleje sus propias vidas, idiomas y diversidad cultural; y

10.3 Reconocer la responsabilidad especial que tienen las emisoras de radio y televisión públicas para con los niños, las niñas, los jóvenes y las familias.

ASSITEJ

11.1 Se compromete con artistas, profesionales y el resto de los agentes relevantes para debatir y colaborar en acciones concretas con las que apoyar las artes dirigidas a la infancia y la juventud a nivel nacional, regional y global;

11.2 Recopilará las mejores prácticas de diferentes países que reflejen la colaboración entre arte/educación/administraciones para crear un catálogo de logros políticos e independientes;

11.3 Presentará pruebas de la conexión entre las artes, el bienestar y la salud mental;

11.4 Acogerá paneles de expertos transversales para explorar cómo las artes pueden marcar la diferencia en sectores específicos (por ejemplo, el desarrollo social, la educación, la salud, etc.);

11.5 Creará modelos de cartas dirigidas a gobiernos y otras entidades, y escribirá en apoyo de miembros (centros nacionales, redes, y miembros individuales) para promover este manifiesto; y

11.6 Apoyará a los miembros para que amplíen el manifiesto y garantizará los derechos de todos los niños, niñas y jóvenes a acceder al arte y la cultura.

Tomado de la web de la ASSITEJ.

EL GALPONAZO

Mara Vacchetta Boggino

Tras haber visto postergado su estreno por la pandemia, *El galpón*, del recordado actor y dramaturgo argentino Hugo Herrera, llega al público a través de internet bajo la dirección de Raquel Rojas. Sobre esta obra teatral escribe la psicoanalista Mara Vacchetta Boggino:

“Queridos todos: la pandemia nos cambió bastante la economía libidinal, y es por eso que yo no tenía ninguna intención de escribir después de ver la obra de teatro de Hugo Herrera llamada *El galpón*. Y si lo hago ahora es simplemente porque quedé enamorada, y con el enamoramiento uno no sabe claramente qué es lo que le encandila. Entonces, borronero esto para ir aclarando mis ideas. Pero para el lector que desconoce el argumento de esta creación teatral, lo relataré brevemente: unos delincuentes que están siendo conducidos a la cárcel de Tacumbú aprovechan una balacera callejera para huir obligando a un empresario, al que encuentran estacionado, a que los lleve a un “aguantadero”: el galpón que da nombre a esta obra. Es así como Calolo Rodríguez (el secuestrado), Mario Toñáñez y Ronald Maluff (los convictos) se ven forzados a convivir una noche hasta el amanecer, cuando esperan a las fuerzas policiales, para detenerlos o para matarlos”.



Ahora puedo retornar a mi encantamiento. Se puede esperar que sea una obra oscura, violenta, que explore lo peor del humano... Pues entiendan que no es en absoluto así: el libreto –con ciertas modificaciones realizadas por la directora, Raquel Rojas, para adaptarla a nuestra realidad paraguaya– tiene una agudeza notable. Ocorre que, en medio de carajos y otras maldiciones, en medio de gritos y patadas, los diálogos son verdaderos desafíos morales para el espectador. El hombre honesto queda a la altura de los delincuentes, pues, detrás de una fachada de “legalidad”, su empresa de transportes

puede bonitamente estar llevando armas, drogas, explosivos, agrotóxicos, con su total indiferencia. Es que él es simplemente un “tercerizador” del negocio entre empresas de compradores y vendedores, y se lava las manos, como Pilatos. El joven que interpreta Maluff es un guerrillero que –sumamente equivocado, o no– lucha por un ideal. Y Mario Toñáñez hace de un delincuente que opera como “Padrino” en la cárcel; es auténtico en lo suyo.

En medio de gritos, puñetazos y patadas, se da una solidaridad entre los hombres, de modo que el público puede tomar como perfectamente comprensible –cuando llega el temido amanecer, con ruidos de sirenas desde afuera, y altavoz de la policía conminándolos a que se rindan– que el secuestrado Calolo tome el revólver y se apreste a defenderse, a sí mismo y a los otros dos, contra las fuerzas del orden.

Leí que se apuntaba al síndrome de Estocolmo, en que el secuestrado idealiza al torturador. Nada más equivocado en este caso. Tal síndrome se da cuando el sujeto torturado, quebrado moralmente, se somete pasivamente, por su estado de caos psicológico. La razón de este fenómeno sería que en el inconsciente del suplicado se opera una regresión a estadios tempranísimos de la vida, donde el infante depende totalmente de su cuidador omnipotente (la madre). Mis colegas, suecos y anglófonos todos, están prestos a armar una inmensa clasificación zoológica basada en síntomas, ¡pero con total ignorancia de la causa! Por eso digo que vengan a Paraguay, a estudiar con nosotros psicoanálisis y epistemología. Es que ellos solo consideran objeto de ciencia lo mensurable, y al desaprovechar la gramática del inconsciente que nos legó Freud se automutilan por no disponer de una herramienta fundamental. Clasifican, pero no pueden explicar la razón de sus categorías.

Volviendo a nuestra obra, con solidaridad y actitud de padres responsables el empresario y el padrino ayudan a huir al joven, y hay un momento conmovedor en el que los tres, antes de despedir al revolucionario para que se salve, brindan con un poquito de caña “por sus ideales”; obviamente, los ideales de cada uno: ¡la unidad en la diversidad! Y lo interesante es que no se trata de un nihilismo en el que “todo vale”, es decir, “nada vale”. No es un ataque a los valores que tan arduamente se amonedaron por siglos en una Europa pensante, cimentada en la filosofía aristotélico-tomista, luego basada en la austeridad de la regulación del tiempo de la “ética protestante” tan aplaudida por Max Weber, y luego en los logros de la era industrial y del primer capitalismo, tan aplaudido por Carlos Marx antes de señalar la inequidad social que tal manejo de la riqueza creó; nada de eso. La solidaridad entre los tres no está basada en la destrucción de los valores para equipararse todos, sino en que esa noche –de compartir hambre, frío, dolores y otras miserias– les hizo sentir que somos seres poliédricos, que tenemos bondades, defectos y maldades que nos hacen humildes y –sobre todo– que en el dolor todos nos sentimos iguales.

Es así que el último que queda vivo, interpretado por Mario Toñáñez, nos regala una danza de palabras por todo el escenario recordando conmovedoramente su infancia, a su madre y a sus seres queridos, hasta que un balazo lo tira al suelo. Pero lo vemos como estético y lo sentimos desde Eros. Pese a que todo invita a una obra pesimista, negra, la sobrevuela el Amor. ¿Por qué digo esto? Pues Eros o el Amor, desde los griegos, es una fuerza cósmica que une los elementos, de los que nosotros formamos parte. Tánatos desune, disgrega; en cambio, Eros atrae a las partes. Por eso esta obra es tan enorme, porque muestra –en un deslizamiento sin dificultad alguna– que, pese al griterío, los golpes y las patadas, si alguno de ellos se condolía, se ayudaban. Como cuando el secuestrado ayuda a poner en su lugar el hueso dislocado de Juan, el “Padrino” interpretado por Toñáñez. Por eso, aunque Toñáñez cae muerto al final del espectáculo, lo hace recordando los momentos bellos de su vida, por los cuales valió la pena vivir y morir. Esta obra, paradójicamente, es un canto a la vida.

Y los actores trabajan regio: en Calolo se nota oficio en cada gesto; en Toñáñez sentí pasión; Maluff fue quizás demasiado teatral, aunque es comprensible, pues es el más joven del grupo y eso le restó austeridad a su gesticulación. A mi gusto, y conociendo su trabajo, Raquel Rojas está en su mejor momento y, siendo que he disfrutado obras magníficamente puestas por ella –como la anterior, en Punta Carapá, en homenaje a Flores y Visokolán–, esta es la que me parece más profunda y desafiante, porque en manos de cualquiera la realización se desmoronaba. Si el director no entendiera a cabalidad el mensaje, la puesta se desbarrancaría, dando lugar a una visión edulcorada del drama humano, algo así como “poner un manto piadoso” y disculpar los dramas humanos por terribles que sean “porque Dios nos hizo a todos”. ¡Nada que ver! Aquí, gracias a la inteligencia e intuición de Raquel –quien hizo arreglos para adaptar el texto a nuestro país–, la lucha, la tensión entre los varones quedó intacta, nadie fungió de “buen chico”, sino que simplemente, pese a todas las rivalidades narcisistas violentas, sobrevoló Eros sobre Tánatos, y por eso espero que los espectadores después de verla crean más en el humano, que, por otro lado, sabemos que está hecho de complicada estofa. Dramático y adecuado el escenario que nos brindó Tessi Vasconcellos, y el “Ciao, bella, ciao” se nos clavó en el pecho: más acertada la música, imposible, pues, aparte de su belleza, nos retrotrae a una época en la cual los partisanos iban a morir felices por una causa que los trascendía, llevando en los labios una canción a su amada. Gracias, Raquel: nos hiciste pasar una noche inolvidable. Valieron la pena tu esfuerzo y tu frustración cuando el estreno se tuvo que posponer por la pandemia. Tu oficio permea toda la obra. Esto se constata en un concierto musical: si el director es malo, hasta el mejor de los violines descabalga. En este caso, Calolo y Toñáñez son geniales, pero ni siquiera ellos hubieran podido lucirse si el tejido sutil que vos urdiste no los hubiera sostenido.

El galpón. Elenco: Calolo Rodríguez, Mario Toñáñez y Ronald Maluff. Obra original: Hugo Herrera. Adaptación y dirección: Raquel Rojas. Asistencia de dirección: María Liz Barrios. Producción: Dora Gómez. Vestuario: William Riquelme. Estilismo: Alberto Romero. Escenografía: Tessi Vasconcellos. Luces: Martín Pizzichini. Edición musical: Octavio Linares. Audiovisual: Carlos Cáceres Ferreira. Auspicios: Fondo Municipal de Artes Escénicas, Centro Cultural de la Ciudad “Manzana de la Rivera”, Ministerio del Interior, Víctor González Acosta y SM producciones. Producción: El Camarín ArTeatro

Tomado de ABC, 20.9.2020.

EL REGRESO DE NAYRA...

Sandro Romero Rey

Hace, qué, 15 años vi 1, 3, 5,7 veces la obra de teatro *Nayra (La memoria)* del Teatro La Candelaria. Una noche, a la salida de una función, le pregunté a Santiago García, su director: "¿Cómo les ha ido con la temporada?" Y García, con su humor irrefrenable, me contestó: "Pues yo creo que muy bien. Todo el mundo cuando sale me dice que tiene que volverla a ver".

Hoy, en el año de la desgracia, he visto un ensayo de *Nayra...*, *ad portas* de la grabación en video de esa pieza maestra. La energía, la contundencia del teatro volvieron a mí. No. No se improvisa semejante descarga de poesía. En estos tiempos fatales, pareciera que los tapabocas y los dispositivos de bioseguridad estuvieran concebidos para su puesta en escena. Todos a una (Coco, Poli, Paletas, Nora, Alexandra, Fanny, Mónica, Edith, Adelaida, Fabio, Diego, Miguel, Sofía...) bajo la mirada atenta de Patricia Ariza lograron reproducir el acto de prestidigitación concebido hace ya tres lustros y, con mano maestra, me confirmaron su genialidad colectiva.



¿De qué se trata *Nayra...*? Nadie lo sabe. Es una de las escasas experiencias en las que el teatro es teatro y nada más. No sobra ni falta nada. Una misteriosa concentración de energía para inventarse un mundo que se resiste a llegar a su fin.

Ya olvidé cuál fue la última experiencia escénica que vi antes de la pandemia. Lo cierto es que nunca olvidaré la primera con la que le he hecho trampa al destino.

En vivo, en video, en cine, en la luz, en la oscuridad. La concomitancia del arte es una vacuna cuando nace de la urgencia y de la necesidad profunda por expresar las bacanales de la belleza.

Tomado del muro de Patricia Ariza en fb.

SEMBRARON SUS CENIZAS EN SU ROSAL. EN MEMORIA DE SANTIAGO GARCÍA: NUEVA VERSIÓN DE LA OBRA NAYRA-LA MEMORIA

Carlos Satizábal

A seis meses de la partida silenciosa de Santiago García en el inicio de la peste del mundo en que vivimos, le rendimos homenaje al maestro y para sembrar sus cenizas en el rosal de trece rosas del patio de la casa del Teatro La Candelaria, rosal al que él, el maestro, cada día, antes de tomar el sol al lado de sus rosas, las contaba y confirmaba que eran trece, siempre trece, mágicamente trece, y entonces se sentaba a recibir el sol y su luz al lado del bello rosal mágico de trece rosas constantes.

El Teatro La Candelaria, Patricia Ariza, su directora, y Catalina García, la hija del maestro, y de Patricia, con sus hijos Simón y Santiago, invitaron a un pequeño grupo de familiares, amigas y amigos al ensayo general de *Nayra-La Memoria*, obra esencial del legado de Santiago García y que el grupo ha vuelto a componer bajo la dirección de Patricia, quien estuvo en la creación del montaje original al lado del maestro en la mirada poética y dramática de la dirección.

Con este ensayo general, previo al reestreno de *Nayra-La Memoria*, La Candelaria y la familia y los amigos invitados que pudieron venir en medio del encierro, despedimos al maestro Santiago García, como habríamos querido hacer hace seis meses: en una ceremonia festiva, con cantos suyos; con canciones de sus obras; y con las palabras memorables, hermosas y divertidas, de Catalina García, que, en medio del dolor, de la tristeza inefable de esta despedida, y como habría hecho el mismo maestro

Santiago, que fue siempre anticereemonial y transgresor, nos hicieron reír, al contarnos ella la experiencia feliz y loca de ser la hija de un papá poeta cómico e irreverente: Santiago García. (Lea un perfil del maestro).

Palabras que terminó bellamente Catalina prometiendo que vamos a encontrar la llavecita perdida del espíritu del mundo, que, siempre, nos recordaba el maestro, con gran humor, haber perdido, al repetir como saludo, en alemán y luego traducido, el verso: "*Ich bin der Geist in der Welt awe verloren Ich die Schlüssel kleine*": "Soy el espíritu del mundo, pero se me perdió la llavecita". Escuchamos también con el nudo del dolor las bellísimas y conmovedoras palabras escritas por Patricia Ariza para despedir al maestro y sembrar sus cenizas en el rosal de trece rosas. Policarpo entonó con su guitarra una de las memorables canciones del maestro, uno de sus poemas. Y Norita Mackie Messe. Y Sofía el himno "*Bela Ciao*". Y Coco dijo otras palabras más. Y todos, todas, cantamos: por qué, por qué temblar, si el cielo está tranquilo, tranquila está la mar, la canción que hacía el maestro en A manteles y que un día que debimos llevarle de emergencia a un hospital cantó a los enfermos y enfermeras de pie sobre su cama en la sala de urgencias, y para decirnos luego: "no cantan, se van a morir, sáquenme ya de aquí".



Quiero compartir unas palabras sobre *Nayra-La Memoria*, obra esencial del teatro contemporáneo que mantendrá viva en la escena teatral la memoria del maestro Santiago García, que nos enseñó con su lucidez y su humor de poeta irreverente y loco lo que se oculta a nuestros ojos en este tiempo feroz que compartimos, y nos reveló como pocos a este país y su tragedia y su pasmosa fuerza y resistencia.

Nayra... sucede en un espacio sagrado octogonal. Como un templo circular. El público en rededor, en los lados del octógono, cada lado una tarima de sillas. Y cada tarima del público

separada de la siguiente por el nicho de una diosa o un santo, la instalación plástica de una imagen sagrada. Cada espectador en su silla, entre dos sillas cada una con la luz de una vela sobre ella. Su atmósfera de luces, el aroma de bosque, las instalaciones sagradas su forma octogonal sugieren un templo mestizo, una maloka. La acción sucede en el centro.

Nayra... sugiere que lo sagrado popular anuda de múltiples formas el ser personal y el alma colectiva. Que las tendencias del destino se bordan, se tejen y destejen con los múltiples hilos de varias tradiciones sagradas, mezcladas en hechos, creencias, personajes y tradiciones de la vida personal y colectiva. Que en las tierras del trópico americano se sucede un singular mestizaje sagrado de los mitos y símbolos patriarcales y mesiánicos, y los mitos y símbolos de las primigenias diosas enterradas. Y *Nayra...* sugiere otra metáfora: que la memoria es un espejo roto. La obra es un descenso por mitos y fragmentos de mitos que son trozos de este espejo, plásticamente presentados, valiéndose de múltiples recursos artísticos, teatrales, musicales, plásticos, poéticos; un descenso al final del cual podemos vernos reflejados en los pedazos de memoria que nos devuelven los trozos de ese espejo. Este descenso en forma de cono invertido, como la comedia de Dante, es también la forma de la estructura poética y musical de la obra.

Más ver en *Nayra...* un viaje poético de descenso hacia el espejo roto de la memoria poblada de mitos y símbolos que hacen parte de nuestro mestizaje sagrado, es sólo una perspectiva posible de las diferentes percepciones y reacciones que ella podría provocar sobre uno u otro de sus espectadores. En *Nayra...* todos nos divertimos. Algunos lloran. Otros quedan casi mudos, impactados y obsesivos por el recuerdo de sus imágenes y sus personajes. Otros salen tremendamente desconcertados. Pero su misteriosa belleza y su luz y su fuerza para despertar las voces de las capas más profundas de la memoria que tiene esta creación, nos obligan a pensar y a organizar mentalmente el aparente caos de la obra.

A quienes sentimos una desolación inefable, casi mística, nos urge preguntar: ¿por qué fue incontenible el llanto? ¿Por qué tanta tristeza, tanta soledad, tanto dolor y al mismo tiempo tanto humor posible, latente, en estas imágenes? Sin duda --como afirma Freud-- hay placer en arrancarse la máscara. Un placer ácido y doloroso y feliz. *Nayra...* nos desnuda el alma personal al presentarnos mitos y símbolos que son memoria del lenguaje profundo del alma colectiva. Pero, ¿cómo lo logra? ¿Por qué nos atrapa en su juego, si ella no nos cuenta una historia, si no tiene un argumento y unos personajes que se nos presentan apenas como un momento de sus vidas, como un fragmento vivido en este templo, en esta maloka del pensamiento sagrado y mestizo? Estas y otras preguntas obligarán al espectador a conversar. Y me llevarán a seguir escribiendo sobre ella.

Tomado de *El Espectador*, 22.9.2020.

CARLOS.... EL HIJO DE PEDRO ACOSTA

Miguel Cabrera

Lo conocí hacia 1984, en la Escuela de Ballet de L y 19, cuando tenía 11 años de edad, porque me habían hablado de su especial talento y también de sus muchas indisciplinas, que le causaron, poco después, un traslado, (variante para no expulsarlo), a la Escuela Provincial de Ballet de Pinar del Río, de donde lo rescató su Hada Madrina, Ramona de Súa, para hacerlo cursar el nivel medio en la Escuela Nacional de Ballet, en La Habana.

Posteriormente, para preservarlo de su complejo mundo familiar, lo llevó con ella al Teatro Nuevo de Turín, donde hizo su debut profesional, aún sin graduarse. En Italia se hizo acreedor de numerosos galardones y en 1990 obtuvo el afamado Prix de Lausana.

En 1991 contribuí a hacer válida su invitación para el Teatro "Teresa Carreño", de Caracas, donde causó asombro; y ese mismo año fui jurado de su tesis de graduación, donde sin ser Oráculo, le vaticiné el gran futuro que le aguardaba.

Sin embargo, no ingresó, como era tradicional, en las filas del Ballet Nacional de Cuba, sino que se fue al English National Ballet, en Londres, invitado por el húngaro Iván Nagy. Allí obtuvo triunfos y también una grave lastimadura que lo hizo regresar a Cuba en 1993. Restablecido, ingresa finalmente en la compañía cubana, con la que actúa en La Habana y Madrid, ya con el rango de primer bailarín nuestro. Recuerdo mis conversaciones con el inglés Ben Stevenson, en el Teatro Albéniz, en Madrid, mientras se esperaba el permiso de Alicia para que pudiera cumplimentar otro contrato en el extranjero, está vez en el Ballet de Houston, donde alcanzó renombre internacional.

En 1994 lo reencontré de nuevo en el mismo teatro madrileño, donde bailó todas las noches un ballet distinto, entre ellos el *pas de deux*, de *La Vivandiere*, con un nivel en los giros que nunca he vuelto a ver, y también presenciar su debut en Giselle, junto a Aymara Cabrera, muy tenso por los pocos ensayos que le concedieron.

Recuerdo que tuvo la delicadeza de dedicarme esa función, al final de la cual quisimos tener una foto juntos, pero no había cámara, hasta que apareció la exquisita Ana Lourdes Novoa, acompañada de un amigo que traía una cámara en mano. En medio de los cambios del equipamiento técnico, casi tomé por los hombros al amigo de Novoa y lo zarandeé de un lado a otro para buscar un ángulo correcto. Cuando la persona se marchó, miré el rostro de Novoa que era rojo, mientras me gritaba "ay, Cabrera, te mataría".

Sin entender por qué me decía eso, le respondí, "¿pero no era un amigo tuyo?" A lo que me respondió, "Sí, es cubano, pero es el cónsul de los Estados Unidos en Madrid". Por supuesto que nunca pude ver la foto que tomó el diplomático compatriota.



La carrera posterior de Carlos lo llevó como estrella invitada a los principales teatros y compañías del mundo, y a partir de 1998, se convirtió en el Principal Artista Invitado del Real Ballet de Londres, dónde cimentó su gloriosa carrera como uno de los primeros bailarines de nuestra época. Múltiples e incontables son los galardones que ha obtenido, entre ellos, el de Caballero del Imperio Británico. En el 2015 regresó a su patria para crear el sueño de la compañía Acosta Danza, que simultánea con su cargo de Director del Real Ballet de Birmingham.

La noticia de que acaba de obtener el prestigioso Premio Anual de la *Revista Dance Magazine*, en los Estados Unidos, nos llena de orgullo a todos, porque simbólicamente lo recibe como parte de un triunvirato glorioso de compatriotas, que incluye a Alicia Alonso (1958) y José Manuel Carreño (2004). Lo dedica a Cuba, con amor, porque ha sabido siempre que el Arte no tiene patria, pero los artistas sí.

Tomado de *Cubadebate*, 24.9.2020.

DESDÉMONA, UN CADÁVER EXQUISITO EN EL PROCESO DE CREACIÓN

Estela Leñero

La muerte de Desdémona en manos de Otelo, su esposo, el rey, es un asesinato por celos, ya no es un crimen pasional sino un feminicidio desde los ojos del presente. Partiendo de la última imagen de la obra de Shakespeare, *Otelo, Desdémona frente al cadáver* incursiona en esta Desdémona estrangulada. Ella muerta en sus manos para después él morir.

¿Qué pudo haber sucedido?, se pregunta El Coro de los Otros, colectivo de teatro que acepta el reto de Teatro UNAM para iniciar el proyecto de Residencia expuesta. En este proyecto tenemos la posibilidad de disfrutar del proceso de la creación de una obra de teatro, a partir de la libertad en la escritura, el cadáver exquisito de los surrealistas como dinámica básica en la elaboración del texto y las imágenes.



Han hecho ya tres ejercicios y un par de ensayos abiertos al público. En el primer ensayo vertieron los textos y trabajaron el movimiento Patricia Yáñez, Desdémona y Antonio Becerril, Otelo. La cotidianidad y la intimidad de una casa queda a vistas y desde ahí recrean lo poético de los textos con movimientos inmediatos o dancísticos. Son varios espacios, diferente iluminación y una búsqueda de trascender lo mundano. La multimedia de Miriam Romero colabora en esta imaginación colectiva, duplicando imágenes, creando espejos o insertando

transiciones de mar de sangre. Erika Gómez, responsable del arte y diseño, da al espacio esa idea de irrealidad, un baño con luz verde, un pasillo iluminado o una serie de focos debajo de un sillón.

Los actores son sus propios directores y se sumergen en lo creado previamente en los cadáveres exquisitos, para amalgamar un primer acercamiento a lo que será el final de la aventura. En este primer ensayo, integran la escritura automática y las preguntas de investigación escénica con las que partieron al movimiento corporal. Dan forma a lo vertido por ellos, colaboradores invitados y en algún momento el público. Aceptan y exploran la alternativa virtual, pero no desisten de la idea, de que, en algún momento, esta propuesta escénica, podrá existir en la comparecencia con los otros.

Es fabuloso ver estos procesos de creación, con la confabulación sonora de Juan Pablo Villa que impregna de atmósferas concretas y abstractas el momento de la elaboración del texto y por el hecho de ser testigos de esa asociación de ideas desarrolladas lúdicamente por los actores y los invitados, a través de una pantalla compartida y un tiempo determinado.

Tomado de *Proceso*, 3.10.2020.

TEATRO SUDAMERICANO EN CIUDAD JUÁREZ: TELÓN DE ARENA Y SU V FESTIVAL DE TEATRO SIN FRONTERAS

Amalia Rodríguez Isais y Carlos Urani Montiel

Con los teatros y recintos culturales abriendo sus puertas de manera paulatina, y con vuelos y conexiones internacionales dependiendo aún de la incertidumbre, la compañía juareense Telón de Arena ha dado marcha a una edición más del Festival de Teatro sin Fronteras, que convoca hacia finales del año, desde hace cinco ediciones, a compañías nacionales y foráneas que llegan a Juárez a estrechar los lazos entre teatristas y a brindar al público fronterizo una muestra de las distintas dramaturgias latinoamericanas.

Este año, además de contar con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), la actividad gestionada por una de las compañías más prolíficas y representativas del norte del país también ha sido beneficiada por el Fondo de Ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas (IBERESCENA).



Dicho programa de cooperación internacional, creado desde el 2006, se integra por 16 países, lo cuales realizan una aportación anual de recursos, para así lanzar convocatorias que generan un espacio de integración de las artes escénicas entre quienes conforman y apoyan al fondo. Sin duda, el V Festival Internacional de Teatro sin Fronteras, seleccionado en la convocatoria de “Ayudas a la Programación de Festivales y Espacios Escénicos”, viene antecedido por una garantía, en cuanto a calidad, y compromiso por parte del equipo de producción juareense, en especial Guadalupe de la Mora y Ericka Flores.

De acuerdo con la misma campaña publicitaria, Teatro sin Fronteras se une en armonía con los objetivos de IBERESCENA, pues “busca ser espacio de intercambio, desarrollo y expresión de discursos estéticos, praxis creativa y discusión política desde la escena; un encuentro de creadores escénicos y públicos diversos para reflexionar sobre el complejo tema de fronteras.” En este sentido, destaca que, a pesar de las condiciones de contingencia y el parón general de

los espectáculos presenciales, Telón de Arena convocó a compañías originarias de Colombia y Chile. Aunque también debe mencionarse que el evento se realizará en dos momentos: la primera parte durante este otoño, y la otra en mayo del siguiente año, con la participación de Argentina y España, y con la esperanza de encontrarnos en una situación propicia para el convivio teatral.

De igual manera, cabe destacar que Telón de Arena aprovechó el arranque de su evento anual para celebrar los 40 años de trayectoria de Perla de la Rosa, actriz, dramaturga, gestora cultural y directora general de la compañía, a quien la revista *Paso de Gato* ya le había dedicado una sección especial hace un par de años (“Perfil”). Al inicio de la función, *A la orilla del río*, proyectado en una gran pantalla al fondo del escenario y frente a los automóviles, apareció un video con emotivos mensajes de agradecimiento y reconocimiento de varias y varios partícipes del arte dramático de todo el país con quienes llegó a colaborar en distintos momentos de estas cuatro décadas recorridas.

Además de la obra inaugural de Telón de Arena, están programadas otras tres puestas en escena. Debido a la contingencia sanitaria, se lee en un reciente comunicado de prensa, la compañía *La Máscara*, de Cali y *Tramaluna*, de Bogotá, no podrán viajar. Las autoridades colombianas dieron marcha atrás a la autorización de vuelos internacionales. “De manera que las funciones programadas para este festival serán llevadas a cabo, vía *live streaming* desde Colombia, para que puedan ser disfrutadas por nuestros espectadores en Juárez y en cualquier parte del mundo”. Recomendamos consultar la cartelera para adquirir las entradas para la función de este fin de semana o para el próximo, del 8 al 11 de octubre: *Guadalupe años sin cuenta*, creación colectiva dirigida por Patricia Ariza y Carlos Satizabal. Para cerrar

la primera etapa, el colectivo chileno Racún montará (solo para el público juareense) en el Foro del Café Teatro Telón de Arena la creación colectiva *Fracanútil*, dirigida por Nicolás Reyes.

Hoy sábado y mañana domingo toca el turno a la segunda obra del festival. Casi cuatro décadas de actividad escénica y más de 30 producciones anteceden al grupo La Máscara, una compañía radicada en Cali, Colombia, especializada en cuestiones de género. Desde mediados de los 80's, su investigación documental e indagaciones sobre las tablas (voz, música y preparación física) se han concentrado en la temática de la mujer. No sorprende, entonces que *La reina de los bandidos*, estrenada en 2007, bajo la dirección y dramaturgia de Antonio Cadavid y Susana Uribe, sea "una propuesta escénica experimental en donde el lenguaje teatral desarrollado por la actriz protagónica interactúa con elementos audiovisuales que permiten al espectador situarse en el medio de una trama basada en la autobiografía de Phoolan Devi (1963-2001), mujer hindú que sufrió todo tipo de vejaciones desde su niñez, hasta que decidió –ella confiesa que no tuvo otra opción– tomar justicia por su propia mano y liderar un movimiento armado, por lo que se ganó el sobrenombre de Reina de los bandidos.

Su historia es fascinante y pareciera pertenecer a una saga de ficción. Ella misma, tras ver cómo su figura estaba siendo manipulada –como en la película hindú *Bandit Queen*, de 1994– optó dictar sus memorias, en lo que ahora conocemos como su autobiografía homónima, *La reina de los bandidos* (1996). Su rendición en 1983, los once años que pasó en prisión, su puesto como diputada en el parlamento indio, las leyendas que se fueron asociando hacia su bandidaje, tipo Robin Hood, así como el ánimo espiritual que encendió en sus seguidores como una posible encarnación o avatar de la diosa Kali-Durga completan una historia no de resistencia o martirio, sino de insumisión y empoderamiento. En julio de 2001, afuera de su casa, en uno de los mejores barrios de Nueva Delhi, Phoolan Devi fue asesinada a tiros por tres hombres encapuchados, en respuesta a una antigua afrenta.

Las crudas realidades que experimentan tanto el país surasiático como Colombia permiten que la épica individual y el misticismo popular en torno a este personaje encuentre un vaso comunicante a través del teatro. Lucy Bolaños, una de las directoras del colectivo La Máscara, comentó en una entrevista de 2003: "La verdad es que estamos cercados por el miedo. Estamos a tres fuegos: la guerrilla, los paramilitares y los militares, pero también tantas otras fuerzas oscuras... Yo quiero hablar de eso, aunque todo el mundo lo esté viendo en los periódicos."

La actividad dramática de cualquier ciudad es un buen termómetro para estimar la vehemencia, el ímpetu y los malestares de sus habitantes. El empeño de los teatristas en Juárez, así como el brío por mantener contacto con sus pares más allá de la localidad se entrelazan para que otras hacedoras, allende fronteras, transmitan su arte en estas coordenadas. Como espectadores, nos esforzamos por llenar las salas, aunque sean virtuales, ya que no hay mejor bienvenida. En este sentido, la comunidad teatral de cada entidad se nutre y amplía sus expectativas (críticas y creativas) al presenciar espectáculos de manufactura lejana, pero tan cercanos en inquietud, acción y entusiasmo.

Tomado de *Sin Embargo*, 3.10.2020.

TEATRO TECNOMEDIADO, ¿CÓMO AFECTARÁ AL ESPECTÁCULO TEATRAL EL USO DE PLATAFORMAS DIGITALES?

Percy Encinas

Si bien la tecnología ha acompañado al teatro desde sus orígenes, ¿qué puede cambiar en estos tiempos de Covid-19?

Tres cuestiones previas. Primera: Al teatro no lo han vencido pandemias, guerras, catástrofes ni dictaduras. El teatro, como todas las prácticas íntimamente enraizadas en la sociedad, vinculado a la evolución del homo sapiens, que sintetiza algunos de sus más caros imperativos como especie, ha sobrevivido milenios y sobrevivirá a esta pandemia, sin duda.

Segunda: Ahora que parece impresionar a muchos el uso de tecnología en la transmisión de historias escenificadas por teatristas, es bueno recordar que el teatro, desde que pudo ser documentado, la ha venido usando. Artificios técnicos para generar efectos, pero también para conseguir la transmisión a públicos más amplios. Desde inventivas a favor de la acústica de los griegos, pasando por los artefactos

de los juglares itinerantes de la baja Edad Media o las parafernalias de complejas poleas que hacían bajar ángeles del cielo o levitar personajes alegóricos del teatro evangelizador (los Autos sacramentales de la Contrarreforma podrían dejar boquiabiertos a espectadores de hoy).

¿Se imaginan cómo sacudió al teatro la llegada de la luz eléctrica? Su progresiva influencia transformó no solo la disposición escénica y los horarios de las funciones sino, la misma concepción dramática y los diseños que permitieron el surgimiento de propuestas revolucionarias como las de Gordon Craig. No, el uso intenso de las tecnologías no es nuevo. Lo recuerda Claudia Villegas-Silva en su libro *Integraciones: nuevas tecnologías y prácticas escénicas* (Santiago, 2017). Lo que quizás sea nuevo (y provisional) es la centralidad que hoy asume la tecnología entre los teatreros impedidos de recibir público en el mismo espacio. Usan la transmisión digital, generalmente en vivo vía *streaming*, como único medio para ofrecer el hecho escénico.



Tercera: Hay teatreros que han hecho de la crisis una oportunidad. O, al menos, lo intentan. Otros muchos, no. Hay que defender el derecho de todos a decidir qué hacer o no en esta crisis. De quienes deciden explorar y producir obras para la transmisión *on line*. De quienes eligen o crean relatos y diseñan sus puestas para específicos formatos del *streaming*. De quienes no encuentran motivación en crear para esos medios. De quienes han decidido usar sus energías en otros quehaceres que poco o nada tengan que ver con el teatro, urgidos por resolver cuestiones de supervivencia en un país que no sólo no les da facilidades para el trabajo artístico, sino que, ahora, por el estado de emergencia, les prohíbe siquiera intentarlo del modo habitual en que lo hacían. Muchos de ellos se han mantenido por años enhebrados con otras actividades familiares, sostenidos por ingresos de su núcleo más íntimo de personas, muchas de las cuales también han quedado quebrados por el desempleo súbito sino por el contagio letal del Covid-19.

Pero también el derecho de los públicos. A probar y, quizás, repetir la experiencia. Como, felizmente, está sucediendo. A conservar ese teatro e incorporarlo a su consumo incluso cuando se abran las salas. Eso dependerá, como siempre, de si el teatro transmitido por *streaming* es capaz de potenciar sus ventajas (que las tiene) y ofrecer experiencias significativas.

Dos tipos de teatro

¿Qué comparativa podemos constatar hasta ahora entre ambos modos de teatro? En un diálogo con colegas de otros países propuse los siguientes puntos que resumo aquí.

- 1) En el teatro convivial, espectadores y artistas comparten el mismo momento (en vivo) y un espacio contiguo. Suele decirse que es el mismo espacio, pero *strictu sensu*, son espacios contiguos. Que relieves el contacto sensorial y eso es irremplazable. En el teatro tecnomediado, artistas y público comparten un mismo momento, pero un espacio virtual. Eso es lo que impide a aquellos percibirlos, esa omisión influye en el circuito de energías.
- 2) Las obras conviviales suelen contar con espectadores más pasivos (aunque su sola presencia es una energía nutricia). Las obras tecnomediadas admiten en muchas funciones públicos activos. Interactivos, incluso. Algunos escriben por chat, lanzan comentarios o emoticones a "la escena"; algunas obras les invitan a participar con cámara abierta en algunos momentos.
- 3) El teatro convivial ofrece un campo de percepción más amplio y más relacional. Puedes elegir, dentro de una escena en vivo, donde posar tu mirada. Hay múltiples encuadres posibles por más que la obra siempre te oriente hacia uno. El tecnomediado restringe tu campo de percepción, más aún si es a través de cámara web. Te ofrece encuadre limitado.
- 4) El convivial tiene menor gestión de la mirada. Un espectador puede atraerse por una contra escena, por un sector del decorado, por algunos detalles secundarios, etc. El tecnomediado ejerce mayor control de la mirada. Por la razón descrita en el punto anterior.

5) El teatro convivial enfatiza la fugacidad de la experiencia. Cuando la función se acaba, es irrecuperable. Solo quedan los esfuerzos de la crítica, siempre insuficientes, por dar cuenta de ella. El teatro tecnomediado, en cambio, desafía esa fugacidad pues facilita el archivo. Lo que se ha visto en la pantalla, tal cual, puede ser grabado y recuperado.

6) El convivial recibe un número siempre acotado de público. Una sala promedio de Lima recibe a menos de 200 por función. El teatro tecnomediado, si usa la plataforma adecuada, podría atender a cantidades ilimitadas de público. Ahora sí, en este punto, la aproxima a la industria.

7) La barrera de traslado es una de las peores cuestiones para quienes no viven cerca de las salas de mayor oferta anual, restringidas a dos ejes geográficos que exigían invertir muchas horas de ida y vuelta en el peor transporte público del continente. Ahora, para el teatro tecnomediado puedes no salir de tu habitación. Sin embargo, surge ahora la barrera de conectividad. La mayoría de jóvenes, aunque tienen un dispositivo celular al menos, casi nunca tienen datos suficientes para *streaming*.

8) A las salas, se elegía con quien uno quería ver la obra, sumándose a una expectación comunitaria de gente que coincidía, más o menos, en intereses. Las funciones tecnomediadas, en cambio, suelen ser de expectación familiar incluso cuando no hayas deseado que así sea. No, el cuarto propio de Woolf no lo tiene la mayoría. Tu obra elegida puede ser vista u oída por papá, la abuelita o los menores de casa, aunque no sea adecuado ni cómodo. Aunque aún estamos (artistas e investigadores) en la etapa del goteo frente a los nuevos retos y exploraciones del teatro tecnomediado, el fenómeno se presta a análisis mayores.

Solo diré una cosa más: 9) Quizás la mayor diferencia se vea en las posibilidades de producción y en la circulación de las obras. Por lo visto hasta ahora, los teatrístas están siendo capaces de crear experiencias estéticas cada vez más eficaces con pocos recursos materiales. Los costos deben de haber bajado tanto como bajaron los de la producción musical ante el auge de los medios digitales que revolucionaron su industria. Y la circulación ofrece ahora una ventaja exponencial. Conseguir una sala requería competir por una posible programación para dos años en adelante que solo beneficiaba a menos del diez por ciento de los solicitantes. Ahora, puede haber tantas obras como links haya disponibles en las plataformas: ilimitadas. El asunto estará ahora en atraer al público.

Tomado de El Comercio, 5.10.2020.

FESTIVAL DE MANIZALES – EDICIÓN TRANSMEDIAL

Octavio Arbeláez Tobón

En una reflexión de Richard Nelson, comenta como alguna vez al director inglés Peter Brook se le preguntó: “¿Cuál es el futuro del teatro?” Sin dudarlo un momento, respondió: Dime, “¿cuál es el futuro de la comida?” En medio de una gran agitación social, disturbios civiles, injusticias profundas, que algunos denominaban “crisis civilizatoria” y una devastadora pandemia mundial que ha causado el caos económico y la tragedia personal generalizada, ¿por qué montar una obra de teatro?

Cuando el mundo se siente hundido en la incertidumbre, ¿para qué el teatro?



En los tiempos que corren los artistas escénicos encuentran el tiempo, los recursos y las salidas para hacer algún tipo de puesta en escena, cuando no hay teatros abiertos o espectadores en vivo, ¿qué tipo de obra requieren estos tiempos, si es que hay alguna? ¿Tiene el teatro un papel en un mundo en constante cambio que sufre tanto, protesta y enfrenta una profunda incertidumbre? ¿O tiene una responsabilidad? ¿Tal vez incluso una oportunidad?

Para responder estas preguntas, los creadores ponen a trabajar toda su gama de herramientas teatrales para una causa específica que es el hecho dramático y su forma de relacionarse con su entorno (público/mundo). En otras ocasiones, el teatro ha sido un escape

entretenido y necesario de un mundo problemático, un respiro momentáneo de los conflictos que se desatan fuera de sus paredes.

También existen propuestas de representación en que los personajes simplemente están tratando de entender e interrogar el mundo en el que se encuentran, nuestro mundo. Un teatro que trata de tratar de comprender en lugar de formular respuestas. Un teatro hecho de preguntas.

El lema de La Comédie-Française en París: "*Simul et singulis*". "Estar juntos y estar solos", es una referencia que acude a la mente de quienes creemos en el teatro y su manera de relacionarse con el mundo, resume la esencia o al menos la meta que se propone desde el teatro: reunir a un grupo de seres humanos, extraños entre sí, sentarlos en la oscuridad y hacerlos crecer juntos en un grupo; es decir, reunirse estando solo. Cuando están juntos, se encuentran con otros seres humanos que también tienen familias y problemas que son universales, verdades que son multiculturales. Allí, en la oscuridad, mirando juntos el teatro, tal vez llegarán a sentir, aunque sea brevemente, que no están solos, podrán respirar juntos, podrán crear una atmósfera en común en un momento único e irrepetible

Esta es una buena razón para actuar en momentos muy difíciles: compartir eso en nuestra confusión, nuestras preguntas y nuestras dudas, pensar en que no estamos solos.

"En tiempos difíciles y problemáticos, el teatro no solo tiene una oportunidad sino la responsabilidad de retratar la confusión y articular las ambigüedades, dudas y temores de su época. El objetivo entonces no es discutir un lado o un punto, sino tratar de retratar a las personas y los mundos como son, no como deseamos que sean. El teatro, en mi opinión, no es un argumento, sino un esfuerzo por crear y retratar la complejidad humana, que luego compartimos con un público vivo, de ser humano a ser humano", proponía también como reflexión R. Nelson, pero esto nos lleva a encontrarnos con la realidad en que se mueve el mundo creativo de las artes escénicas en la actualidad.

Hemos visto que, movidos por la intensidad y la gravedad de esta situación, legiones de artistas y organizaciones artísticas de todo el mundo están recurriendo a desarrollos y dispositivos contemporáneos en las comunicaciones y las redes sociales para encontrar nuevas formas de actuar o exhibir en grupos a través de la realidad virtual, transmisiones en vivo, *streaming*, u otros medios mientras están aislados en sus propios hogares. Han vuelto a la ocasión una vez más porque quieren ayudar a millones de personas a sobrellevar esta terrible enfermedad y encontrar la persistencia y la resistencia para prevalecer a pesar del alcance y la gravedad de esta crisis mundial. Y, por supuesto, también quieren permanecer en relación con su público y con su ecosistema cultural.

En este contexto el uso de las narrativas transmediales se referencian como un proceso de producción de contenidos que se caracteriza por expandir las narrativas de un relato en múltiples medios o plataformas; una historia inicia en un libro, se amplía en una película y se experimenta en un videojuego. Cada creación basada en el relato inicial, ofrece nueva información profundizando los conflictos, personajes y eventos al interior de un universo narrativo.

En el momento actual, y en relación al campo de las artes, se encuentran artistas que han utilizado los medios analógicos y digitales e hicieron y hacen uso de la digitalización, planteando nuevas conceptualizaciones que dan cuenta de los cambios en sus maneras de crear. Algunos críticos han denominado como *New media art* --arte de los nuevos medios-- a las acciones y manifestaciones estéticas producidas mediante instrumentos digitales, especialmente los computadores, ya que "resulta más adecuados para definir este tipo de práctica que aúna al arte, ciencia y tecnología". Arte digital o *New media art* son términos que remiten a un modo de manejo de la tecnología de comunicación y el dispositivo digital para desplazar y/o transformar las formas de producción, recepción y mediación de los lenguajes estéticos.

La utilización de las nuevas tecnologías desde diversas aproximaciones son el signo de este periodo que vive la humanidad, y creemos que debe ser uno de los focos privilegiados para nuestra propuesta, a través de procesos que impulsen, previamente, la formación para la apropiación de las herramientas propias de la transformación digital, la creación de propuestas artísticas desarrolladas en esos nuevos y viejos entornos puestos en diálogo, y la exhibición de esas propuestas.

Proponemos desde la perspectiva de lo transmedial y sus interferencias con las artes escénicas, estas visiones de la apropiación que han hecho los artistas colombianos, y algunos invitados del espacio

cultural común iberoamericano, conformando un paisaje híbrido, donde lo digital y lo físico se entremezclan en lugar de desconectarse, creando un ecosistema más amplio de personas en todo el mundo comprometidas como artistas, curadores, críticos y espectadores de estos momentos que nos hacen pensar en el desdibujamiento de las fronteras espacio/temporales que nos conducirán en este “viaje hacia ninguna parte” gozoso y experimental, con angustias vitales, pero tratando de proponer preguntas, sobre todo ese ¿para qué estar juntos?...

Tomado de *Nodal Cultura*, 7.10.2020.

LA PALABRA DESMEMBRADA DEL ACTOR: EL TEATRO Y SUS ARTISTAS EN EMERGENCIA

Yahaira Salazar

El teatro comenzó cuando pusimos el juego de nuestras realidades lejos de nosotros y nos sentamos en el último puesto, lejos, allá, a observarnos, a escudriñar lo que éramos. Los aspirantes a actores nos atrevimos a levantar el velo de ese misterio haciéndonos infinitas preguntas. ¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? Nos atrevimos a mirar del otro lado del espejo.

Ya conocemos el horror de la existencia. Calderón de la Barca podría decirnos hoy, con toda razón, que “los sueños, sueños son”; ya hemos despertado a la dura realidad. En el siglo XXI la humanidad no puede jugar más a su teatro porque se le cayeron todas sus máscaras. El teatro no puede levantar más su telón, porque en el juego de este milenio de pandemias perdió el camino. Hemos visto al desnudo la verdad de esa vida humana que nos hacía soñar.

El cuerpo y la voz son los instrumentos del actor. El actor es la columna vertebral del teatro. En el teatro del siglo XXI el cuerpo del actor está herido, tiene mucho pesar por tanta muerte de lo humano. La voz de los actores se está apagando, de su cuerpo sólo salen palabras desmembradas. Esas palabras hoy ya no pueden contarnos nuestras vidas, ni contarnos las historias que nos gustan porque fueron asesinadas, masacradas, víctimas de un lenguaje de otro mundo.

Ellas existen, pero esas palabras bondadosas no las escuchamos en nuestras mañanas, y en la noche son otros los sonidos que oímos al acostarnos. Ojalá fuéramos como los pájaros y amaneciéramos cada día con un canto nuevo para tararearle a la vida. Ojalá. Los gobiernos de Latinoamérica tienen una deuda con el Día del Teatro Latinoamericano. La cultura tiene muy mala salud en estos tiempos. Los artistas, huérfanos, sufren la tiranía de la pandemia en silencio. Los artistas hombres y mujeres viven las consecuencias de una sociedad en total desequilibrio. Las razones son muchas. ¿Ahora, cuáles son las acciones concretas de los gobiernos latinoamericanos para ayudar a los artistas que sufren tantas carencias y sobre todo en estos tiempos tenebrosos?



¿Qué hace el mundo político actualmente para salvaguardar el patrimonio cultural de sus pueblos?

¿Qué hacen las comisiones de las instituciones culturales regionales para mejorar esta situación?

¿Cuáles son los objetivos comunes entre los Estados y sus instituciones para apoyar el mantenimiento de las estructuras y espacios culturales en tiempos de crisis? ¿Cuáles son las propuestas que actualmente manifiestan las direcciones de cultura a los artistas plásticos, al teatro, a los músicos, los artesanos, a las orquestas, para sacarlos de la indigencia y la marginalidad donde se encuentran?

A los artistas hay que preservarles su lugar de sueños, donde la imaginación tiene su propio espacio, protegerlos, por el bien de la humanidad.

¿Dónde está la grandeza del hombre humano de este milenio?

Tomado de *Letralia*, 8.10.2020.

LA PASIÓN Y EL DESEO. LOMODRAMA, DE LA COCHERA. EL GRUPO CORDOBÉS PRESENTA UN ESPECTÁCULO FÍSICO Y VISCERAL

Si los porteños ostentan del Biodrama, Paco Giménez desde Córdoba les tira con el *Lomodrama*. Un Butoh criollo.

Y realmente los pasa por arriba. La Cochera trae un espectáculo visceral con Graciela Mengarelli y Oscar Rojo, dos fundadores del grupo cordobés que lleva 27 años de existencia, donde se entrecruzan registros performáticos, testimonios de cada actor y la esencial, necesaria, desfachatez cordobesa.

“Poner el lomo, es poner el cuerpo y soportar una carga --cuenta Paco Giménez--. En la obra cada actor ha tomado una cuestión sensitiva y vivencial propia que acopló a una técnica corporal. Graciela se refiere a su generación; Oscar, a la idea de que la enfermedad es una forma de espectáculo.” Con estas coordenadas y bajo el paraguas de un “Butoh criollo”, es decir, la apropiación de una disciplina japonesa potenciada por la desolación posnuclear de Hiroshima, los cordobeses se presentan en Timbre 4 hasta fin de mes. Ha sido un acontecimiento épico cada visita de La Cochera a Buenos Aires, desde los años '80 con las funciones en Cemento de *Los ratones de Alicia*, cuando los punks calibraban sobre la Alicia mediterránea la liturgia del escupitajo. “Es imposible que vengamos mucho tiempo, así que siempre nos queda sólo una probadita de Buenos Aires. Con eso nos alcanza”, dice el director.

Graciela Mengarelli perteneció en los '70 al mítico grupo La Chispa. Estuvo exiliada en Brasil y cuando volvió a Córdoba se unió a La Cochera como asesora en movimiento y técnicas corporales. Es la primera vez que actúa dirigida por Giménez. Oscar Rojo es uno de los actores con más trayectoria dentro del grupo.



Este recorrido biográfico por los protagonistas es un background que se despliega en la obra, donde toda solemnidad es rápidamente desfigurada por el humor. Ejemplo: los “retoques” de Mengarelli a los textos de Alejandro Jodorowsky, Harold Pinter y al poema “Aullidos”, de Allen Ginsberg. También las situaciones con un perro pequinés embalsamado, un osario con los huesos de un cuerpo humano que Mengarelli arma, pieza a pieza, mientras Rojo lanza un breve monólogo.

No hay una línea narrativa, sino fragmentos de situaciones muy diversas entre sí. Sin embargo, este *Lomodrama*, que tiene como eje conceptual las diversas maneras de “poner el cuerpo”, también es un espectáculo que trabaja sobre la pasión y el deseo. Tema que gira como satélite de la dupla en escena. “Los actores en La Cochera tenemos un lema: a ver pelá lo que hacés --explica Giménez--. Es un desafío. Porque una cosa es hacer teatro, ser actor y otra es tener algo y pelarlo. Ese es nuestro valor: quizá como profesionales adolecemos, pero en cada cosa que hacemos vamos con todo”.

Tomado de *Clarín*, 11.10.2020.

LA COMPAÑERA, EL ESTRENO DEL TEATRO UC INSPIRADO EN LA HISTORIA DE LA COMANDANTE TAMARA

Paula Valles

Desde este viernes la sala de Plaza Ñuñoa [Santiago de Chile] presentará vía *zoom* una nueva obra protagonizada por Mariana Muñoz y Claudia Cabezas. La historia aborda la faceta más íntima de la vida de Cecilia Magni, militante del FPMR.

Socióloga y nacida en una familia de clase alta, Cecilia Magni fue una de las líderes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR). La Comandante Tamara, como era conocida al interior de la organización, fue la única mujer que llegó a tener ese puesto de mando, lo que la llevó a liderar algunas de las operaciones del FPMR en la lucha contra la dictadura de Augusto Pinochet.

Una de las acciones en las que participó fue la toma de Los Queñes. Según datos del Informe Rettig, el 21 de octubre de 1988 Magni y su compañero Raúl Pellegrin Friedmann atacaron el poblado de Los Queñes y un retén de Carabineros de la localidad, donde fue abatido uno de los policías. Siete días después de la toma, el cadáver de Cecilia Magni fue encontrado en el río Tinguiririca.

Es la historia de esta mujer la que tomaron las dramaturgas Carla Romero y Laura Agorreca para escribir *La compañera*, el nuevo estreno online que el Teatro UC presentará desde este viernes 16 de octubre. Las actrices Mariana Muñoz y Claudia Cabezas protagonizan el montaje que será transmitido a través de *zoom*.

Desde una perspectiva familiar e íntima, *La compañera* muestra a dos niñas que deben disertar sobre un héroe de la patria. Una de ellas (Mariana Muñoz) decide hablar de su madre, Cecilia Magni, y el rol revolucionario que tuvo en el FPMR. En el transcurso de la obra, Muñoz también da vida a la Comandante Tamara a través de los mismos recuerdos que va relatando la hija.

“Me siento con una responsabilidad tremenda de hacer una interpretación humana y no estereotipada de la mujer entregada a la lucha revolucionaria, sino del ser humano que hay detrás de todas esas decisiones y todos los abandonos que tiene que hacer a propósito de estos ideales”, comenta Mariana Muñoz.

Sin pasar por alto las acciones en las que intervino la Comandante Tamara como líder del FPMR, *La compañera* busca abordar su figura desde su rol de mujer revolucionaria, así como desde la maternidad y la relación con su hija.

“Ese fue el punto de vista superimportante para nosotras, lo que esta lucha también significa dejar. Son las contradicciones que siento también estamos viviendo hoy en día, qué es lo que se deja, qué es lo que se abandona, cómo necesitamos tomar ciertas decisiones que no quisiéramos, pero por un bien común o por otra cosa que creemos que es mejor”, detalla la dramaturga Carla Romero.

De México a zoom

La creación de *La compañera* comenzó en 2018, cuando Carla Romero vivía en México, sin embargo, la idea venía desde mucho antes. “Es un tema que a mí me venía dando vueltas desde que empecé a estudiar teatro, dice. La Comandante Tamara como una mujer de clase alta que deja todo por creer que se puede generar un país más justo como ella lo decía. Ahí uno puede entrar en contradicciones y tener cada uno su opinión”, agrega.



En México junto a la dramaturga mexicana Laura Agorreca llevaron adelante un proceso que involucró una amplia investigación de archivos sobre Cecilia Magni, lo que incluyó reportajes y cartas, a través de las cuales pudieron conocer más a fondo cómo la Comandante se refería a su hija y la relación que tenía con ella.

Para nosotros es súper importante decir que esto es una ficción, aclara Romero. Obviamente tiene material de archivo, nosotros investigamos mucho, pero es material que está publicado y todo eso está rearticulado sobre una dramaturgia, no es teatro documental, añade.

Si bien la obra estaba pensada para ser presentada de manera presencial tanto en México como en Chile, ahora la historia inspirada en la vida de la Comandante Tamara llegará vía *zoom*.

“Esta experiencia me parece muy interesante porque es como seguir pensándonos, yo no digo que sea una experiencia resuelta y para nada pienso que es teatro Zoom, es una experiencia virtual”, detalla Romero.

La puesta en escena virtual sitúa a las dos niñas protagonistas como si estuvieran haciendo una disertación a través de *zoom*, lo que en tiempos de pandemia no ha sido nada extraño. En ese contexto es que se desarrolla el montaje que incluye utilización de objetos y archivo para sustentar la historia. Además, se suma la interpretación de Mariana Muñoz y Claudia Cabezas, quienes “han profundizado tanto en el trabajo que sí hay un factor emocional súper importante”, añade la dramaturga.

La compañera, de la compañía Malamadre Teatro, tendrá funciones hasta el 30 de octubre, los días viernes y sábados, a las 20.30 horas. Y el jueves 29 sumarán una función en el mismo horario.

Tomado de *La Tercera*, 12.10.2020.

A DOS VOCES

JERICÓ MONTILLA: “EN ESTA PELÍCULA ME LANCÉ AL VACÍO”

Eduardo Chapellín

“Se rodó en cuatro semanas, lo que estaba planificado para rodarlo en ocho, creo. Se hizo en tiempo récord, con la entrega de todo el equipo técnico y artístico. Yo pienso que fue gracias a que jamás hubo distancia entre los roles de cada uno, ya que cada integrante era tan importante como el otro y el equipo lo sentía... Hubo una entrega plena, rodajes muy fuertes en altas horas de la noche, sin descanso”, comentó la actriz y directora teatral Jericó Montilla.

Y esta dama está muy contenta porque es la protagonista de *Un destello interior*, que participa en el Festival de Cine Venezolano 2020, que se realiza vía online. Este largometraje es el tercero de los hermanos Luis y Andrés Rodríguez, quienes tienen un gran currículum a nivel audiovisual, con más de 50 trabajos que incluyen documentales, cortos y largometrajes.



-Primer protagonista. ¿Fue realmente un reto?

-Sí y fue con un personaje con mucha profundidad y complejidad emocional. Efectivamente fue un reto enorme. Cuando leí el guion además de alegrarme me asustó mucho, pues siempre tuve problemas para relacionarme con la palabra, siempre me he relacionado con las experiencias artísticas desde el cuerpo, en la búsqueda de sensaciones y emociones desde las acciones físicas, desde partituras físicas, y

pensar que tendría la responsabilidad de la historia en mí me aterró, pero creo que es una oportunidad que había esperado siempre.

-Un buen personaje...

-El tener un personaje como Silvia me conectó con herramientas que tenía gracias a mis maestros, pero que quizá actoralmente no las había puesto en práctica. Fue un reto descifrar el imaginario de los directores, si bien tienen sus ideas claras, son dos personalidades muy distintas y ambos explicaban todo muy diferente y eso generaba confusión. Yo me dediqué a escucharlos, a observarlos y a entenderlos como directores.

-Pero has dirigido en teatro.

-Como me he dedicado durante más de 20 años a dirigir en las tablas, empecé a entenderme con ellos desde ese lenguaje, el ver a través de sus ojos, descifrar sus pensamientos y hacer lo que creí que ellos necesitaban reflejar en la película... Procuré no pensarlo mucho pues es una historia dura, por momentos me veía reflejada en ella. Tengo una hija que en ese tiempo tenía tres años y la historia por momentos me afectó. Luego me arrojaba, me lanzaba al vacío que me proponían los hermanos Rodríguez, confiando plenamente en ellos, pues creo que la confianza entre actriz y director es el primer lazo que debemos tener, confiar en ellos y amar el proyecto tanto como ellos y en este caso, además de eso, les tomé una admiración profunda. Esto se refleja en el resultado de la película.

-Hasta físicamente debiste cambiar.

-Fue un reto físico, tuve que rebajar más de 10 kilos para poder verme como una mujer enferma. Fue un proceso que disfruté bastante, pues cada día dejaba que Silvia me habitara, entre más delgada me veía más veía el personaje. Disfruté mucho el acompañamiento médico de una nutricionista que metodológicamente estudió conmigo las características físicas del personaje. La verdad fue un proceso hermoso, técnicamente muy cuidadoso, riguroso, disciplinado, orgánico e intenso tal como mis maestros me enseñaron. Fue un proceso de reconciliación con mi formación y con mi yo actriz.

-Fue una filmación muy rápida.

-Sí, fue muy rápido todo. Yo estaba fuera del país cuando me llamaron de la dirección de casting para darme el personaje. Yo no lo pensé, regresé a Venezuela y a los tres días ya me estaba reuniendo con los directores. Me exigieron bajar de peso y al mes ya tenía el peso ideal para el personaje. Por lo general me relaciono con todos los proyectos desde la pasión y la entrega y no solo me quedé en el sillón de la actriz principal, sino que apoyé en el casting para seleccionar a la niña que interpretaría a la hija de Silvia, buscar lugares para ensayar. Quería estar en todo, así conocería más lo que querían los directores, pues no teníamos tiempo para vivir procesos creativos profundos.

-¿Primera vez que actúas en el cine?

-No. Afortunadamente he tenido oportunidad de participar en otras películas como *El chico que miente* con Marité Ugas en el 2008. Interpretaba a una mujer que deambulaba con su bebé en brazos, como una especie de aparición en una escena hermosa en un maravilloso paisaje en Coro. Participé en *Desde allá* de Lorenzo Vigas con el gran actor Alfredo Castro, de esos regalos que da la vida, allí hacía la mamá del personaje principal. Hice una mujer indígena en *Libertador* de Alberto Arvelo, un par de escenas con Edgar Ramírez, también una experiencia muy gratificante, aprendí mucho allí. Fui vestuarista de *Tres bellezas* de Carlos Caridad, con la que fui nominada a mejor vestuario en los Premios Fénix en México.

-Hay otro proyecto cinematográfico en puertas...

-Sí, antes de la pandemia estaba rodando una película con Jorge Aldana y un maravilloso equipo internacional. Es una película con una historia fantástica de la cual no puedo hablar mucho porque esperamos retomar en tanto se descifre la nueva normalidad, pero es un personaje bellísimo. Súper diferente a Silvia que también es hermosa e igualmente complejo.

-También has estado en las tablas. ¿Cuáles han sido tus mejores trabajos?

-En las tablas mi mayor fascinación es la dirección. Comencé a los 16 años en un grupo ucevista llamado Máquina Tierra Noche y luego experimenté con obras universitarias, también indagando en la

danza, zancos y realización de vestuario. Fundamos un grupo que salió del ámbito universitario a varias salas profesionales, las llamábamos así en esa época (risas), como el antiguo Ateneo de Caracas, el Teatro San Martín, GA80, Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas, TET, entre otros. Egresé en la última cohorte del programa de formación actoral que llevaba la Compañía Nacional de Teatro (CNT) y trabajé en obras con mi maestra Diana Peñalver.

-Actúas sin embargo poco.

-Nunca me interesó ser actriz, me daba pavor, me sentía más segura en la dirección. De hecho, no me considero actriz, soy una obrera del arte y cualquier reto actoral en el que sepa que conseguiré algo positivo no solo para mí sino para construir el sueño de un director yo lo haré con disciplina y amor. He tenido trabajos que me han marcado la vida como directora, por ejemplo. *Doce cosas imposibles antes del desayuno, Hembras...mitos y café, Antígona, Proyecto Hamlet* y en circo la ópera *Carmen, Carmina Burana, Éxodo... Voces al compañero*, entre otros.

-También has producido y dirigido en el teatro. ¿No es agotador?

-No es agotador, es enriquecedor, fascinante, necesario, productivo. El teatrero debe conocer todos los ámbitos que giran en torno a una obra teatral, eso significa saber coser, limpiar piso, redactar un proyecto, encarnar un personaje, decir una palabra adecuada para ayudar a activar el imaginario de un actor. Un teatrero debe ser un ser humano integral, que no le tenga miedo al trabajo, porque es una de las profesiones más difíciles. Cuando decides ser teatrero debes estar preparado para llevar encima críticas, aplausos, una sociedad que levantar, una familia que alimentar, una carrera que construir, unos seres humanos que enamorar, un mundo que explorar, unas almas que alegrar, una historia que contar, un discurso que reflexionar, una realidad que vivir y un montón de otras cosas. Es muy duro y por momentos agota, pero por algo tenemos la fortaleza, el ego, la seguridad y la confianza en el arte que es lo único que salva esta sociedad.

Tomado de *Correo del Orinoco*. 22.9.2020.

CONVERSACIÓN CON JOHANNES GARCÍA, PREMIO NACIONAL DE DANZA 2020. UN ARTISTA DEL FOLCLORE

Marilyn Garbey

Johannes García recibirá el Premio Nacional de Danza 2020 cuando lo permitan las circunstancias desatadas por el impacto de la COVID-19 en nuestras vidas. El necesario confinamiento también impidió la celebración por los 28 años de la Compañía de danzas tradicionales de Cuba JJ, agrupación con la cual sueña volver a los escenarios para dialogar con los espectadores.



En el Conjunto Folclórico Nacional conociste a algunas personas que hasta hoy comparten tu vida, como Silvana Fabars, parte de tu familia. Tu hermano Juanito ha sido tu compañero en esta larga aventura.

Te puedo decir que el fervor que había en aquella época en que llegamos al Conjunto --10 de febrero de 1966-- era muy fuerte, era el cambio social de Cuba, y la gente, a pesar de las contradicciones, era muy unida. Una parte veníamos de Lawton, Alicia Santos, Julia Fernández, mi hermano Alfredo OFarrill, Lourdes Hernández; bailábamos en el

grupo Nuevo Teatro y Danza. Nosotros, junto con Juan Jesús Ortiz, Silvina Fabars, Nereida Naranjo, Mercedes Riscart, Leonor Mendoza, Manolo Micler..., éramos los más jóvenes del Conjunto. Nos unimos no con la intención de defendernos ante la incompreensión de los más viejos del Conjunto, que estaban un poco tensos con la entrada de la juventud, queríamos compartir no solamente el escenario o las clases, también el trabajo que se nos imponía por el cambio social que trajo la Revolución. Te estoy hablando del trabajo voluntario, por ejemplo. Eso nos fue uniendo y nos fue formando como familia, muchos nos enamoramos y llegamos a tener verdadera familia en el Conjunto, como Silvina. Vivíamos más de ocho horas juntos, y se unió a nosotros la juventud que había en el Folklórico, como Nancy Zamora, Clara Ibáñez, Humberto Vázquez Moreno. Los mayores eran Jesús Pérez, Nieves Fresneda, Isora Pedroso, Carmen Duquesne. Ana Luisa Cáceres entró con nosotros, y era joven. Silvina formalizó matrimonio con mi hermano, y tuvieron un hijo tan maravilloso que es un talento, canta bien, toca bien, baila bien, fue primer bailarín del Folklórico Nacional y luego de la compañía de Liszt Alfonso. Toda la familia de nosotros es bailarina o bailarín. Nuestros hijos se unieron también y, siendo muchachos, participaron en funciones del Folklórico Nacional, Judith y Moremi, y Oddebí e Isanusi estrenaron *Comparsa*, coreografía de Ana Luisa Cáceres. En la filmación de *La rumba de Papá Montero* aparecen ellos, eran los niños del solar, no hubo que buscar a otros muchachos que no supieran moverse en el escenario. Judith y Moremi fueron bailarinas del Folklórico Nacional de Cuba; Isanusi estudió en la Escuela Nacional de Ballet, estuvo en el Ballet Nacional de Cuba; mi sobrina, Olga García Pérez, es bailarina también. Nosotros éramos empíricos, estos muchachos estudiaron en la Escuela Nacional de Arte y después entraron al movimiento profesional.

¿Cómo surgió la técnica del folclor danzario cubano?

Santiago Alfonso llegó a nuestras vidas y a la vida del Conjunto en 1967. Con la inteligencia que lo caracteriza convenció a todo el mundo, jóvenes y viejos, tomaron clases. Él hizo un gran trabajo con relación a la técnica del entrenamiento del folclor, que yo quisiera se retomara, porque nos llevó a una gran proyección folklórica, nos llevó a entender que puede existir una escuela de folklore.

La técnica de folklore no es más que coger la técnica de la danza moderna, algunos ejercicios de la danza clásica, y llevarlo al centro motor de los bailes folklóricos cubanos. Santiago lo hizo con nosotros, ya no éramos los 17 que habíamos entrado, estaban Mirtha Ocantoy, Rebeca García, que venían de la Escuela Nacional de Arte. Santiago nos fue entrenando de una forma que descollamos todos como primeros bailarines, como solistas, éramos los que encarábamos los papeles principales, incluyendo a los jóvenes que estaban ya en el Conjunto, fundadores de la agrupación, y a otros que tenían más edad como Juan de Dios Ramos, director de Raíces Profundas, y Margarita Ugarte, portadora de folklore. Y se vio que tomar esas clases contribuyó a la proyección folklórica. El Conjunto fue una escuela para todos, Santiago lo reconoce, él venía de la escuela de Ramiro Guerra, de danza moderna, y supo crear un método de entrenamiento, eso él lo fue conociendo a medida que fue profundizando sus estudios individuales del folklore, y extrajo movimientos del folklore para llevarlos a este entrenamiento. Ya él conocía la técnica de ballet, o sea, los conocimientos los tenía a flor de personalidad para crear este movimiento en el Conjunto. Creo que esa enseñanza se debería retomar, yo lo impongo en mi Compañía de Danzas Tradicionales de Cuba JJ, y eso marca una diferencia con otros grupos. Una de las cosas que nos distingue es nuestra proyección folklórica, hay que tener tremendo entrenamiento para soportar un espectáculo de una hora y media bailando con esa dinámica.

¿Era necesario ser practicante religioso para ser miembro del Conjunto Folklórico?

No, no, no. Le agradezco personalmente, y todos como nación debemos agradecerle, a Rogelio Martínez Furé, Premio Nacional de Literatura, de Investigación y de Danza, y a Rodolfo Reyes Cortés. Este binomio nunca se llevó bien porque estaban en la búsqueda de la estética del espectáculo folklórico. Rodolfo cogía el guion que le entregaba Rogelio, muy bien investigado, y se iba a hacer su coreografía. Entonces llegaba Rogelio y le decía: "Esto no puede ser aquí", y lo que quedaba era un pedacito de coreografía. Así se fue forjando Rodolfo Reyes, que era mexicano, compartiendo con las personas que ya estaban en el Conjunto y eran portadores de folklore. De las partes religiosas fue extraído lo que escénicamente se puede presentar, y crearon una estética. No hay que ser religioso, hay que ser investigador de las religiones, y hay que remitirse a la vida del esclavo en Cuba, en el Caribe, en el continente. Cuba tuvo esclavos perseguidos por el mayoral y el contramayoral, pero el negro supo meter

dentro de las religiones su vida social. En Cuba se unieron todos los dioses africanos para crear la santería, y ahí es donde está la riqueza cultural.

Hablas de la estética del Conjunto Folklórico Nacional en la representación escénica del folklore. ¿Esa estética es cambiante o se mantiene estática? ¿Cómo influye la vida en esa estética?

La proyección artística de la actualidad difiere de la del momento histórico del surgimiento del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, gentes que no eran artistas, pero tenían una proyección del folklore; la segunda generación pudo unir esos dos polos y consolidar la línea estética creada por Rogelio Martínez Furé y Rodolfo Reyes, y esta tendencia caminó por cuarenta años, y hace unos cuantos años se ha perdido, eso es real. Lo fundamental es que a nosotros nos criaron como investigadores, nosotros no éramos portadores, éramos diecisiete jóvenes que nos iniciamos quizás con algún conocimiento religioso, pero no era lo fundamental. Nuestro fin era separar la lógica del arte de la parte religiosa, y llevarlo como arte a la escena. Con este trabajo de investigación individual, colectiva y las clases de folklore danzario, prácticas y teóricas, pudimos consolidar la proyección folklórica, y llegar convencidos al baile.

Me acuerdo que el grupo Los Doce, con Vicente Revuelta al frente, y toda aquella pléyade de figuras de la época, fueron al Conjunto a estudiar el estado del poseso. Pensaban que cuando bailábamos para una deidad nos montábamos con esa deidad, y no es cierto, no hay nada de eso, porque el arte teatral nos da la posibilidad de representar esa deidad tal como lo puede ver un religioso, pero el cuerpo de baile tiene que estar acorde a eso, y toda esa energía de la escena es lo que convencía al público y lo hacía estallar en aplausos. Hoy tenemos bailarines que tienen nada más el estudio técnico del movimiento, y ahí es donde se pierde. Yo demuestro que el bailarín folklórico no se debe llamar bailarín folklórico, sino artista, quizás con el apellido folklórico, porque tiene que estar dotado del conocimiento musical, del conocimiento actoral, y del sentido de la investigación de lo que va a representar. Siempre pongo el ejemplo de cómo a un joven no puedo llevarlo a escena a bailar chachachá si no le explico cuál era el tono de la época del chachachá, cuál era el vestuario que se usaba en ese momento, y todo esto contribuye a crear un personaje, porque vas a representar al hombre cubano del año 50, si no sabes cómo es y nada más sabes del baile técnicamente, como público no me puedes convencer, ni me estás enseñando nada aunque estés vestido con trajes de los años 50, no me llega nada como espectador, no hay ese intercambio de energía, y ahí se pierde la parte cultural.

¿Cómo dialoga la Compañía de Danza Tradicionales de Cuba JJ con las tradiciones folklóricas? ¿Cómo se inserta en el mundo de la globalización y la digitalización?

Nosotros dialogamos con la tradición y con la contemporaneidad. La receta es la siguiente: la investigación, que es lo primario. Hay que cruzar las informaciones porque hablamos de tradiciones orales. Luego hacemos el guion que expresa el mito. Me gusta que haya moraleja. Después hay que hacer trabajo de mesa con varios creadores: coreógrafos, asesores, diseñador de vestuario, escenógrafo, músico. Hay que hacer un batido para ver cómo lo contamos.

Arará fue nuestro último trabajo y fue muy bien recibido. Le dimos un aire contemporáneo a una obra que se había estrenado hace algunos años en el Conjunto Folklórico Nacional.

Tratamos de que nuestros jóvenes bailarines completen su formación intelectual en la Universidad de las Artes (ISA). No nos dan egresados de la ENA, tenemos que vencer muchos obstáculos, pero tenemos resistencia. Yandro Calderón, primer bailarín del Conjunto Folklórico Nacional, se formó en nuestra compañía. Bailarines como Yunier García, Anaisa Casamayor, Enrique Milá, Danae Meléndez, crecieron con nosotros. Pedimos abrir una Unidad Docente, pero nos dimos cuenta de que no era viable porque todas las compañías de La Habana tienen las mismas dificultades que nosotros para captar bailarines. Queremos que nos den la posibilidad de convertir a los bailadores en bailarines. *Arará* fue nuestro último trabajo y fue muy bien recibido. Le dimos un aire contemporáneo a una obra que se había estrenado hace algunos años en el Conjunto Folklórico Nacional.

Trabajamos en nuestra sede, y queremos equiparla con todos los medios de comunicación digital con los que se mueve el mundo globalizado. Queremos dar a conocer las tesis del ISA sobre temas de danzas folklóricas, queremos compartir nuestros conocimientos, porque mucha gente los tergiversa.

Quiero retomar la idea de hacer un festival a la altura de los que tienen otras manifestaciones. Hay una escuela donde se imparten tres especialidades --danza-ballet-folclor--, pero no tenemos la misma promoción que danza y ballet, y eso que viene mucha gente a Cuba a aprender nuestros bailes.

¿Qué significa para ti recibir el Premio Nacional de Danza?

El Premio Nacional de Danza significa mucho para mí. Es la máxima condecoración que puede recibir un artista de la danza en nuestro país. Es un reconocimiento a todo lo hecho y un estímulo para lo que me falta por hacer. Quiero darle las gracias, con toda honestidad, a todos los que contribuyeron a desarrollar mi talento. Agradezco a los que me ayudaron a encontrar el camino.

Tomado de *La Jiribilla*, 1 al 30 de septiembre de 2020.

EL TEATRO COMO TRADUCTOR DE LA REALIDAD (ENTREVISTA A PEDRO FRANCO)

Elaine Vilar Madruga

Desde que conocí la obra de Pedro Franco y El Portazo me ha sido muy difícil, casi imposible, despojarme de aquella primera impresión, vibración, corriente, imagen. “Algo distinto está ocurriendo aquí”, me dije en aquel entonces, “esta obra habla de mi vida, de mi generación”. Aquel primer impacto se ha ido confirmando cada vez más, paso a paso, puesta a puesta, portazo escénico tras portazo escénico. Hoy, el pretexto que me ha llevado a conversar con Pedro Franco es el estreno de una nueva obra, Todos los hombres son iguales (TLHSI). El teatro, esa maravillosa plataforma de sentido que traduce nuestra realidad, es el objetivo más profundo de esta entrevista.

¿De qué manera la autogestión, la inserción y circulación de productos culturales en ambientes de consumos cambia la forma de pensar el teatro? ¿Se propone una escena más lúdica, en contacto con un tipo otro de espectador?



El contexto de representación es una variable en la recepción de cualquier producto cultural que considero determinante para conseguir eficientes resultados. Cuándo, dónde y para quiénes estaremos trabajando son preguntas de peso a la hora de proyectar una estrategia de programación y circulación en nuestro grupo. Desde los primeros encuentros asimilamos qué posibilidades de posicionamiento tiene ese material que comenzamos a construir: esto nos ayuda a fijar un rumbo y reducir la incertidumbre. Es cierto que esta temprana proyección de los posibles escenarios de representación influye en la concepción de la puesta en escena, pero no creo que la condicionen al punto que modifique sustancialmente su razón de ser. La necesidad expresiva que da origen a un proyecto debe ser rastreable y estar anclada a zonas más sólidas que los futuros espacios de programación. La escena que proponemos solamente está comprometida con nuestra investigación formal, nuestras obsesiones temáticas o los contextos de producción en los que nos toca desenvolvemos. Nuestra intención primaria es conectar con el espectador y, asumiendo que la convocatoria de asistencia al teatro es una responsabilidad mayor, es imperativo no aburrirlos. Con estas finalidades claras diseñamos espectáculos que sean suficientemente flexibles para operar con

eficacia en disímiles contextos de recepción, desde un cutre cabaret en Ciego de Ávila hasta un sobrio teatro en Pinar del Río.

En la combinación de lenguajes que usamos para lograr esa comunicación esencial, las convenciones alteradas son facilitadoras de los pactos de fe; de ahí lo idóneo de los espacios de consumos donde nos hemos presentado en los últimos años. Pero independientemente de la estructura del espectáculo, de los mecanismos que se despliegan para captar la atención, al insertar un discurso o defender un tema,

pensamos el teatro y los públicos con la flexibilidad que las circunstancias nos demanden, y con la autonomía que ha permitido su adaptación y supervivencia.

En las dinámicas de la poética espectacular de El Portazo, ¿cómo se inserta el estreno de Todos los hombres son iguales?

La inserción de *Todos los hombres son iguales* en el repertorio de El Portazo obedece a la intención que me provoca el acercamiento a diversos géneros teatrales. Desde que decidí ubicar la *Antígona* de Yerandy Fleites en 2013 como segundo montaje de una agrupación naciente, he estado jugando con fuego entre el aprendizaje de un oficio y la presión de una tradición.

En aquel entonces me propuse como ejercicio de dirección vivir la experiencia de levantar una tragedia en el espacio. A esta especie de autoestudio también debo la incursión en el cabaret político que me llevó a la sorpresa de crear *CCPC*; el complejo camino de gestionar los rigores de una comedia era un tema pendiente. Esto no quiere decir que la selección de las obras se subyugue a fríos entrenamientos de formas, estilos o exploración de referentes. Lo agónico ha sido encontrar eso que llamamos “el gesto”, que no es más que generar la expansión de la utilidad de esa intención primaria que solo me servía a mí, ponerla en función colectiva. Una purga de esa dosis de vanidad que tiene intrínseca la selección.

TLHSI no contiene temáticas abiertamente políticas, y eso de por sí ya es un extrañamiento. En esa aparente despolitización encontramos nuestro discurso, nuestro gesto. Es el segundo texto de Yunior García en el que me intereso. Estudiamos actuación en la ENA juntos, y comparto parte de su imaginario y perspectiva del mundo; por otro lado, me beneficia muchísimo la libertad que encuentro en la estructura de sus obras.

Me permite, afortunadamente siempre con su anuencia, absorber la historia, amasarla, reformarla y potenciar las partes que más me interesan y seducen. Me he sentido muy cómodo traduciendo en acciones ese mundo singular que él modela como pocos. *TLHSI* será comedia y musical, no podría ser de otra manera, si bien significa un regreso al teatro de autor, también es el inicio de un camino de vuelta después de ser implacablemente seducido por el Cabaret.

Quiero sedimentar todo ese aprendizaje en una puesta en escena que asimile lo vivido, no puedo conformarme solamente con la musicalidad del texto, no lo soporto ni me parece coherente. Ahora que estamos en esa caótica zona de pases generales creo que se ve como un espectáculo de El Portazo, suena a un espectáculo de El Portazo y definitivamente ha sido elaborada como lo hacemos en El Portazo.

Al dialogar con textos de jóvenes creadores cubanos, ¿qué tipo de espectacularidad se genera? ¿Son estos textos locales o localistas, y limitan a un aquí o a un ahora, o se intenta, a través de ellos, dialogar con una realidad mundial cambiante?

Nunca he trabajado con un autor que no sea cubano; incluso en las inserciones textuales en el guion de *CCPC* de dramaturgos y escritores como Brecht o Bukowski, estos siempre fueron sometidos a una “cubanización”, en ocasiones pareciera que el texto estaba concebido como respuesta al contexto planteado. Quizás esto responda a la poderosa influencia de nuestras urgencias. Yo entiendo el teatro como un traductor de la realidad, a veces como un espacio de simulación de esa realidad, y reacciono desde mi oficio y mi ¿virtud? a ese contexto en el que crezco o perezco.

Siempre me ha quedado muy distante dialogar premeditadamente con el mundo. Sin embargo, es una perogrullada afirmar que somos parte del mundo cuando hablamos de sexo, familia, traición... son conceptos universales; cuando nos mostramos desfachatados, soeces, inconformes, inmaduros, transgresores, formamos parte de una juventud mundial, somos increíblemente comunes.

Yo encuentro la distinción en los “cómo” más que en los “qué” y allí es donde intento detenerme, en la singularidad cultural. Mi particularidad es la mayor garantía de saberme/sentirme universal. La espectacularidad que genera el diálogo con jóvenes autores cubanos encuentra su sentido en la verificación de la pauta, en la experiencia compartida; me siento en zona cuando leo un texto que bien pudiera estar hablando por mí, o por aquella tipa que conozco.

Me siento aliado cuando comparto un secreto generacional. Trabajar con contemporáneos disminuye significativamente la soledad de la creación. No me atormenta la universalización del tema, yo hago teatro porque ha sido la forma más locuaz que he encontrado para expresarme aquí y ahora. El que tenga oídos que escuche porque esta es mi verdad, mi visión, mi obsesión.

El Portazo, desde sus orígenes y hasta ahora, se ha ocupado por visibilizar y acaso definir la cubanía del siglo XXI, una cubanía "milenial", de nuevo tipo, móvil, dinámica y en construcción. ¿Es esta una búsqueda poética intencional o son líneas de sentido que se han ido develando paulatinamente, puesta a puesta, intención a intención?

Ha sido una búsqueda muy intencional, su móvil no ha sido usar la escena para señalar las diferencias o singularidades que podamos tener a la hora de vivir la cubanía como una generación específica, sino defender una manera de ser y de estar, sin explicaciones innecesarias. No es una clase didáctica de causas, semejanzas y diferencias. Consideramos que el hecho de participar con nuestros cuerpos y comportamientos es, por derecho propio, el acto más legítimo de validar la identidad de una generación que es tan nueva como lo fue la anterior y tan vieja como nos ve la que hoy llamamos nueva.

La verdadera búsqueda sigue siendo encontrarnos a nosotros mismos, que ya ni siquiera somos aquellas personas que fundamos un grupo en 2012. Desde el principio y hasta el ensayo de ayer, hemos subido a escena con el objetivo de aportar a la construcción de esa cubanía. La mejor herramienta que tenemos es nuestra biografía, nuestra educación, nuestras vivencias, nuestras herencias, nuestra relación con lo que nos rodea. Hurgando en esa verdad es que emergen estos signos que quizás expliquen, develan o exponen un nuevo tipo de asumir la responsabilidad de ser cubano. En cada puesta en escena le damos otra vuelta de tuerca a esta investigación sobre nosotros mismos.

Es imposible parar de construir una noción de cubanía porque está directamente ligada a nuestra cotidianidad. No hay detrás de las imágenes una marca elaborada y pensada para subrayar un cambio de pensamiento o conducta; en todo caso existe una organización de nuestros más hondos impulsos, todo lo que al final se muestra como arte ha sido cotejado con nuestra experiencia. Si se ve un cambio, pues el cambio sucedió.

El género comedia ha sido, muchas veces, entendido como un género teatral ligero, menor, ¿piensan ustedes la risa como válvula de escape o como un motor otro que dinamiza las relaciones escénicas, las interacciones con el público y, sobre todo, la relación con el referente o el contexto real? ¿Sucede así en esta nueva puesta?

Después de pasar por la experiencia de montar una comedia sospecharé de aquel que afirme que es un género menor. Más allá de la manida frase de que "hacer reír es más difícil que hacer llorar", puedo afirmar que la comedia implica un riesgo que nunca antes había registrado: no se puede verificar su eficacia si no ocurre el encuentro entre el espectador y la escena.

Esto te obliga a descansar en tu intuición, llega un punto donde tu mirada está agotada y viciada, y eres un amargado y solitario espectador de tu propia obra. Sé que la imagen es patética, pero, ¿cómo sentirse ante 1 hora y 30 minutos de material escénico sin soltar una carcajada en respuesta a las situaciones que tú mismo dispusiste? Luego haces un ensayo con público y corroboras que aquella escena que parecía muerta se completa con una mirada fresca, curiosa y desprejuiciada. Todo funciona (o casi todo) cuando llega el público. Es ahí donde sobreviene



la incertidumbre del viejo rol de director, que se adelanta a corregir los errores amparados en su condición de espectador ideal; necesita del otro para completar su función.

TLHSI ha sido de los procesos más ciegos que he tenido. Hoy me entusiasmo, mañana me aburro, al otro día vuelve el ciclo... y es que la comedia necesita de la espontaneidad en altas dosis, y equilibrar las consabidas repeticiones de los ensayos con la necesaria chispa vital que demanda la obra es un reto colosal. En eso andamos aún, una vez aprendidas todas las partituras, textos, musicales, desplazamientos, etc., seguimos buscando cómo activar el estado creativo que nos eleve por encima de la rutina que supone un ensayo general.

TLHSI servirá como válvula de escape, en principio para nosotros mismos; en realidad estaba concebida para estrenarse en diferentes circunstancias de las que hoy enfrenta Cuba y el mundo, ojalá su utilidad también sea refrescar la dura noche de alguien. La simpatía de la historia, el descabellado comportamiento de los personajes y algunos recursos escénicos que intuyo serán muy bienvenidos, funcionarán como un escape de una realidad que a todos nos oprime. A su vez *linkearemos* con el presente desde la protección de la ficción y en general hablaremos de nosotros, de ustedes, de ellos, nos reiremos juntos. Cumpliremos, a eso aspiramos, con una misión fundamental del teatro: provocar el encuentro del hombre con el hombre, emancipados como especie, sin unos y ceros de intermediarios.

¿Es posible aspirar a hacer un teatro joven cuando aún persisten mecanismos anquilosados en la mente de los receptores? ¿Cómo llegar a ellos, cómo resquebrajar los moldes preconcebidos? ¿Es la comedia, acaso, un medio para lograrlo?

Hacer teatro siempre ha sido difícil, mirado con cierto recelo, como algo raro que no se entiende muy bien cómo funciona y concretamente para qué sirve; no en vano Artaud lo comparó con la Peste. Cuando decides que ese será tu oficio más vale tener conciencia del estigma. Yo creo que el punto álgido está en la combinación de ser joven y hacer teatro. Más allá del tipo de teatro que hagas, que te salga, que te inspire, joven, viejo o "temba" eres más vulnerable si eres un aprendiz, si no tienes una historia que contar.

Lanzarse al oficio de la dirección escénica en Cuba es un salto al vacío y sin red. Eso lo sabe todo el mundo. Quizás por ello hay un sector muy comprometido con la evolución de las Artes Escénicas que te ayuda a romper caída si logras mostrar una digna credencial de futuras potencialidades; a la vez, se disparan las alarmas de oportunistas, establecidos y perseguidores. Lo peor es cuando caes en fuego cruzado: ahí es donde trazarse una estrategia de supervivencia es esencial. La mía fue trabajar incansablemente e intentar mantenerme #enmicanal, ni el hipertransgresor, ni el megaconservador: ser coherente con mi necesidad, con mi intuición y con mis objetivos. Eso siempre me ha mantenido a flote. El mayor choque con las preconcepciones las vivo en los procedimientos más que en los resultados; en general he gozado de buena recepción, incluso mis ideas más locas y errores más visibles. Por supuesto que también se me ha levantado del teatro algún que otro espectador ofendido. Pero en general, incluso desde la negación, hemos logrado salvar las diferencias y comunicarnos con el otro.

Asunto más escabroso son las definiciones y los esquemas de cómo deben hacerse las cosas para que sean "correctas", ahí generamos muchos problemas y se nos dificulta el fluir. Desde la producción, la gestión de recursos humanos, el tratamiento de un tema delicado o la concepción (aún en construcción) de cómo llevar un grupo.

El cínico juego de premio y castigo hace mucho daño al teatro, no importa de qué época; le corta su vitalidad, lo convierte en mercadillo de actitudes. La comedia es un vehículo generalmente ríspido para discursar, la risa es muy peligrosa, muy contundente; el choteo, por ejemplo, es la más efectiva de nuestras armas como sociedad, así que no creo que esta vez vayamos a conquistar esos corazones grises porque hayamos decidido montar una comedia.

La trama no habla de política, la obra tiene referentes claros del teatro comercial, pero eso no significa que hayamos cambiado de palo para rumba. En todo caso rediseñamos nuestras estrategias.

Se siente que, con esta puesta, El Portazo regresa a un teatro de autor, a cierto apego a una poética textual, ¿sirve el texto como un (pre)texto para la escena, como una provocación, como un punto de partida sobre el cual comenzar a analizar las poéticas particulares de lo teatral escénico?

Me siento aliviado de regresar al autor, de tener una fuente de acción primaria. Una de las razones de montar *TLHSI* es que sentía la necesidad de contar una historia. Siempre he considerado al texto una herramienta esencial para levantar la poética en el espacio, un vehículo para animar la teatralidad. No lo veo como una mordaza, ni como palabras sagradas que no deban ni puedan ser profanadas; respeto los estilos, la estructura, la intención y el trabajo de los dramaturgos. Llego a un punto de giro en el proceso donde esos sucesos y parlamentos se convierten en imágenes que tienen una vida propia, que se separan de las experiencias sobre las que fueron concebidas. En ese momento del trabajo creativo, el texto como documento comienza a quedar lejano, relegado, porque se ha convertido en cuerpo, en materia. Siempre espero esa guía en medio de un montaje, identificar ese ensayo donde se evapora la pauta, un instante de separación. Desde ahí vamos a la ofensiva e intentamos, a veces por caminos muy descabellados, lograr autonomía.

El cotidiano nos persigue, nos define, especialmente el cotidiano que vivimos como país. Ese material escénico, ¿hasta qué punto es reciclado y recirculado en TLHSI?

Tengo la convicción de que ya todo está hecho, estamos condenados al *ready made*, por ello nuestra voz ha sido conformada a partir de citas, y tenemos un hermoso y pacífico pacto con ello. ¿Dónde tenemos una singularidad? En la selección y combinación de esas citas y el manejo de su producción de sentido. ¡Todo es un remix!

En *TLHSI* hay una fuerte presencia de Internet y su desbordada teatralidad. Es increíble la producción de contenido que tienen las redes, sus significantes y disímiles procedencias/destinos. Es cierto que, en la gran mayoría de los casos, aquello que capta nuestra atención parece desconectado, inútil, pura vanidad, pero Duchamp nos abrió un camino que hace que lo volvamos a mirar. Confieso que en los últimos años he encontrado una mina de producción de sentido en el comportamiento aparentemente absurdo, kitsch, improbable; después de todo es un comportamiento humano, muy genuino, diría yo.

El espectáculo no solo recoge todo lo que nos llamó la atención y supimos asimilar del período de cuarentena; también hace alusión directa a nuestra ubicación en el contexto cubano, las relaciones institucionales, los imaginarios sobre los que se construyen par de fábulas sobre El Portazo, y por supuesto, link directo a nuestros espectáculos anteriores, ya sea a nivel temático, reciclando recursos previamente probados o dándole posibilidad de desarrollo a un aprendizaje que consideramos valioso. Podría ser más de lo mismo, pero de esa frase lo que me gusta es que siempre es más.

Dos elencos trabajarán en esta obra: uno de La Habana, otro en Matanzas, y se comenta la posibilidad de que sea presentada en diversos espacios, desde el canónico teatral hasta otros alternativos. Estas dualidades, esta capacidad de adaptación, ¿obligan a que la dirección sea también móvil, adaptable, que se moldee según la forma del espacio y de los actores, o hablamos aquí de una brida más recia?

Trabajar con dos elencos ha sido una novedad para el grupo, un reto organizativo que atraviesa la creación. Cuando me enfrento a un ensayo, en ocasiones (solo en ocasiones) entro en estado de gracia: esa experiencia de fluidez donde todo se aclara y te encuentras propositivo, creativo, guía, entonces registras un gran avance. Puedes construir una escena entera en un solo día que perdurará hasta el estreno sin apenas cambio.

Al tener dos elencos ando buscando siempre qué mecanismos activo para que ese estado de gracia funcione dos veces sobre la misma escena. Huir de la reproducción ha sido un reto. Primero monto con el elenco de Matanzas, luego me traslado a La Habana y me enfrento a otros actores, otras motivaciones, otras maneras de hacer y ser. ¿Cómo esquivo la exportación de un objetivo que puede enfriarse y vaciarse en el proceso de traslación e imposición? ¿Cómo encuentro lo genuino de ese ensayo sin que varíe la partitura, sin tener que comenzar de cero ni permitir que las puestas en escenas se bifurquen? ¿Dónde está la unidad vital de todo eso?

Ha sido muy estimulante: por una parte, posees la ventaja de haber corroborado que un sistema de desplazamiento funciona para determinado momento del espectáculo, pero tienes que lograr que este renazca en otro contexto, con otras variables, que trascienda la indicación del movimiento. Es una brida recia la proyección de que en un futuro los dos elencos compartan en escena un idéntico material escénico que defender. Todos los actores deben dominar los mismos sucesos, escenas, unidades, coreografías, tiempos, ritmos, acciones generales y un montón de cuestiones técnicas que hacen que el espectáculo se sostenga; pero a su vez deben estar receptivos, abiertos y flexibles a aceptar las

potencialidades y aportaciones del otro, a poder asimilar su proceso, aunque sea la primera vez que compartan escena. Esa es la meta. No solo para los actores, entre esa rigidez y flexibilidad también se mueve el equipo de realización, desde la producción musical, el coreógrafo o la dirección general de la puesta en escena. La construcción de piezas sólidas que logren encajar de diferentes maneras y formar un todo sería el resultado anhelado.

Con el paso de esta pandemia, las relaciones teatrales han cambiado. ¿Cómo avista El Portazo esta capacidad de futuro? ¿Se abre un espacio hacia una transición de los modos de recepción escénicos?

Aún no salimos de la incertidumbre de cómo quedará el teatro después de esta crisis. Sabemos que la capacidad de adaptación del arte escénico siempre ha jugado a favor de su evolución; sin embargo, hay una dispersión de la experiencia que termina desconcertándome. Cuando estaba cerrado en cuarentena imaginaba una escena más encriptada, simbólica, que hablara de la experiencia biopolítica del distanciamiento obligatorio ante el riesgo de contagio. Luego salí a la calle con el temor del consciente y terminé dirigiendo el proceso final del montaje de manera contraria. Me he resistido a mencionar la pandemia, a hablar prematuramente de todo este proceso individual y colectivo. Quiero entender el teatro como un escape de esa realidad.

Opté por un teatro más grande, por un público más amplio, por una historia más ¿pura? y estoy seguro que esta inusual reacción es un mecanismo de escape a un trauma. Se podría pensar que es hasta frívolo y poco comprometido obviar el contexto; tenía ideas que me parecían muy buenas a nivel de búsqueda poética sobre cómo hilvanar *TLHSI* a la tragedia del coronavirus; sin embargo, me agarré al gesto de evadirlo como discurso, como respuesta. Realizar un espectáculo en tono de comedia, con una producción notable, donde constantemente se acota que no se habla de política y dentro de un edificio canónicamente teatral, mientras afuera el mundo literalmente se estremece, me parece divinamente contracorriente.

Reciclamos todo lo que la marea de la cuarentena nos trajo desde la virtualidad, las situaciones que se hicieron virales, música, memes y personajes, pero apostamos como un acto de resistencia por un dispositivo tradicional de comunicación. Hubo y aún perdura mucha confusión sobre el teatro online, sobre el tecnovivio como sustitución del convivio. Pero para ser absolutamente sincero, todo es tan circunstancial, tan “oportuno” y subyugado a un momento particular que no logra atraparme lo suficiente como para dedicarle un montaje a esa investigación. Me voy por corte, me cierro en la tradición, y cuando sedimento y se aclaren las aguas turbias, haré balance.

Tomado de ahs.cu. 1.09.2020.

BÁRBARA SANTOS: "FALTAN PERSONAJES PARA ACTRICES NEGRAS EN EL CINE"

Raquel Pinheiro



Bárbara Santos ya tiene programa para el domingo 11: seguir la ceremonia del Gran Premio del Cine Brasileño 2020, en la que la actriz, socióloga y dramaturga compite en la categoría Mejor Actriz de Reparto, por la película *La vida invisible*, compitiendo con Fernanda Montenegro, por el mismo largometraje, y Sonia Braga, de *Bacurau*. “Me siento recompensada por estar allí, sea cual sea el resultado, con actrices tan hermosas. En este momento en que la cultura está tan masacrada, eso es resistencia”, dice.

Para la ceremonia de premiación, que será transmitida por TV Cultura, a las 21:30 horas, Bárbara grabó un video corto --Alli Willow y

Karine Teles, también de *Bacurau*, son las otras nominadas en esa categoría--, y verá todo en línea directamente desde Alemania, donde vive hace muchos años. Pero fue en Río, donde estaba lanzando

su segundo libro, que un miembro del equipo del director Karim Aïnouz se acercó a Bárbara y le dijo él que quería trabajar con ella.

“Yo había conocido a Karim Aïnouz personalmente, en julio de 2016, en casa de la actriz Isabella Parkinson, en una lectura de una obra de teatro que ella había traducido, no sabía que estaba produciendo una película”, recuerda Bárbara, quien terminó hablando con la subdirectora Nina Kopko, bebiendo agua de coco en Copacabana. Luego conoció al director, que también vive en Berlín y que acredita su regreso a la actuación. “Durante muchos años he trabajado más como directora, y Karim me recordó que sabía actuar, que era actriz”, dice, a los 56 años.

Nacida y criada en Río, Bárbara siempre ha hecho teatro, pero escuchó que “como niña negra nunca sería una princesa”. “No habrá papel, no habrá personaje, era la vida invisible de la futura actriz negra”, recuerda. Cuando empezó a trabajar, pasó a ser maestra; con dos inscripciones, en una clase de alfabetización en el aula y en otra, socióloga de un equipo multidisciplinario.

“Un compañero vio un grupo de Augusto Boal en un CIEP y llamamos al equipo pidiendo que nos ayudaran a hacer una obra. Pero en su teatro, nadie lo hace por ti, eres tú quien trabaja en tu tema”, explica. “Empecé a estudiar con él y quería profundizar. Rápidamente me involucré con el grupo de Boal y trabajé con él durante 20 años”, recuerda.

Con Augusto Boal, viajó a más de 40 países, acompañando a grupos de teatro locales --el trabajo de la directora siempre ha tenido una red internacional y un enfoque en temas sociales--. Casada con el alemán Christoph Leucht, desde 2000 vivía en el puente aéreo entre Brasil y Berlín, donde terminó por instalarse tras la muerte de Boal en 2009.

Fundadora de la Red Magdalena Internacional, de activistas de América Latina, Europa, África y Asia, Bárbara llevó al plató de *La vida invisible* su visión del teatro adquirida con el Teatro de las Oprimidas que, entre otros temas, discute la inserción social de las mujeres.

“Lo que inicialmente me repugnó en nuestra experiencia fue cuando por primera vez leí el guion. Allí se especificaba que una enfermera era negra, pero el carácter del médico no estaba racializado. Esto se debe a que existe la idea de que un médico es inmediatamente blanco”, recuerda. “Como soy muy sensible a estas cosas, debido a mi historial de activismo antirracista, cuestioné varios puntos en la descripción de Filomena con el equipo: ‘¿Por qué hace esto, por qué es así?’. Y lo más genial de este proceso fue la apertura de Karim y Nina, hubo debate”, dice Bárbara, agregando que el equipo incluía a varios negros.

Ella cree que este tipo de hechos tiene sus raíces en la vida cotidiana. “Es como la violencia contra las mujeres, que es una cosa 'naturalizada', no hay más asombro cuando escuchamos 'caramba, murió otra mujer’”, dice.

Lo que más atrajo a Bárbara de Filomena fue la complejidad del personaje, una mujer negra que cuida a varios niños en el conventillo donde vive para que las madres puedan trabajar. Allí apoya a Guida (Julia Stockler), expulsada de casa por sus padres cuando queda embarazada de un marinero griego, y a su hijo, formando una familia con ellos --la joven es hermana de Eurídice (Carol Duarte / Fernanda Montenegro)-- y sus trayectorias son el hilo de la trama.

“Filó no es una persona que juzga a otra, le da la bienvenida a Guida en esa vida. Lo que me parece más interesante de la película es que muestra cómo el patriarcado es malo para todos, incluido el padre que pierde a sus hijas”, dice la actriz sobre el drama de las hermanas. “Todos pierden con el patriarcado; por supuesto que los hombres tienen la ventaja del salario, de las oportunidades, pero lo pagan”, dice. Bárbara recuerda que, al final de la película, todas las mujeres son “invisibles”, lo que demuestra que la lucha por la igualdad de derechos independientemente del género, aún tiene un largo camino por recorrer.

La actriz elogia el reconocimiento de la película, que pasó por el Festival de Cannes en 2019, cuando fue premiada en la muestra Una cierta mirada, paralela al evento. “A la gente le encantó Filomena y en todos los festivales a los que fui, la respuesta del público fue genial. También me encontraron en Facebook e Instagram para hablar sobre el filme”, dice.

Bárbara bromea al decir que los premios son "trampas capitalistas", pero celebra la nominación como una victoria. "Para mí, como actriz negra, es especial porque hay muy pocas actrices negras nominadas a premios. No es falta de talento, pero faltan personajes negros en el cine como Filomena. No es una caricatura, sino un personaje 'redondo', con una trayectoria, que se puede explorar", explica la directora y actriz, que ya piensa en los próximos proyectos tras parar actividades por la pandemia del coronavirus.

Había regresado de Brasil en febrero cuando en marzo se produjo el cierre en Alemania. "No tenía trabajo, pero el gobierno se movilizó para ayudar a la gente en el área cultural. No nos entró el pánico por no saber si íbamos a comer algo al día siguiente. Todos fueron ayudados de alguna manera, especialmente personas como yo, artistas independientes", recuerda, y dice que la vida está tomando un nuevo ritmo poco a poco en la ciudad que adoptó como suya: su hijo, Rodolfo, de 35 años, también vive en Alemania.

"En Berlín ya se pueden hacer presentaciones para audiencias reducidas, hice una que tenía público restringido en el teatro y se retransmitía a otros países. Nuestro teatro es muy interactivo", dice ella, que tiene una compañía de teatro, Kuringa y pretende, en 2021, seguir trabajando con la red Teatro de las Oprimidas.

"Investigamos el entrecruzamiento entre género, raza y opresión", dice, advirtiendo que todavía tiene un pie en Brasil. "Tengo una casa en Río, mi plan es medio año en Europa y medio año en Latinoamérica, donde están mis proyectos teatrales. Y por supuesto, tengo el mayor interés en seguir como actriz", bromea.

Tomado de *Quem*, 11.10.2020. Trad. del portugués V.M.T.

JORGE ENRIQUE CABALLERO: PUEDO Y QUIERO TRANSMITIR MI AMOR POR LO QUE HAGO

Haniel Valdés Velázquez

Hay personas que se sienten cómodas en un ambiente, en un medio cualquiera y prefieren quedarse ahí para no correr riesgos, otros buscan ampliar su zona de confort, abrirse al mundo y entregarse a las pasiones, al amor por lo que hacen, sin importar hasta dónde tengan que salir del círculo habitual en que se desarrollan.

Jorge Enrique Caballero Elizalde descubrió sobre las tablas su camino, pero se atrevió a probarse en otros ambientes por compromiso a su carrera. Estudió en el Instituto Superior de Arte y salió de las aulas convertido en Licenciado en Arte Teatral en el perfil de Actuación, dispuesto a dedicar su vida a ese nuevo mundo que encontró entre telones y butacas.

El aporte más grande que me ha dado la academia es haberme mostrado un mundo completamente diferente y al cual soy afín, que es el mundo del arte. Luego, a dar los primeros pasos para entender el arte, descubrir los canales que me conectan a ese camino, comenzar a descubrir nuevas materias, nuevos personajes, nuevas visiones, para ver, tratar y dialogar con el mundo.

Y la experiencia de varios años encarnando personajes, memorizando textos, dándole vida a obras de las más diversas temáticas no han podido borrarle lo que el aula dejó en él.



Conservo muchas cosas, la disciplina, el amor por la profesión, la vocación de servicio de mi arte. Cada cual ve el arte a su manera, pero lo que yo aprendí es a ver y verme dentro de esta vocación de servicio. Es algo que me encanta, me gusta, lo asumo y lo llevo a todos lados y en todo momento.

Al escuchar a Jorge Enrique te das cuenta del tamaño del amor que siente por la actuación, si bien su voz es pausada, sincera, puedes notar un sutil cambio, como un brillo, cuando menciona al arte y a la necesidad de servirle a ella, de ser útil en el mundo que ella le legó.

Quienes son fieles consumidores de la Televisión Cubana y el cine nacional recuerdan el rostro de este actor, en más de una película, en más de una serie. Las oportunidades le han llegado sobre las tablas y frente a las cámaras, tanto en la pantalla grande, como en la chica; regresó a las aulas, esta vez para ser docente y compartir los conocimientos que adquirió de la actuación.

Aunque también llevo un tiempo en la docencia como profesor de actuación; de los tres medios en los que he trabajado, en el que más cómodo me siento es en el cine, porque trabajo con mucha comodidad, y es el medio soñado de todo actor.

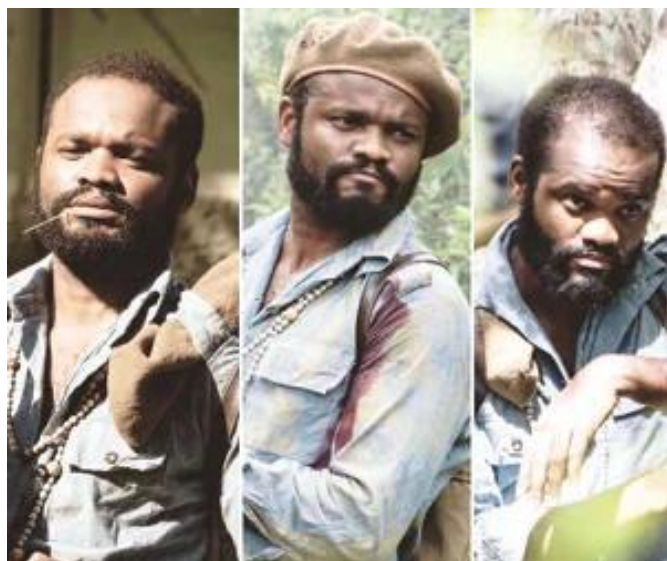
Con la cordial invitación de quienes disfrutan de sus personajes, Jorge Enrique Caballero entra a los hogares cubanos con mucha frecuencia en la actualidad, la televisión le ha convertido en un actor de mucho reconocimiento por parte del público, aunque también corre el riesgo de ver amenazada su privacidad por este mismo motivo.

En lo personal en la carrera le tengo mucho respeto a la televisión, creo que más que convertirme en un rostro habitual, quizás he tenido una racha de dos teleseries, *De amores y esperanzas* y *Lucha Contra Bandidos*, que acaba de terminar, así como algún que otro spot que ha salido de manera más asidua y eso te hace permanecer en la pantalla, pero no soy un actor de tv, no lo soy, me dedico a hacer teatro, a la docencia y después a hacer un poco de cine. La televisión llega cuando puedo, cuando tengo la oportunidad y me resulta atractivo el proyecto.

A la pantalla chica la respeta mucho, y afirma no sentirse preparado para que invadan su privacidad.

Soy muy independiente, muy libre de decir y de hacer lo que quiero cuando quiero y como quiero, obviamente siempre respetando las libertades de otros. Esa privacidad que te quita la televisión a mí me cuesta trabajo, no me percato de que la gente me reconoce, me pasa mucho, se me va y como siempre ando por la vida o leyendo o estudiando o pensando un trabajo o repasando un texto, o mirando a alguien o algo por la calle para estudiarlo se me olvida que la gente me reconoce y a veces me cuesta mucho lidiar con el tema de ser público, de ser una persona que deja de ser a los ojos de los demás algo común.

El Nene que cazó bandidos



La serie LCB logró conquistar el corazón de muchos cubanos, por la forma tan original de mostrar parte de la historia de este país. El Nene fue uno de los personajes que más se hizo querer entre tantos jóvenes milicianos que defendieron la soberanía de la Isla. A Jorge Enrique Caballero le tocó la tarea de encarnar a ese muchacho malhumorado, quien defendía sus pasiones, el corazón de Elenita y la libertad de su Patria.

El Nene fue una propuesta que ya me había hecho Alberto Luberta, el director de la primera temporada, que había pensado en mí para el personaje, en un momento de la propuesta de trabajo la serie se detuvo, por algún motivo que no recuerdo bien y yo tuve un viaje de trabajo. A mitad del viaje la serie iba a comenzar, yo no podía regresar a tiempo y otro actor asumió el personaje. Por cosas de la

vida ese actor tuvo una situación y se fue de la serie, así que cuando se retomó de nuevo no había nadie para ese personaje y ya yo estaba en Cuba. Luberta me volvió a llamar y tuve que trabajar el doble

porque hubo que grabar las escenas de ese personaje más las que faltaban por grabar, *así cuenta su llegada a la propuesta televisiva.*

Fue un personaje que estaba para mí, *afirma Jorge, que comienza a reír cuando se le pregunta alguna cercanía entre su personalidad y la del Nene.*

No hay ninguna cercanía, no tenemos nada que ver. Ese temperamento, explosivo, mechacorta que lo caracteriza, no tiene nada que ver conmigo, soy más pausado, es más lo que escucho que lo que puedo hablar, soy de reacciones muy medidas, muy pensadas, es muy difícil que me explote por algo o con alguien, muy difícil, soy bastante obediente con mis superiores, así que no hay ninguna cercanía, fue un trabajo para el cual tuve que violentarme mucho para hacerlo bien.

Series como LCB hacen mucha falta en este país caribeño, las nuevas generaciones necesitan recordar y vivir la historia de esta manera tan original y humana, como lo mostró el guion de esta propuesta televisiva. Estoy en la actuación por servicio y por compromiso, además, que lo hago por conocer, descubrir y defender una identidad que me hace reconocido en el mundo entero.

Me ha aportado muchísimo como persona, en el mismo punto en el que me ha llevado a reafirmar esa vocación de servicio y a reafirmarme como cubano, como persona de una nación con una riqueza, y más allá de chovinismo y cualquier otra posición que pueda hacer daño, son trabajos que van a quedar para la historia, tanto del cine, de la cultura, como del devenir de nuestra nación y para las futuras generaciones.

Series, seriales como estos son muy necesarios y más necesarios es que se acerquen a este tipo de materiales creadores de renombre de nuestro país y de una calidad probada. Hablo de que sería grande una serie histórica que cayera en manos de Fernando Pérez, gran director de cine de nuestro país y que tenga en su elenco a Luis Alberto García, Héctor Noa, a Isabel Santos. Una serie de televisión con una dirección de fotografía de Alderete o de Pérez Ureta, serían materiales históricos donde ya la calidad está asegurada por los creadores, por el equipo artístico y técnico. Son muy necesarias, pero más necesario es que profesionales de gran renombre y calidad probada en nuestro país se acerquen a estos materiales y a un medio como la televisión.

Junto a la LCB ha participado en otras producciones que buscan acercar la Historia de Cuba a las pantallas de los hogares.

Me aporta mucho en lo profesional ya que debo esforzarme el triple para acercarme a estos personajes que existieron y mostrárselos al espectador de hoy de forma tal que pueda encontrar la conexión con ese personaje. Ya sea un sanitario angolano, en *Kangamba*, un luchador independiente, en *Inocencia*, o ya sea un miliciano en *LCB*, pero que ese espectador del hoy vea en ese personaje del ayer una conexión consigo mismo, surja una empatía y se interese por la historia.

Del racismo y otros demonios

En más de una ocasión le ha tocado dar vida a personajes que enfrentan el racismo como uno de sus principales conflictos en el guion.

El tema de la discriminación racial o prejuicios raciales en la televisión de hoy creo que tiene que comenzar a cambiar. Soy de los que piensa que debemos incluir actores y actrices, negros y negras dentro de una dinámica común de la manera más orgánica en conflictos, situaciones sociales del día a día. Hablo de que no sea un conflicto la racialidad; sino que lo sea su superación personal, su conflicto personal, un conflicto interno, existencial. Creo que el espectador vea a su personaje protagónico, con el cual se identifica, con el cual encuentra conexión, el cual lo motive, que sea un personaje interpretado por un actor negro, también es otra manera de enfrentar el tema de los prejuicios raciales.

Si hacemos una serie histórica tratar temas donde los protagónicos sean negros, hablo de Kid Chocolate, Brindis de Salas, Antonio Maceo, un estudiante de la clandestinidad interpretado por un actor negro. No solamente es enfrentarlo de la manera más evidente que es la que está trabajando *LCB* y *De amores y esperanzas*, que a mi juicio es válida la manera de enfrentar la problemática, pero también está en darle una vuelta de tuerca al enfrentamiento y presentarlo como algo común, actores y actrices negros interpretando personajes con problemáticas comunes a la cotidianidad y que esos conflictos sean otros, los propios de su profesión, de su estrato social, de sus ambiciones humanas.

De viejos y nuevos personajes

No tengo favoritismo por ningún personaje, los amo a todos porque todos me han enseñado y me han encaminado en esta vocación de servicio. Me gustaría interpretar un villano, sé que es un estereotipo en el mundo de los actores, pero me gustaría interpretar un villano. Ejemplo yo disfruté mucho el trabajo con el Teatro de la Luna de [Reportaje] *Macbeth* la tragedia de Shakespeare, que vamos a reponer pronto. Disfruté mucho interpretar a Macbeth porque es un proceso que está aún en crecimiento y demanda mucho de mí como actor, pero ese tipo de personajes oscuros, con una maldad o un sabor agrio en sus vidas me encanta y son de los que me gustaría hacer con más asiduidad.

Alcanzar mi madurez como actor, yo pienso que va más allá del óptimo desempeño en cada uno de los espacios que tenga, hablamos de cine, tv, teatro y docencia. Va más allá de ser eficiente y óptimo en cada uno de ellos, tiene que ver con una integralidad donde lo ético juega un papel importante, no solo tu calidad profesional sino la ética, eso es lo que hace el trabajo del actor más completo.

No creo que sea yo nadie para dar consejos, te lo digo de corazón, no creo que esté preparado ni sea la persona ideal para dar consejos, lo único que puedo transmitir es mi amor por lo que hago. Creo que amar lo que uno hace y si en lo que haces y en ese amor descubres que no era un amor en ti, para ti y desde ti para ti, sino que es desde ti para el mundo sin esperar nada a cambio creo que es lo más importante. Es lo que nos va a sanar, lo que nos va a hacer no parar, lo que va a hacer que las metas sean más alcanzables y lo que nos va a librar de muchos escollos en el camino, nos va a hacer ver los escollos más franqueables.

El público puede esperar de mí más dedicación, más entrega en cada trabajo más compromiso con ellos, con lo que hago y una vocación de servicio al público total y completa. Desde el teatro con mi proyecto ritual cubano, desde la televisión, desde un aula de teatro, desde frente a una cámara de cine, en una tribuna, más compromiso, una vocación de servicio, es lo que pueden esperar de mí.

Tomado de *Radio Nuevitas*, 11.10.2020

ACTUAR EN ÁREAS ABIERTAS, DISTANCIAMIENTO, CAPACIDAD REDUCIDA Y SEGURIDAD SON LAS SUGERENCIAS

Ynmaculada Cruz Hierro

¡Sector golpeado! El teatro dominicano espera abrir pronto como los cines

Más de 35 escenarios dominicanos se quedaron sin funciones regulares de teatro luego de que se establecieran los controles sanitarios por la pandemia.

Con la reapertura de los cines y la actuación ayer de la violinista Aisha Syed en el Teatro Nacional Eduardo Brito se percibe una luz al final del túnel para el sector teatral, uno de los más afectados por la crisis generada a raíz de la pandemia del coronavirus.

A esto alientos se suma el anuncio de la primera dama, Raquel Arbaje, dando a conocer para las próximas semanas un espectáculo en el Gran Teatro del Cibao.

Sin embargo, la petición de parte del gobierno de 45 días más de extensión del estado de emergencia se-ría una estocada al teatro y otras actividades del entretenimiento en lo que queda del 2020.

“Reabrir los teatros es una necesidad, pero debemos ser prudentes. Tengo la certeza de que la intención ya existe, tanto del sector independiente como del sector público, y se están haciendo consultas al res-pecto”, comenta Richardson Díaz, joven teatrista.

“Aunque no tenemos fechas de reapertura, entendemos que debe ser muy pronto”, dice la actriz Viena González quien es parte de una sala independiente de teatro y, por ende, este tipo de escenario siempre ha sido más vulnerable.

Viena está segura de que, con la reapertura de los cines y el Teatro Nacional, el teatro puede seguir los pa-sos con las mismas medidas de seguridad sanitaria.

“Una capacidad reducida a una tercera parte, trabajar en espacio de áreas abiertas con el debido distanciamiento, entendemos que con esas condiciones podemos comenzar a operar, y así los artistas recibir un poco de ingreso y el público recibir un poco del teatro”, agrega la actriz en declaraciones a *Listín Diario*.

“Hay que concertar”



La maestra y primera actriz María Castillo entiende que hay que concertar a los teatristas a través del ministerio de cultura y hacer una combinación con las compañías públicas y privadas, pero, sobre todo, ver las necesidades de todo el sector de las artes escénicas en general.

“Todo lo que tenga que ver con las artes, y crear un plan para la vuelta. Tenemos que tener en cuenta que ese plan dependerá de las disposiciones gubernamentales”, explica.

Castillo no es tan optimista pues ha visto como en otros grandes escenarios internacionales han prolongado para mayo del 2021 su fecha de reapertura.

“Hay que ver de qué manera podemos reactivar el sector, en áreas abiertas, crear un plan con un fondo de estímulos a productores, técnicos, artistas ligados al sector. Hay que ver los problemas sociales, humanos, porque toda esa gente afectada por el cierre de los teatros está dejando de llevar el sustento a su casa”, refiere Castillo.

Para la actriz y productora Elvira Taveras la situación del teatro dominicano es bastante crítica, “ya que a partir del cierre de salas y eventos especiales en donde las presentaciones de las distintas técnicas y expresiones de las artes escénicas tienen lugar, ha dejado sin trabajo y sin productividad durante siete meses a cientos de artistas, productores, promotores, y técnicos que prestan sus servicios en este ámbito de la llamada ‘economía naranja’”.

Sugerencias

Elvira Taveras también se suma a que se restablezcan las condiciones para ocupar los aforos completos de las salas cerradas, “las opciones están dadas en hacer teatro al aire libre, en anfiteatros, terrazas, clubes, restaurantes y otros espacios en donde ello sea posible, siempre cumpliendo con los protocolos pertinentes”

La veterana actriz ve como otra posibilidad y es ofrecer un híbrido entre teatro presencial y a distancia.

Sobre ese particular Richardson Díaz cree que una fusión de lo virtual y lo presencial sería en lo inmediato un camino a explorar.

“El Covid-19 estará entre nosotros por mucho tiempo más y el número de butacas en nuestros teatros hace insostenible una producción que sólo cuente con un tercio de la capacidad de público, como se ha sugerido”, dijo Díaz.

Tomado de *Listín Diario*, 13.10.2020.

ATILIO CABALLERO O ENTREVISTA CON UN AMIGO (REPORTE DE CAFÉ CON ARTE)

Zulariam Pérez Martí

Atilio Caballero camina por la ciudad con pasos largos. Tuerce de vez en vez su pelo crespo que siempre esconde debajo de una gorra. Su rutina matutina después del café descansa sobre una bicicleta. Pedalea y mira el mar. Pedalea y su hija le pregunta sobre el cielo. Pedalea y Fabricio calla. Se siente un hombre universal que nació en Cienfuegos.

Su estilo estético atrae la vista y lanza sospechas de intelectualidad para quienes no le conocen. Ha caminado medio mundo, pero aterrizó en esta urbe al centro de Cuba por prudencia, le atrae demasiado el divertimento de las ciudades cosmopolitas y seductoras. No duerme, escribe.

“Uno tiene intuiciones en la vida. Hemingway decía que uno odia a muerte su ciudad natal o la ama con desmesura, o sea, no hay términos medios en estos casos y creo que tiene razón. Uno no puede ser indiferente a su ciudad natal. En mi caso la amo con todos los defectos que pueda tener y con todo lo que uno quiere que sea mejor (...) La Habana es una gran capital como lo es Madrid, Milán..., donde viví por algún tiempo. Intensas. Pero cuando uno sabe lo que quiere puede perfectamente prescindir de ellas. Yo pertenezco al mundo, el mundo es mi ciudad, aunque haya nacido en un lugar específico”, dice Atilio Caballero, único escritor cubano que ha ganado dos veces el premio Alejo Carpentier, en los primeros momentos del conversatorio Café con Arte, encuentros con personalidades de la provincia que el teatro Tomás Terry ha diseñado en jornada por la cultura cubana.



“Mi regreso no fue traumático. Regresé porque quería hacerlo, quería escribir con la calma y el entorno que ofrece Cienfuegos (...) Fue un rencuentro. Descubrí que había cosas en la literatura que no podía lograr, pero sí en el teatro. No es que trabaje lo dramático como un complemento de la literatura, ya a estas alturas no lo es. El teatro se ha vuelto muy importante para mí, me resulta más divertido incluso. Igual me fajaba con los actores, decía que no regresaría y volvía la semana próxima, me fajaba y volvía..., esa es la dialéctica”, acota y uno en la memoria reconstruye escenas orgánicas de Teatro La Fortaleza, se acuerda de obras excepcionales como Zona o Espantado de todo y se pregunta qué hace este hombre universal anclado a la brisa de la ciudad nuclear, allá donde casi todo murió.

Al inicio en el mundo de la intelectualidad le presentaban como poeta, luego novelista, después cuentista, y finalmente director de teatro. Cada uno de esos Atilio cabalga y come por el césped que ha creado con su vida. Las ideas le queman y no tiene otro remedio que devolverlas en puro acto creativo. Se concentra y el mundo puede desfallecer.

Durante las casi dos horas de conversación, el anfitrión Miguel Cañellas Suieras, director del teatro Tomás Terry, direccionó el diálogo hacia las zonas menos visitadas en la vida de Caballero, y mostró al deportista, al esposo, al padre y amigo que muchos desconocen, aunque él siempre los desnuda en los edificios de letras que entintan en las editoriales cubanas o foráneas.

“Hay personas que me saludan no porque me conozcan a mí, tengo una familia numerosa. Uno no tiene donde esconderse en esta ciudad (...) Yo apenas duermo, comienzo a trabajar cuando mis hijos se duermen que nunca es temprano. Puedo estar escribiendo hasta las cuatro de la madrugada, me acuesto y a la siete me levanto para llevarlos a la escuela en bicicleta. Esa es mi cotidianeidad creativa y vital (...) Los grandes escritores reconocidos nunca se casaron ni tuvieron hijos, ni Kafka ni Octavio Paz... Con la familia la cuesta se hace más difícil de subir, pero se hace”, agrega y mira desde el escenario a su esposa Ariana, ella lleva un vestido largo verde, y su pelo negrísimo sobre la espalda.

Un ambiente casi íntimo rodeó la relatoría de Atilio Caballero, acompañado de su taza de café sin asa, de fotos sobre su vida, de la presencia de actores y amigos del mundo intelectual en Cienfuegos. Un tabaco que no apagó.

En Cuba hay un potencial cultural, debemos ocuparnos de ampliar y darle una mayor visibilidad a lo que ya existe. Hay segmentos interesantes en cuanto a la creación literaria o teatral dentro del territorio, lo que no tiene la adecuada visibilidad, la que merecen. Sucede con la música de concierto, con las artes plásticas (...), relata y la audiencia calla, escuchan las inquietudes del intelectual más completo de Cienfuegos.

En medio de la jornada por la cultura cubana hablar de José Martí para este hombre de letras profundas es indispensable: “Uno vuelve a Martí como vuelve al Quijote, y entonces nuestra lectura de la obra martiana es producto de esa acumulación de su obra, sobre todo, de la correspondencia que Martí recibió”.

Atilio lleva consigo, y se vanagloria de ello, carpetas y carpetas de buena música y libros de primera línea. Le interesa compartirlo como mismo el mar comparte las olas. Lleva consigo la imagen desenfadada, la gordura de sus dedos y el pelo rizo debajo de la gorra. Lleva consigo el teatro y las arrugas del escritor.

Les invito el día 7 de noviembre al estreno de mi última obra *Todos mis hermosos caballos*, un espectáculo muy particular que tiene como génesis una idea propuesta por uno de mis actores. Va sobre qué hacía él para suplir la ausencia de esos caballos y yo voy contaminando ese texto con alusiones al mundo equino desde la literatura (...) También estamos en un proceso de creación que parte de un texto de Rogelio Orizondo llamado *Vacas*, es una especie de comunión entre distintos grupos de teatros”.

Casi dos horas de conversación, de una entrevista a un amigo según define Cañellas Suerias. Casi dos horas de conversación con café de por medio, donde los títulos de sus obras rodaron en la pantalla oscura y hubo lectura.

Nuestro Caballero vuelve a la rutina creativa... él pedalea y su hija le pregunta sobre el cielo. Pedalea y Fabricio calla. Él se siente un hombre universal que nació en Cienfuegos.

Tomado de *5 de Septiembre*, 13.10.2020.

NOTICIAS

Una nueva publicación periódica dedicada al teatro y bilingüe (español-portugués) ve la luz en Argentina. Se trata de *Teatro Situado. Revista de artes escénicas con ojos latinoamericanos*, a cargo de un equipo de mujeres. Coordinan la edición las profesoras de teatro Julieta Grinspan, actriz y dramaturga, Mariana Mayor, Dra. en Artes y actriz, y Mariana Szretter, Lic. en Letras. Coordina el diseño gráfico Lorena Divano, Julia Nardozza se ocupa de la ilustración interior y Maiamar Abrodo realiza la cubierta.



El número inaugural de *Teatro Situado* se dedica al tema “Artistas, Pandemia, y después... ¿después de qué?”, y desde Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Paraguay y Venezuela, cuenta con contribuciones de Lucas Rozenmacher, Marcos Fábio de Faria, Kiwi Companhia de Teatro, Edurne Rankin, Álvaro Morales Lifschitz, Alejandra Ditta, Gladys Delgado Pérez, Vivian Martínez Tabares, Iván Morales S., Jaime Chabaud Magnus y Elsa Noemí Giménez, además de una entrevista al director Raúl Serrano.

Teatro Situado se coedita con el Instituto Augusto Boal, de Brasil.

“Taller de Escritura Creativa” es la propuesta de la destacada profesora, directora teatral, diseñadora y dramaturga cubana residente en Chile Yulky Cary Córdoba, que resultó vencedora del Concurso de Proyectos de Innovación Docente de la Universidad Viña del Mar de 2020.

La propuesta para estudiantes de cine y comunicaciones presentada por la docente a cargo de las cátedras de Dramaturgia, Actuación y Dirección de Actores; busca fortalecer la creatividad y la escritura de audiovisuales en los estudiantes, potenciar sus miradas autorales y la creación de imágenes por medio de la escritura a través de técnicas provenientes de la psicología, la educación y las artes escénicas.

Yulky Cary es autora de obras como *Okán-Deniyé, la dama del averreal, Agüe, el pavorreal y las guineas reinas, Los jimaguas y Don Kiné, Los ñames de jicotea, y Rampa arriba, Rampa abajo* (Premio UNEAC 1979; fundó y dirigió el grupo Anaquillé, de intensa actividad en La Habana de los años 80.

La galardonada detalló que la metodología será activa-participativa, con ejercicios de diferentes manifestaciones literarias, en un trabajo de interés y dinámica colaborativa. “Esta obtención me da la posibilidad no solamente de entregar conocimiento y aportar a la carrera de cine y a la Escuela de Comunicaciones; sino también me hace profundizar al máximo, mediante la investigación, una nueva proyección de innovación curricular”, destacó.

El taller se dictará en el segundo semestre para estudiantes de la Escuela de Comunicaciones, y se abrirá al resto de la Universidad Viña del Mar.

Numerosos festivales de teatro y danza se celebran por en estos días en Latinoamérica.



La Flor del Actor, organizado en Bogotá por Mérida Urquía, se celebró del 3 al 8 de octubre y rindió homenaje a artistas como Mónica Camacho (Tecal), Mabel Pizarro, Rodrigo Rodríguez (Ditirambo), Ciro Gómez (Hilos mágicos), Gorge Cao (Cuba-Colombia), Diego Beltrán y Gerardo Torres (Ensamblaje Teatro), Clara Ariza, Javier Montoya y Esperanza Quintana (Teatro Comunidad Macondo), Rosario Jaramillo y Brunilda Zapata (Abra Teatro), y César Álvarez e Iván Darío Álvarez (La Libélula Dorada) por sus respectivas trayectorias y todos estuvieron en el escenario virtual con alguno de sus montajes. El Foro internacional Teatro, Herencia y Memoria reunió a Patricio Vallejo y Verónica Falconí, de Contrael viento Teatro (Ecuador), y a Cleiton Pereira y Daniele Santana, de Contadores de Mentira (Brasil). El cierre del evento fue el estreno virtual del espectáculo *Flor de mármol*, unipersonal de Mérida Urquía bajo la dirección de Else Marie Laukvik, del Odin Teatret.

“Qué ganas de volver” Festival Positivo y Multitudinario de Teatro Independiente, transcurrió desde Argentina entre el 10 y el 12 de octubre de 2020, y el público pudo acceder a una cartelera variada que reunió más de 80 obras, 21 talleres y 13 charlas, de la que participaron 53 salas en todo el país. Entre las agrupaciones participantes fueron El Galpón De Guevara, Timbre 4, y directores como Daniel Veronese. También hubo espectáculos para niños como *Los que esconden los sombreros*, del grupo Marabunta, y *Los Babeles*.

Teatro por la Defensa de la Vida fue la propuesta de la Corporación Colombiana de Teatro por el Día del Teatro Latinoamericano, y durante todo el día 12 mostró en línea 25 obras en acceso libre. Entre ellas Antígonas, tribunal de mujeres, Memoria, Bathory, vigilia de sangre,

El **21º Encuentro Internacional “Manta por la Danza”** celebra su 21 edición, del 12 al 31 de octubre, con participantes de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador, México y Perú. Organizado por la Fundación Cultural La Trinchera y auspiciado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio y el IFCI, este año será online, con una programación de excelente nivel. La Residencia creativa está a cargo de la maestra Magdalena Brezzo, reconocida coreógrafa uruguaya/mexicana, con asesoría de Ana López, destacada artista audiovisual, también mexicana. Podrán participar bailarines y coreógrafos emergentes de la provincia de Manabí y el país. Las creaciones resultantes serán mostradas dentro de la programación del Festival, que incluye conversatorios, clases magistrales y talleres de capacitación dictados por expertos en cada una de las especialidades. Estructura escénica e iluminación, Taller de danzas latinoamericanas, Un vistazo al mundo del Psicoballet, Danza Movimiento Terapia y Danza y multimedia, son los temas de los talleres.

Cuadro por Danza, festival que celebra el cuerpo en la pantalla, luego de dos exitosas ediciones en 2017 y 2018, brinda un espacio de exhibición para el cuerpo en movimiento distinto al escenario desde Venezuela. La tercera edición, del 15 de octubre al 5 de noviembre, conjugará en un mismo espacio videos y fotografías relacionados con la danza. La hibridación artística busca la construcción y experimentación del cuerpo en la pantalla, producto de las posibilidades que brinda cada formato. Sus fundadoras y directoras, Karla Medina y Bernardette Rodríguez, plantean esta edición con la intención de consolidar esta vitrina para obras fotográficas y audiovisuales que se generan en torno a la. La selección oficial fue escogida bajo la evaluación de un equipo jurado conformado por



profesionales especializados: María Ruiz, productora y directora audiovisual y docente; Orlando Corona, realizador audiovisual, fotógrafo y director del Festival Ascenso; Carolina Aular, montajista y editora de cine; y Walter Castillo, coreógrafo y realizador de videodanza. El festival será inaugurado el 15 de octubre por el canal de YouTube *Cuadro por Danza Festival*, con acceso libre y gratuito por la misma plataforma. Para mayor información www.cuadropordanza.com

Artistas paraguayos de gran trayectoria compartirán su experiencia por las redes y hablarán sobre el futuro, a fin de inspirar a sus colegas a no parar de crear. “Preservar la historia es lo que nos impulsó a llevar adelante esta iniciativa, queremos que el público pueda conocer un poco más a estos artistas fuera de los escenarios y seguir impulsando a los futuros agentes de cambio que nuestro país necesita”, según Pablo Ardissonne, director ejecutivo de Arlequín Teatro.

María Elena Sachero, Margarita Irún, Myrian Sienra, Ana María Imizcoz, Jesús Pérez y José Luis Ardissonne, harán un repaso profundo de sus vidas, resaltando aspectos importantes como los obstáculos que enfrentaron a lo largo de sus carreras y la perseverancia con la que lograron ocupar el lugar en el que están.

Las entrevistas se publicarán en las cuentas de Facebook e Instagram de Arlequín Teatro, como la de María Elena Sachero, ya disponible en esas redes.

El texto teatral *Cuarenta días*, del dramaturgo cubano Ulises Rodríguez Febles, obtuvo el lauro de teatro en el Premio Fundación de la Ciudad de Matanzas 2020. El veredicto se hizo público en las redes sociales el 12 de octubre, aniversario 327 de esta urbe del occidente cubano.



El dramaturgo, también director de la Casa de la Memoria Escénica Israel Moliner, declaró a la página de la UNEAC que *Cuarenta días* se inspira en la pandemia que vive actualmente la humanidad y “es una metáfora de ese acontecimiento, el factor económico, el aspecto del personal de la salud, el riesgo, la separación de la familia, el miedo, las carencias, la incertidumbre, la soledad en medio del aislamiento físico y social”. Concluyó la pieza el 23 de abril, “como un reto para mí y en homenaje al Día del Idioma”, y ante el hecho de que se trata del primer texto dramático escrito en Cuba acerca del tema, manifestó que “eso no es lo importante, lo importante es que logré expresar lo que experimentaba y les ocurría a otros; logré dar mi testimonio, como mismo lo han ofrecido ya otros, en la Isla y

fuera”.

El jurado que distinguió a Ulises estuvo integrado por Rubén Darío Salazar, Marvelis Díaz y Derbys Domínguez. El Premio Fundación de la Ciudad de Matanzas se convoca anualmente por Ediciones Matanzas, el Centro de Promoción Literaria Milanés y el Centro Provincial del Libro y la Literatura, con el auspicio de la Dirección Provincial de Cultura y las autoridades locales.

En director de Ediciones Matanzas Alfredo Zaldívar, al frente del certamen, dijo que se habían recibido más de un centenar de propuestas de todo el país, por vía digital, como estipulaba la convocatoria a partir de la situación epidemiológica.

La actriz mexicana Ofelia Medina no detiene labores con su fideicomiso, dedicado al trabajo de nutrición de comunidades desplazadas, que iniciara en 1990, al lado de Francisco Toledo.

Las propiedades nutritivas que ofrece el amaranto podrían ser la solución para la desnutrición y la mal alimentación de las personas, considera Ofelia Medina quien, a pesar de las dificultades que le ha impuesto la pandemia, sigue velando por la salud y alimentación de la niñez indígena de México mediante su fideicomiso

“Estamos trabajando para una pequeña población de desplazados forzados, en Acteal, Chalchihuitán y Aldama, Chiapas, son 3 mil personas. (...) En estos tiempos difíciles es un consuelo hacer algo por los demás, en este caso por los que nos dan de comer, no es lástima lo que nos mueve sino agradecimiento y tratar de resarcir este dolor que tiene esta gente, que son los campesinos, el maíz, el frijol, las zanahorias, todo lo que nos comemos, todo viene de ellos y en este momento padecen hambre, si de por sí los servicios de salud eran deficientes, pues hoy en día con el Covid es más difícil tener acceso”, expresó.

La obra *Pinocho... y su verdad*, del dramaturgo dominicano Claudio Rivera, llevada a escena por él mismo con el Teatro Guloya e incluida en *Conjunto* n. 196, fue seleccionada por la Red Eurolatinoamericana de Artes Escénicas para integrar el Catálogo de los Mejor de la Escena Iberoamericana, que circuló en el Festival Internacional de Teatro de Manizales el 9 de octubre. Muchas felicidades.

CONVOCATORIAS

33 FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE MANTA

Del 14 al 21 de noviembre de 2020.

CONVOCATORIA A PARTICIPACIÓN NACIONAL



Se convoca a agrupaciones y teatristas del Ecuador para ser parte de la 33 edición del Festival Internacional de Teatro de Manta, que se llevará a cabo, del 14 al 21 de noviembre de 2020, auspicio por el IFCI (Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación). Las propuestas deberán enviarse ANTES DEL 18 de OCTUBRE a: festivaldeteatrodemanta@gmail.com

El Festival Internacional de Teatro de Manta, organizado por la fundación cultural La Trinchera, se creó en el año de 1988, desde entonces se ha venido realizando cada año de manera ininterrumpida. Cuenta con auspicios del Ministerio de Cultura y Patrimonio y el Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación (IFCI). En 32 años han participado más de 300 agrupaciones teatrales y artes performativas de Europa, Asia, África y todo el continente americano. Es el festival teatral más antiguo del Ecuador, en vigencia.

Podrán participar en esta convocatoria propuestas de grupos, actrices, actores, con obras de teatro clásico o contemporáneo, circo teatro, teatro para calle y espacios al aire libre, obras para sala, teatro de títeres, espectáculos performativos. Las obras propuestas deben reunir condiciones mínimas de calidad profesional y rigor artístico.

Se tendrá especial consideración a propuestas que propongan nuevos lenguajes escénicos y dramaturgicos y que también promuevan temas relacionados con la inclusión en todos sus aspectos, diversidad cultural e interculturalidad. Se considerará, de manera especial, las propuestas teatrales surgidas en este tiempo de pandemia y que demuestren una indagación artística como respuesta a las limitaciones escénicas presenciales.

Los grupos y teatristas deben tener un mínimo de 5 años de trayectoria probada. Pueden ser ecuatorianos de nacimiento, por naturalización o extranjeros radicados en el Ecuador y que formen parte de agrupaciones conformadas también por teatristas nacionales.

Por la situación de pandemia se escogerán dos obras de teatro presencial, una para público de 13 años en adelante y otra para público familiar. También se programarán dos obras en la modalidad virtual (previamente grabadas): Una obra de títeres para niños y una obra para público familiar.

Las agrupaciones y teatristas se adecuarán a las condiciones técnicas y espaciales que ofrezca el Festival.

Las propuestas artísticas deben tener una duración mínima de 60 minutos, en la modalidad presencial, y 45 minutos en la modalidad virtual.

Deben enviar: Dossier de la propuesta, Link con el video completo de la obra, Ficha técnica, Curriculum de los artistas y/o la agrupación.

Postulantes y/o grupos deberán ajustarse a la fecha de recepción de información de materiales; y en el caso de ser seleccionados, a las fechas propuestas por el festival para su programación en el evento.

Las compañías o artistas seleccionados, deberán enviar posteriormente 4 fotografías de excelente resolución sobre el espectáculo para efectos publicitarios. Los créditos para el programa de mano, deberán ser llenados bajo el formato que envíe el festival a los seleccionados.

Los artistas o grupos seleccionados deben tener posibilidades de facturar.

Una vez realizada la selección, las agrupaciones o artistas escogidos serán notificados, mediante correo electrónico, además de la publicación de resultados que se hará el día 19 de octubre de 2020, en redes sociales. Los grupos y artistas seleccionados recibirán una carta invitación con los detalles de su participación en el Festival, la misma que deberá ser confirmada a más tardar el 20 de octubre de 2020.

OFRECEMOS: Transporte terrestre desde su lugar de origen a la ciudad de Manta y viceversa, a las obras seleccionadas en la modalidad presencial; Hospedaje y alimentación para el elenco el día previo y el de la presentación de su obra; Atención a los requerimientos técnicos de acuerdo a las posibilidades del Festival; Movilización local; Entrada libre a las funciones del Festival para los/as artistas invitados/as; Difusión del evento y presentación de cada agrupación y artistas en medios locales, provinciales y nacionales, así como en redes sociales, radio y televisión; Honorario por presentación, previo acuerdo entre los artistas y la organización.

NO CUBRIMOS: aspectos no contemplados en la convocatoria. En caso de que una agrupación o artista no sea seleccionado, la organización del FIM no está obligada a devolver el material enviado, ni revelar las razones de la decisión del comité de selección.

Publicación resultados: 20 de octubre de 2020

La aplicación a esta convocatoria confirma la aceptación de todos los puntos antes mencionados.

Nixon García Sabando, Director

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