



No. 3, jueves 18 de marzo 2021

EN ESTE NÚMERO...

En y de la Casa

Laboratorio de creación colectiva y su aplicación en los entornos educativos

Se presenta Conjunto 198

Teatrendo por Latinoamérica

Las huellas de Goliat. Eugenia Galeano Inclán

Logros de un año de pandemia teatral II. Lowell Fiet

Pecados capitalistas: el teatro de la política. Leonardo Flamia

Rajatabla 50 aniversario. Estela Leñero

La ficción de una paranoia. Rey Pascual García

Desaparecidos: la ausencia y la memoria. Aimelys Díaz

Mario Balmaseda, un recuento teatral en ocasión del Premio Nacional de Cine. Vivian Martínez Tabares

A dos voces

Ulises Rodríguez Febles y una dramaturgia comprometida. Mery Delgado Molina

Marco Canale: "El teatro tiene que generar un chispazo". Laura Gómez

¿Por qué la máscara es tan importante en las danzas y teatro del Perú? Una entrevista con Miguel Rubio de Yuyachkani. Enrique Planas

Noticias

Convocatorias

En y de la Casa

LABORATORIO DE CREACIÓN COLECTIVA Y SU APLICACIÓN EN LOS ENTORNOS EDUCATIVOS

Por invitación del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), de Bogotá y el Teatro La Candelaria, Vivian Martínez Tabares, directora de *Conjunto*, participó en el Laboratorio de Creación Colectiva y su Aplicación en los Entornos Educativos, realizado de modo virtual a través de *Google meet*, los días 5, 6, 12 y 13 de marzo.

El Laboratorio fue inaugurado por Catalina Valencia, directora de IDARTES, y por Patricia Ariza, directora del Teatro La Candelaria, y abrieron las sesiones de trabajo cuatro conferencias motivadoras, a cargo del sociólogo Julián de Zubiría, el director Jorge Prada, la teatróloga Vivian Martínez Tabares, y Patricia Ariza, seguidas de reflexiones de Carlos José Reyes y Gonzalo Arcila.



Reunió a cerca de 50 invitados a tiempo completo, y programó intervenciones sobre la historia de la creación colectiva en Colombia, la síntesis de los procesos creativos en la Candelaria, resultados paradigmáticos de la creación colectiva y una valoración de su práctica, a cargo de los miembros del TLC Patricia Ariza, Hernando Forero, Nohra González, Alexandra Escobar, Rafael Giraldo, Adelaida Otálora, Mónica Fernández y Miguel Malavé. También Guillermo Piedrahita y Gabriel Uribe expusieron acerca de El Teatro Experimental de Cali (TEC) y la creación

colectiva. Todo fue comentado por Monsalve y Carlos Satizábal. Otro gran tema, el de la función de la improvisación y el análisis en la creación colectiva: La Escuela Habla tuvo intervención de los docentes William Agudelo y Magnolia Agudelo. Experiencias paradigmáticas en la relación arte, teatro y educación se expusieron por Bibiana Díaz y Alicia del Campo, profesoras de la Universidad Estatal de California. Todas las intervenciones fueron seguidas de comentarios y preguntas del grupo de expertos y de los invitados especiales.

Organizados en 4 equipos, los participantes elaboraron hipótesis a partir de responder un grupo de preguntas motivadoras. Los resultados fueron analizados colectivamente. Y se diseñaron proyectos pilotos para ser analizados con las Secretarías de Cultura y Educación con vistas a ser implementados.

El viernes 12 la jornada abrió con un brindis de celebración del cumpleaños 80 del maestro Carlos José Reyes y un canto de las mañanitas.

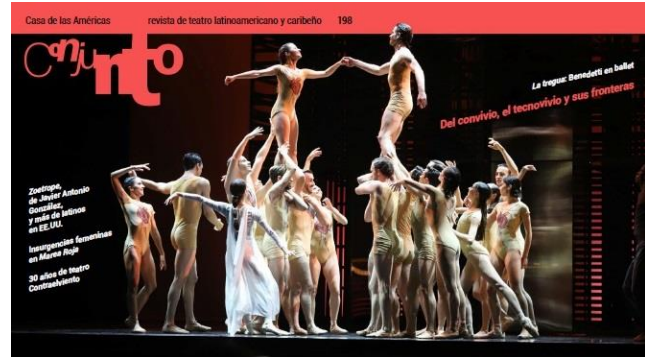
En la sesión vespertina del último día, las relatoras Liliana Alzate y Natalia Amaya, a quienes se sumó Janeth Aldama resumieron lo ocurrido, y tuvieron lugar conclusiones del laboratorio a cargo de varios de los participantes, entre ellos de Nicolás Montero Domínguez, Secretario de Cultura, Recreación y Deporte, de la ciudad de Bogotá D.C y actor de profesión, y de Patricia Ariza, quien anunció que se editará un libro con las valiosas memorias del evento, y que otro similar será organizado en el segundo semestre de este año.

SE PRESENTA CONJUNTO 198

El jueves 25 de marzo, a las 3:00 p.m., tendrá lugar la presentación virtual del número 198 de la revista *Conjunto*, a cargo de la dramaturga y directora mexicana Raquel Araujo, líder del Teatro La Rendija, de Mérida, Yucatán, y de la dramaturga y profesora cubana Raquel Carrió, dramaturgista del Teatro Buendía.

Reproducimos la nota editorial que abre esta edición:

Esta variada entrega de *Conjunto...* debido a la persistencia de la pandemia en nuestros países, en muchos casos con las salas teatrales cerradas, abre con un texto del investigador argentino Jorge Dubatti, que comparte el fruto de sus notas del “diario de la peste” y complementa su reflexión sobre el convivio con el acercamiento a formas de protagonismo tecnológico que han caracterizado al teatro en el último año, y a modalidades híbridas que, si bien no son parte de un estadio nuevo de los discursos de la escena --que ya se valía de la intermedialidad--, previsiblemente trascenderán la crisis y enriquecerán aún más los lenguajes. Y como prueba ilustrativa del fenómeno, que pone de manifiesto la resistencia del teatro, Edith Scher y Vivian Martínez Tabares reportan dos eventos teatrales signados por la virtualidad, celebrados en Argentina y Panamá, respectivamente.



La actriz y directora Ana Correa, participante directa de una experiencia de artivismo en medio de la crisis política que padeció el Perú, relata la génesis y el alcance de un proyecto femenino que transitó de organización a acción, restallante de visualidad viva, y del cual Yuyachkani fue parte en vísperas de su 50 cumpleaños. Celebramos los 30 años de otra agrupación, Contraelviento, de Ecuador, con un testimonio de su director, Patricio Vallejo Aristizábal, abarcador de diversas facetas de una trayectoria que integra la creación y el laboratorio investigativo.

Un pequeño dossier sobre teatro latino en los Estados Unidos se arma con las contribuciones del venezolano Pablo García Gámez y el mexicano David Tenorio al Taller Internacional “Miradas nustramericanas ante los actuales desafíos de la población latina en los Estados Unidos”, celebrado por la Casa de las Américas --en línea-- del 16 al 18 de noviembre del 2020, para acompañar al texto teatral *Zoetrope*, del puertorriqueño Javier Antonio González, ejercicio poético de reconstrucción de la memoria.

La actriz e investigadora Norah Hamze Guilart propone un viaje a sus propios orígenes formativos al examinar rasgos que caracterizan la tradición y actualidad del teatro en Santiago de Cuba y su estirpe caribeña.

Sobre la impronta escénica de Mario Benedetti en ocasión de su centenario el 14 de septiembre pasado, del que la Casa se hizo eco por medio de varias acciones, este número recoge la reseña de Javier Alfonso sobre el exitoso estreno en Montevideo de *La tregua* --basada en la novela homónima del escritor uruguayo--, por el Ballet Nacional del Sodre.

Dos artesanos puertorriqueños especializados en máscaras, comentan el nuevo libro del crítico e investigador Lowell Fiet sobre la presencia en el Caribe de esos notables atributos del rito y la fiesta, e invitan a otros dos colegas para celebrarlo juntos. Así, Leer el Teatro abre las secciones habituales de *Conjunto*, seguida de Últimas Publicaciones Recibidas, que da cuenta de la movida actividad editorial ligada a la escena en soporte digital, y de Entreactos, con noticias ampliadas de Cuba, Brasil, Honduras, Puerto Rico y Chile, las despedidas luctuosas del trimestre, y nuestra actividad más reciente.

TEATREANDO POR LATINOAMÉRICA

LAS HUELLAS DE GOLIAT

Eugenia Galeano Inclán

La admiración es algo que se da en forma espontánea. Podemos admirar a alguien sin siquiera conocerle, ya sea por su vida o por sus méritos personales o profesionales. Incluso, podría ser un ser inexistente, tal vez un personaje fruto de la imaginación de un autor. Pero si admiramos a alguien a quien conocemos, nos entusiasma verlo o sostener una plática con él o ella. Si acaso la admiración es mutua, el entusiasmo crece al doble. Esto fue lo que sucedió a dos creadores teatrales, quienes coincidieron en tiempo, espacio y gremio. Ambos se admiran desde hace tiempo y se propusieron colaborar juntos en

algún proyecto. No tenían idea de qué se trataría, pero sabían que sería una obra de teatro. Se pusieron en contacto y comenzaron conversaciones para ir definiendo detalles y ponerlo en marcha. En eso estaban cuando de pronto se vino la pandemia que ha puesto al mundo de cabeza. Al igual que al resto de los habitantes del planeta, la conmoción los hizo dejar de lado sus planes y darse una pausa. Se declaró la cuarentena, el quédate en casa, la sana distancia, el compulsivo lavado de manos y las medidas sanitarias de protección que ya todos conocemos. Al tomar conciencia de que esto no era tan temporal como se creía, volvieron a hablar al respecto y valientemente decidieron que nada los detendría para concretar un trabajo en común y se dispusieron a acatar las nuevas reglas del juego.



Los dos creadores a quienes nos referimos son Silvia Káter y Freddy Palomec. Ella es originaria de Argentina y mexicana por naturalización. Reside en la ciudad de Mérida, Yucatán. Se tituló como Maestra Normalista y en Arquitectura y Diseño Urbano, campos en los que trabajó durante cinco años, para luego dedicarse de lleno a la actuación a partir de 1984. Desde entonces, ha trabajado en más de 60 obras teatrales y en múltiples espectáculos de tango. Se desempeña como actriz, cantante, productora, promotora cultural y docente. Es co-fundadora de Silkateatro Andante, junto con

Miriam Kolber. Como docente, ha impartido clases en el Centro de Educación Artística –CEDART-- Ermilo Abreu Gómez, que ofrece el Bachillerato de Artes y Humanidades, y en la Escuela Superior de Artes de Yucatán –ESAY--. Durante su amplia trayectoria como actriz, ha participado en numerosos festivales y muestras nacionales e internacionales de teatro en México, los Estados Unidos, Argentina, Brasil y Cuba. En su haber tiene varios premios y becas estatales y nacionales, de entre los cuales destacan la Medalla al Mérito Artístico 2000, otorgada por el Gobierno del Estado de Yucatán, y el Premio Terry a la Mejor Puesta en Escena en el Festival del Monólogo Latinoamericano en Cuba, 2016.

Por su parte, Freddy Palomec es egresado de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y en 1998 debutó como actor en la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana –ORTEUV--. Ha dedicado gran parte de su vida al teatro y ha explorado diversas áreas, entre las que están la actuación, la dirección escénica, la dramaturgia y la docencia. Es miembro fundador de las agrupaciones independientes Cielo 12 Colectivo Teatral en Xalapa, Veracruz, y Teatro del Tolok, en Mérida, Yucatán, ya que son las dos ciudades donde alternadamente radica.

Después de varios intercambios de opiniones entre Silvia y Freddy, dado que no tenían contemplado un texto definido para llevarlo a escena, Freddy ofreció escribir una obra para Silvia. Fue así como surgió *Las huellas de Goliat*, una deliciosa comedia concebida durante, acerca de y para ser representada en pandemia. Clasifican su propuesta como tecnovivial, porque combina la tecnología con lo vivencial. Esta es la sinopsis: “A pesar de las pandemias y tormentas tropicales que podamos padecer, nuestras vidas no se detienen y es preciso continuar el día a día de la manera ‘más normal’, armónica y grata posible. Pero siempre hay imponderables, acontecimientos que cambian el curso de nuestra cotidianidad, de nuestra rutina, y ante los que nuestro cuerpo, mente y corazón reaccionan de las formas más insospechadas. (Advertencia: si va a sacar la basura de su casa, asegúrese de llevar consigo la llave de la misma. De no hacerlo, será bajo su propio riesgo)”.

El bien estructurado texto de Freddy Palomec denota lo observador y sensible que es. Capta la atención del espectador de principio a fin. La fluida narrativa se escucha de boca de la protagonista, una adulta mayor que vive sola. A manera de charla entre amigos, ella hace un recuento de situaciones que ha vivido durante el confinamiento, así como lo que ha pensado y sentido en cada uno de esos momentos.

En la tercera llamada, el público tiene frente a sí a una bella dama, pulcramente ataviada y sonriente. Con singular gracia, poco a poco va compartiendo aspectos de lo que ha tenido que afrontar. Ha notado ciertas distracciones y justificándolas piensa: “quizás sea el encierro, quizás sea la edad, o ambas cosas”. Alude a las tormentas tropicales que son comunes en Yucatán, en ocasiones, tan fuertes que no hay impermeabilización que resista y, para colmo, en 2020, en plena pandemia, les pegó Cristóbal, una de las peores. Expresa sus opiniones sobre las normas que han implantado las autoridades de salud y

confiesa que algunas le parecen absurdas. No obstante, ha seguido todas las reglas, se cuida mucho, sólo sale a surtir su despensa una vez cada 15 días. Es curioso que, siendo tan platicadora, no haya entablado amistad con ninguno de sus vecinos. Con el que sí se comunica es con su gatito, su única compañía. La mejor anécdota es cuando salió corriendo a tirar la basura y olvidó sus llaves, quedándose fuera de casa. ¿Cómo resolvió el problema?

La labor de dirección por parte de Freddy Palomec es estupenda. Su trazo escénico es impecable. Cada escena tiene su razón de ser, las coreografías son idóneas. En un acto de confianza correspondida, la actriz hace lucir el trabajo del director, en tanto que el director da lucimiento a la actriz. El ritmo es preciso. En cuanto al montaje, es extraordinario. Todos los detalles son cuidados en forma minuciosa, cual si fuera una máquina donde cada engranaje tiene que hacer su función de forma eficaz. El espacio se aprovecha a fondo para crear los ambientes propicios. Se basa en el realismo, si hay que cocinar, se enciende la estufa, si se tiene que moler, se activa la licuadora. Incorpora varias técnicas teatrales, incluso hay un guiño al teatro de objetos.



Como hasta ahora, tanto Silvia Káter como Freddy Palomec habían trabajado en teatro presencial, para incursionar en el mundo virtual acorde a la “nueva” normalidad, precisaban acudir a un experto en digitalización. Ambos habían visto lo que hizo Iván Aguilar en una obra de Conchi León y les había gustado, así que le pidieron colaborara con ellos. No podrían haber encontrado mejor opción. La labor de Iván Aguilar en la dirección audiovisual es fundamental para esta puesta en pantalla y el resultado es extraordinario, las tomas y los ángulos son perfectos, oportunos y estéticos, además de que él mismo es quien funge como camarógrafo.

Con la participación de Iván Aguilar en *Las huellas de Goliat*, podrían haber grabado la representación y que esta fuera reproducida tantas veces como fuera necesario, pero como Silvia Káter y Freddy Palomec apuestan fervientemente por el teatro presencial, cada función es en vivo y transmitida en línea. En lugar de escenografía, el entorno es la casa particular de Silvia Káter, quien generosamente nos abre las puertas, nos conduce por varias estancias y literalmente llegamos hasta la cocina.

La labor histriónica, vocal y corporal por parte de Silvia Káter es espléndida, dota al personaje de una amplia gama de emociones, aportándole su carisma personal y haciéndolo entrañable. Además, la presencia escénica de Silvia es arrolladora. Adicionalmente, también hace gala de sus habilidades culinarias, preparando un platillo que a todos dejará con el antojo.

Las huellas de Goliat es una coproducción de Teatro del Tolok y Silkateatro Andante, presentada por Teatro La Capilla con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Sabemos bien lo que la pandemia ha afectado nuestras vidas y podemos pensar que para las personas mayores es aún más complicado, sobre todo, si viven solas. Sus horas se vuelven más largas, necesitan de calor humano. No poder ver a los hijos, a los nietos, a la familia ni a los amigos es algo verdaderamente estresante, por eso, resulta gratificante ver a una mujer que es alegre, siempre encuentra el lado amable de las dificultades y nos contagia su esperanza, mostrándonos que con buena actitud se supera cualquier obstáculo. Definitivamente, este es el tipo de teatro que necesitamos. Una propuesta luminosa que nos toca el corazón, haciéndonos reír e invitándonos a analizar otras perspectivas, realizada por tres talentosos creativos muy comprometidos con su quehacer, dispuestos a hacer teatro en la mejor forma posible.

Si bien extrañamos el teatro presencial, debemos reconocer que las tres ventajas que ofrece el teatro digital: lo puedes ver en la comodidad de tu hogar, te puedes enlazar con cualquier lugar del mundo. En el caso particular de *Las huellas de Goliat* no tenemos que trasladarnos hasta Yucatán para ver a Silvia Káter, y al final de las funciones que son en vivo hay un conversatorio en el que puedes formular comentarios o hacer preguntas en presencia de los participantes en el montaje.

Desafortunadamente, a *Las huellas de Goliat* sólo le fueron asignadas dos funciones, así que apresúrate a comprar tu acceso digital para no perder la oportunidad de verla. Te garantizo que te encantará y quedarás cautivado por la protagonista.

Tomado del blog *Galería Teatral. El teatro al alcance de tu mirada*, 17.2.2021.

LOGROS DE UN AÑO DE PANDEMIA TEATRAL II

Lowell Fiet

(La primera parte de este recuento de 2020 enfocaba en el evento de performance *Talegas de la memoria* del artista loiceño Daniel Lind Ramos y la participación puertorriqueña en el taller virtual de teatro popular caribeño “Canales Abiertos” realizado entre el Estudio Teatral de Santiago de Cuba y grupos diaspóricos afines, de Nueva Orleans y el resto del Caribe.)¹

Spicy Espécimen



Yo no estaba en la parte del público limitado por protocolos de la Covid-19 (alrededor de 20 personas) que asistió a la presentación en vivo de *Taxonomía of a Spicy Espécimen* de Javier Cardona en el Bastión, en el Viejo San Juan en la primavera de 2020. La vi por primera vez como un video clip de cinco minutos sometido a Canales Abiertos, y según mis criterios era uno de los mejores entre los 22 sometidos al evento. El impacto de esos cinco minutos quedó grabado en mi memoria. Varios meses más tarde pude ver la versión grabada del performance original.

Esa grabación cambió algunas de mis impresiones iniciales, pero más bien expandió mi visión de cómo las entretrejidas enfermedades del coloniaje, el racismo y la pandemia dejan a Puerto Rico descamisado, pelado y vulnerable como la piel, órganos y huesos de un cuerpo casi desnudo. Pero es un cuerpo que mueve, gesticula y habla de forma precisa, acertada y elocuente; es un cuerpo negro, afrodescendiente y no exótico ni folklórico, no una rareza o un “spicy” espécimen como objeto de laboratorio en una mesa de examinación. Aunque eso es, irónicamente, el proceso de la obra como tal.

Cuando entra en escena Cardona parece el “meme” de un guerrero encapuchado del desierto, o un espectro “homeless” que surge del caos urbano, o un sobre protegido sobreviviente del virus u otra crisis ambiental. Esa momia pasa una mascarilla quirúrgica a cada miembro del público y entonces comienza a pelar las capas de su blindaje: capucha, camiseta tras camiseta tras camiseta y finalmente los pantalones anchos. Son quince o más camisetas y varias tienen imágenes o lemas impresos fuera y dentro: notablemente las banderas de los “USA” y de Puerto Rico, pero también (parcialmente transcritos) “*Lost and found in translation*”, “*Decolonize...*”, “*It’s not alt-right*”, “*Teach intelligence...*”, “*Ivory Tower...*”, “*Transloca...*”, “*Welcome...*”, entre otros más difícil de captar. Al principio esto parece como “pelando la cebolla” en *Peer Gynt* de Ibsen, pero aquí el centro no es un vacío. La segunda impresión es de la humanidad (como un camaleón) cambiando (“*shedding*”, como escribió una espectadora presente) su piel --o las capas de su piel--.

El público de alrededor de veinte personas queda de pie alrededor de una mesa alta que domina el espacio. El mapa de USA está dibujado en lo que parecen granos de algo, en su centro. Una vez desvestido, Cardona ya solamente en calzoncillos “*briefs*” se monta en la mesa y como un pájaro grande y fuerte estira, se balancea en un pie (también podría ser un bloque de subasta) y con paso de gigante cruza por encima del mapa. Al otro lado posa y modela su fuerza corporal como ¿un esclavizado?, ¿un boxeador?, ¿otro atleta?, ¿un artista? Cuando se baja de su brinco bailado se baja lentamente de espalda para caer encima y desarticular el mapa USA. Ahora se mete lo que parece ser un lápiz a través de su pelo y saca una cinta de medir. Hace una serie de mediciones, y en algún momento oímos el sonido de coquíes y grillos para reforzar, tal vez, el elemento folclórico de la negritud y la afrodescendencia en Puerto Rico.

Ahora de espalda y desde la mesa circula una caja de guantes quirúrgicos mientras saca un papelito de su “*briefs*” e intenta leer el texto. Pide espejuelos del público y cuando encuentra un par que sirve bien lee en inglés sobre objetos (¿humanos?) y laboratorios de poder y cómo el conocimiento sigue el poder para descubrir un objeto de conocimiento. (No puedo identificar el texto. Podría ser Frantz Fanon, podría ser Michel Foucault, podría ser...)

¹ Publicada en el boletín *En Conjunto* 2/2020, 18 de febrero 2020. [N. de la R.]

Pide que el público se acerque más con mascarillas y guantes puestos para expresarse y escribir lo que quieran sobre su cuerpo con marcadores de varios colores. De esta forma cita una tradición de artistas de performance que han invitado públicos a expresarse de maneras escritas o gráficas sobre el cuerpo presente. No obstante, esta instancia es única por la mesa de examinación, intervención quirúrgica o aún de autopsia, y los observadores presentes que escriben sus informes.

Ya el sujeto-performero-Cardona se levanta y queda sentado en el borde de la mesa. Saca otro papel de sus "briefs" para una segunda lectura difícil. Me parece que las dos lecturas refuerzan la noción de que su cuerpo ha sido un experimento histórico, tratado como un objeto raro, ese "spicy" espécimen, el cuerpo negro, afropuertorriqueño doblemente envuelto en la turbulencia de colonialismo, esclavitud, racismo y ahora pandemia, pero también es el cuerpo más genuino, originario, sabio y (de nuevo) vulnerable de cinco siglos de opresión y explotación.

Poder sostener esta acción extraordinaria depende totalmente del comportamiento del performero; de sus destrezas de mantener su balance físico y emocional; de comunicar informalmente con el público alrededor de él; y de poder crear imágenes corporales y dejarlas grabadas en la memoria.

Taxonomía fue un montaje presencial y no virtual al principio de la pandemia. Yo no estaba presente en el Bastión y he visto solamente la grabación de esa función. Puedo haber perdido mucho y puede ser que interpongo mis interpretaciones sobre la acción creada por Cardona. Invito a otras lecturas de este trabajo excepcional.

Inciertas: espectáculo erosionado

Es ella misma; es su cuerpo, y su cuerpo es ella. ¿Suena demasiado sencillo? Pero no necesariamente, porque la mayoría de nosotros vivimos dentro de nuestros cuerpos como si fueran casas demasiado grandes o pequeñas, con cuartos no usados o sobre poblados y balcones frente y atrás que requieren estar renovados o removidos. Siempre se sienten insuficientes o excesivos o incómodos.

En este "espectáculo erosionado", performado frente a cámaras de video y proyectado el 28 de noviembre por *facebook live* del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Teresa Hernández vive (mueve, expresa, crea, piensa, "performa") su cuerpo y no incómodamente "dentro de" ello. Aquí no se refiere a la isometría o al problema "mente-cuerpo" de la Filosofía 101, sino al cuerpo-ser, ser-cuerpo de Teresa en el gesto expresivo más cautivante e impactante de los últimos veinte años --titubeo un poco si dijera "nunca visto antes"-- en el "teatro puertorriqueño".

Según explica Teresa, *Inciertas* no es teatro, ni actuación, ni drama, ni necesariamente "performance", aunque aparece digitalmente a través del Festival de Teatro Puertorriqueño e Internacional del ICP (virtual). La mayoría del "espectáculo" está grabado en el Teatro Francisco Arriví, su escenario, su auditorio y sus espacios tras bastidores y alrededores. Hay excepciones. Un espacio excepcional es una casa abandonada frente al mar donde Teresa se mece en un sillón (una acción reflejada por la artista invitada Miosoti Alvarado-Burgos y más tarde la misma Teresa en los pasillos del Teatro Arriví).

El hilo conductor corre desde la desesperación personal y colectiva --los pinchos del diario vivir-- hacia la consolidación de fuerza y el dominio psico-corporal que vemos al final. El movimiento cuaja un gesto prolongado de auto-revelación que va probando y explotando supuestos estados binarios del ser: débil-dominante, vulnerable-resistente, oprimido-desafiante, callado-expresivo, confinado-liberado, tierna-feroz, eñangotado-erguido. En ninguno existe una separación de lo corporal, de lo emocional, de lo intelectual y de lo espiritual; la sensualidad es el pensamiento y viceversa.

Y es sensual, siempre y continuamente: desde el cuchillo en la boca del principio hasta el cuerpo no vestido que rastrea un sendero de sal mientras entra al ascensor al final. "*She is fierce*" (Es feroz), Helena dice de Hermia en *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, y Teresa es feroz, "bravata", aunque no sin ternura, a través de todo el movimiento.

Vi por primera vez ese cuchillo de desesperación y el baile de piso con lo que parece el cartílago de un pequeño tiburón en su propia boca, en Vieques. Porque su performance de *Bravata: el comienzo de un comienzo*, basada en parte en sus talleres de tragedia y la creatividad femenina en Aguada, Culebra y Vieques hace un año y medio, servía como la inspiración para varias de las acciones.

A la misma vez, todo de *Inciertas*... se siente absolutamente nuevo. Para hablar de la cotidianidad adhiere “pinches” de ropa --alrededor de veinte yo diría-- a su cara, sus orejas, su pelo, mientras nos relata los golpes, frustraciones y decepciones del diario vivir que crean el vacío remordiente de cuerpos y mentes colonizadas. A pesar de que los créditos nos dicen que vienen sugeridas de textos de “Luis Pales Matos, Anayra Santory, Beatriz Llenín Figueroa, Héléne Cixous, consignas, frases robadas y palabras anónimas”, estas palabras “pinchadas” me parecen pura y poéticamente de Teresa Hernández.

Tal vez por esos “pinchazos” continuos de ese vacío colonial, Teresa pone “espectáculo erosionado” como subtítulo. Refleja la lenta pero segura desaparición de Puerto Rico como isla caribeña, como cultura latina-caribeña-americana, como un terreno que está perdiéndose en el mar de otro país; cada día menos Puerto Rico, cada día menos puertorriqueños.

Entra vestida en un traje de azul oscuro --a veces con zapatos, a veces con rodilleras-- mientras habla a la cámara, se mueve, se rastrea, se gatea, se mece estrechando cada extremidad de su cuerpo dentro una danza visceral de forjar imágenes táctiles. El piso se convierte en su principal lienzo de formas mientras va pintando, grabando y esculpiendo con su cuerpo. Así abre brechas entre su ser sumiso y su ser cumplido, entre la precariedad y la confianza, en la vulnerabilidad y la resistencia. Moviéndose en el piso encima de y rodeado por una pila de sal, se remueve su vestuario y queda sola y totalmente ella, su ser-cuerpo no vestido, revelado y no protegido, visible sin intentar esconderse, vulnerable, des-cubierto y a la vez desafiante, segura de ser ella misma, fuerte y dominante.

No es un desnudo estético, no es un desvestirse erótico; es la transformación de la vulnerabilidad en afirmación, en fuerza, en descubrimiento del ser valiente, resistente y feroz, del poder dominar ella misma y su ambiente inmediato alrededor. Es la consolidación, afirmación y liberación del ser; es enfrentar la vida --vivirla-- en vez de solamente aceptarla. Rastreado la sal mientras ella va por frente al cerrar la puerta del ascensor, parece ascenderse.

Teresa no es la única perfomera: Miosoti Alvarado-Burgos comparte espacios y acciones, da reflejos de gestos particulares en contextos diferentes, varía y extiende los múltiples movimientos de Teresa. Ella es como el coro griego y sirve como puente visceral entre las palabras y gestos de Teresa a través de acciones corporales bailados que reflejan gustos más juveniles y callejeros. La segunda presencia es crucial a la recogida de los múltiples fragmentos en la última secuencia de la auto-revelación de Teresa en la transformación de precariedad en fuerza sustentable, en dominio, en la “descolonización de la mente”, del cuerpo-ser.

El trabajo técnico de la grabación en video por Chiringa Roja y Gabriel Coss y la producción física-teatral de Taller de Otra Cosa y Chiringa Roja son sencillamente excepcionales. Vi la proyección en una pantalla de televisión de 48” y el sentido de performance vivo es impactante. Permite una cercanía y una “manera de ver” no siempre presente desde una butaca en un teatro convencional. Los espacios del Arriví nunca han estado usados tan bien. Pero es la ausencia de un público presencial que permite la complejidad de este proyecto. Tenemos que verlo en pantalla, o tal vez, como un grupo reducido de galería con parte del espectáculo en vivo y parte proyectada.

Hablando de la diabla: una comedia en ruedas

El genio plástico-visual-poético de Deborah Hunt es difícil de abordar. El “show” de títeres *Hablando de la diabla: una comedia en ruedas*, originalmente diseñado para presentación callejera en movimiento frente a un público ambulatorio presencial, con la pandemia se convirtió en un montaje virtual grabado en video y transmitido como parte del Festival de Teatro Nacional e Internacional del ICP (virtual) durante el mes de diciembre.

Los tamaños de los títeres varían de escena a escena, pero son manipulados a mano en vez de ser marionetas de hilos, de sombras o de palos. La excepción principal es la misma Diabla del título. Con máscara y vestuario de tamaño humano y llevando en sus manos lo que parecen ser decenas de pequeños esqueletos, la Diabla-Deborah ordena y controla el mundo más enano del escenario-gabinete de los títeres.



Quiero detenerme un momento para comentar sobre ese gabinete mágico de ebanistería fina de varios pisos y lados usables para la acción por dentro y frente de ello y que permite la fácil entrada y salida de paneles pinturas para cambios de escena. Todo eso puede ser la práctica estándar de lxs titiriterxs, pero me parece que *Hablando de la diabla* ofrece una clase maestra de los mejores usos de las técnicas del teatrillo de títeres.

Después de un breve prólogo hablado por Deborah presenciamos cuatro comedias existenciales; cuentos graciosos de consecuencias de vida y muerte. La primera es “El ahijado de la muerte” (o “El muchacho que quiere ser rey”), una obra de “cut-outs” con cabezas de cartón piedra actuada frente a paneles cambiables de escenografía pintada. Un huérfano es criado y enseñado a curar por la Muerte y el hombre (diablo) de los dientes de oro. El muchacho gana fama y dinero, pero su madrina también lo instruye que no puede ir contra su función como la Muerte. El muchacho cura a la hija del rey en contra de sus instrucciones porque quiere casarse con la princesa y ser el nuevo rey. La Muerte gana.

Tía Miseria, la segunda comedia, es un montaje de títeres de mesa y se trata de una mujer pobre cuya única fuente de ingreso es su palo de mangó. Pero los muchachos suben el palo y se comen las frutas. La mujer da posada a un peregrino y por la mañana él dice, “pida lo que quiera”; pide que todos los que suban al palo no puedan bajar sin su permiso. Llega la Muerte para reclamarla, pero primero quiere comer un mangó y no puede bajar del árbol. Así causa una crisis porque nadie muere en el pueblo. Finalmente, la mujer llega a un acuerdo para que la Muerte pueda bajar y trabajar, pero “la miseria sigue como coco”.

En la tercera comedia una pobre familia muere de hambre. Oté, el papá, va al bosque buscando comida, pero sin saberlo regresa a la casa cargando en su espalda la Diablita Miope que come toda su comida. Oté sale a consultar a una sabia que le da las instrucciones de no comer en el camino a su casa y las palabras mágicas para eliminar a la diablita. Sin embargo, él no sigue sus consejos: se harta de guayabas en el camino y olvida las palabras mágicas. La próxima mañana Oté regresa a la sabia, pero esta vez su hija Menique lo sigue en secreto. Aunque él cae de nuevo, ella recuerda las palabras y la Diablita Miope desaparece en una nube de humo.

El cranky de la Diabla desenrolla las imágenes de una hermosa pintura larga que vemos pasar de un lado al otro de una apertura escénica que representa la boca de la Diabla. (Es la misma Diabla tamaño humano que gira el “cranky” que mueve la pintura.) A la vez oímos un texto poético que describe el destino de las personas y objetos que vemos pasar en el “cranky”: gente isla, gente montaña, gente silvestre, gente rica, gente pobre, gente pez, gente tortuga... este mundo está acabando. Las imágenes se ponen más violentas, más el resultado de la avaricia humana y todo termina en llamas. No lo dice directamente, pero es un canto del desastre ecológico del calentamiento global, del mar que sube para inundar y desaparecer islas, de los cambios climáticos que destruirá la vida como la conocemos y del fin del planeta. Aquí no hubo final feliz: demasiado poco, demasiado tarde.

Las primeras tres comedias son adaptaciones de cuentos de Ricardo Alegría, Rafael Ramírez de Arellano y Pura Belpré. El canto del “cranky” es de Deborah Hunt.

Olvidamos con frecuencia que la “comedia” es pesimista, negativa; que Punch --(Pulcinella) de los famosos títeres Punch y Judy-- muestra todos los vicios humanos: maltrata, golpea, miente, devora, roba, secuestra, mata y no muere para seguir haciéndolo todo de nuevo.

He enfatizado en artistas establecidxs --maestras y maestros de sus medios-- pero siempre experimentales, siempre abriendo brechas en nuestro entendimiento de ¿qué es performance, qué es teatro, qué es arte? Es difícil comparar nuevas generaciones de artistas a sus logros. No obstante, en la Parte I de este ensayo mencioné *Estorbos públicos* de Jorge González y con actuaciones destacadas de Kisha Burgos, Mariana Monclova, Jessica Rodríguez y Yussef Soto. También debo mencionar otra entrada en el Festival de Teatro Nacional e Internacional del ICP: el proyecto de Teatro Público *Maras tres veces* de Heriberto Feliciano y Alejandra Ramos Rivera. Aún en tiempos de pandemia, sobresale el teatro puertorriqueño.

Tomado de *En Rojo*, suplemento cultural de *Claridad*, 23.2.2021.

PECADOS CAPITALISTAS: EL TEATRO DE LA POLÍTICA

Leonardo Flamia

“Igual que en un escenario, finges tu dolor barato, tu drama no es necesario, ya conozco ese teatro”.
La Lupe

Jorge Dubatti plantea que, en el marco de la Filosofía del Teatro, la teatralidad “es una condición de posibilidad de lo humano que consiste en la capacidad humana de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada”. La teatralidad es anterior al teatro, pero este último introduce, y es lo que lo diferencia de las teatralidades que le preceden (teatralidades rituales, mercantiles, deportivas, etcétera): “la metáfora corporal, la ficción, el mundo paralelo al mundo, la construcción desde el cuerpo de un universo con otras reglas”.

Por otro lado, el director y dramaturgo argentino Ricardo Bartís nos decía [en esta publicación] hace diez años: “La política entiende que en el arte del teatro, y sobre todo en el arte de la actuación, no importa tanto la verdad de lo que se dice sino el derecho a enunciarlo (...) ¿Cómo se configuran algunas figuras de la política que de repente son inexistentes y a partir de la publicidad y de la promoción se instalan, como hace la televisión con algunas actrices o con algunos actores que funcionan momentáneamente como modelos sociales? Pasa porque son técnicas estrictamente de actuación, no importa tanto lo que se dice sino parecer”.

Los políticos, desde la antigüedad, han apelado a la capacidad de “organizar la mirada” de su “público”, siempre “actuaron” desde una “teatralidad” específica como señala Dubatti, pero la novedad de la que habla Bartís pasa por apelar a una teatralidad de impostura, por recurrir a técnicas de actuación para construirse desde la ficción. En Uruguay tenemos algún senador que ilustra perfectamente el planteo de Bartís, pero en realidad lo que nos interesa es utilizar algunas de estas ideas para analizar *Pecados capitalistas*, el último trabajo de Marianella Morena.



Pecados capitalistas es el nombre de una serie de siete encuentros en vivo entre el periodista Antonio Ladra y una figura política (en su mayoría partidaria, pero también sindical) en que se toman alguno de los siete pecados capitales como disparadores de un diálogo que pasa por temas como la representación política en sí, la pandemia, y el abordaje desde el estado de problemáticas sociales como la situación de trabajadores y trabajadoras de la cultura. Si bien el paralelismo entre pecado capital como falta particularmente grave y el capitalismo como sistema

social que exacerba estas faltas ya es un cruce multiplicador de reflexiones, la aparición en el mismo escenario en que transcurre la entrevista de la actriz y cantante Lucía Trentini (junto al músico Agustín Pardo) es lo que más enriquece el cruce de lenguajes. Porque Trentini, que abre los encuentros cantando “Cambalache” (de Discépolo) y los cierra con “Tienes que decidir” (de Liliana Felipe) participa en el intercambio periodístico siempre desde el plano ficcional. Es desde las canciones que la actriz cuestiona y discute con el entrevistado de turno (al que le puede cantar “me engañaste, me mentiste” o “ya no puedo más”) generando momento particularmente incómodos o emotivos, según la reacción de cada persona.

El cruce de teatralidades multiplica los pliegues, un personaje de ficción dialoga con un político “representante” de parte de la sociedad sobre las tablas de la Sala Verdi, con la platea vacía de fondo. El espectador accede al intercambio desde un canal de *youtube* viendo al fondo el espacio vacío en el que debería estar ubicado. Por otro lado, el político corre el riesgo de que su “actuación” quede “a la vista”, de que su discurso aparezca desnudo de sustancia y sea una mera “apariencia” que no es capaz de sostenerse ante una ficción que no pretende ser “realidad”. Un momento clave del espectáculo se produce cuando Trentini abandona el escenario y ocupando el centro de la platea le canta al entrevistado de turno: “Teatro, lo tuyo es puro teatro, falsedad bien ensayada, estudiado simulacro” (“Puro teatro”, de La Lupe). Más allá de la crítica más o menos recurrente acerca de la “falsedad” de los discursos políticos, lo que se desdibuja aquí son los límites de las teatralidades. El personaje de ficción cuestiona

la “verdad” del discurso de quien no debería ser un personaje, pero que muchas veces “actúa” como tal. Los conceptos planteados por Dubatti y Bartís son tomados por Morena y trenzados de forma tal que al desenredarlos no queda claro de qué lado quedó la “realidad” y de qué lado la “ficción”.

Los episodios se grabaron y emitieron entre el 3 y el 9 de febrero en el marco de la séptima edición del Festival Temporada Alta en la Sala Verdi. La sala produjo la serie, que fue emitida por su canal de *youtube* donde permanecen disponibles con acceso libre. El carácter experimental de este cruce de lenguajes hizo que el resultado fuera irregular y que mejorara con los días, en tanto se iban ajustando detalles y las personas entrevistadas (Fernando Pereira, Cecilia Eguiluz, Pedro Jisdonian, Lucía Zapata, Daniel Peña, Christian di Candia y Cristina Lustemberg) iban conociendo el lenguaje.

Pecados capitalistas es un nuevo ejemplo de experiencias que, ante los límites que impone la pandemia (¿o más bien la política?), se han nutrido de recursos teatrales para generar híbridos o nuevos lenguajes que seguramente la sobrevivan.

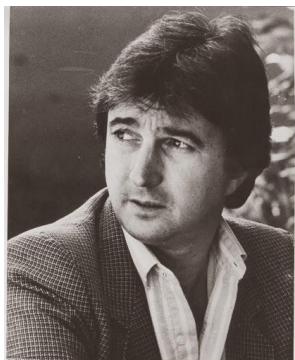
Tomado de *Voces* n. 727, 25.2.2021.

RAJATABLA 50 ANIVERSARIO

Estela Leñero

El colectivo venezolano Rajatabla, fundado, y dirigido por Carlos Giménez desde 1973 hasta su muerte en 1993, y que continúa hasta la fecha, cumple 50 años de su nacimiento y lo celebran con una versión de *Ubú*, de Alfred Jarry dirigida por Marisol Martínez: *Ubú a las puertas del cielo*.

Rajatabla fue en los 70 y los 80 un grupo fundamental para solidificar la presencia del teatro latinoamericano en Europa y a nivel mundial. Se caracterizó por ser un grupo de teatro subsidiado con grandes espectáculos que recorrían el mundo, mostrando una propuesta estética impresionante que desde una crítica a la estructura política y al poder, y un deseo por incursionar en el surrealismo o realismo mágico latinoamericano, despliegan su capacidad imaginativa para ir formando a lo largo de los años un estilo propio, que hoy merece recordarse.



Carlos Giménez fue su fundador y director imprimiendo a su compañía líneas de experimentación claras y propositivas. En su momento fue cuestionado por su anclaje en lo visual, en la forma más que en el contenido, en el cuadro estético más que el trabajo actoral, pero lo cierto es que sus obras de teatro impresionaron en el mundo y marcaron un tránsito a la internacionalización y la presencia del teatro venezolano en festivales y encuentros. A México vino en más de cinco ocasiones a través del Festival Cervantino o el Festival de la Ciudad de México, pero se puede resaltar su presencia en 1973 --recordado en *Proceso* por Armando Ponce en marzo del 2019, a raíz de los 10 años de la toma del Foro Isabelino-- cuando fue invitado por Emilio Carballido, director en aquellos tiempos de la Escuela de Arte Teatral del INBA, para impartir unos talleres y llevar a escena una obra, que finalmente se nombró *Fantoche*, versión de la obra *El canto del fantoche de Lucitania*, de Peter Weiss y al grupo de estudiantes actores que lo formó y que tomó el Foro Isabelino y llevó a la renuncia de Héctor Azar, director de las actividades teatrales de la UNAM y del INBA en ese momento. La obra en 1973 fue todo un éxito y el movimiento universitario, con alumnos de Luisa Josefina Hernández, directora del Departamento de Teatro de la UNAM de la Facultad de Filosofía y Letras, comandados por Carlos Giménez, como se dijo en su momento, se quedaron en el Foro deviniendo en el grupo CLETA que ocupó el espacio por muchos años. Esta toma llevó a que Carlos Giménez fuera deportado con violencia, dos años después, para refugiarse primero en Guatemala y luego volver a Caracas para continuar con su trabajo creativo y la formación de talleres para jóvenes actores y profesionales. Rajatabla y Carlos Giménez fueron el pilar en la gestión para la fundación y el desarrollo del Festival Internacional de Teatro de Caracas, que alcanzó niveles impresionantes logrando traer compañías del mundo de primer nivel como el Berliner Ensemble o Els Joglars. El año pasado se realizó a través de plataformas digitales.

En el desarrollo artístico de la compañía, en un principio, sus producciones se basaron en textos y colaboraciones con el dramaturgo y director de Teatro Experimental de Cali, Enrique Buenaventura, y

después el grupo siguió caminos diversos en sus búsquedas haciendo adaptaciones de textos clásicos, o de poemas, novelas u obras de teatro, de una manera libre acentuando sus potenciales visuales desde una perspectiva que tenía que ver con el expresionismo alemán y el realismo mágico como lo pudimos observar en el espectáculo de *El coronel no tiene quien le escriba* que presentó en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM, la cual tenía imágenes muy bellas, pero las actuaciones se quedaban en un nivel muy pobre.

Rajatabla celebra 50 años de existencia y su presencia internacional ha sido una huella fundamental para la visibilización del teatro latinoamericano de gran formato.

Tomado de *Proceso*, 16.3.2021.

LA FICCIÓN DE UNA PARANOIA

Rey Pascual García



Muchos han sido los textos teatrales galardonados, a lo largo de estos años, con el Premio Casa de las Américas. Sobre *La paranoia*, de Rafael Spregelburd, ganadora de la edición de 2007 –por veredicto del jurado que integraron Reynaldo Disla, Jorge Dubatti, Ramón Griffiero, Hugo Salcedo y Carlos Celdrán--, y en particular, sobre cómo la ficción se asume como camino, conflicto y solución, versan estas notas. Y es que esa *paranoia* no es sólo el estado donde la conciencia humana se deshace para olvidar o mezclar lo real con la ficción, sino ese modo de subvertir las estructuras dramáticas y aportar otras versiones de lo que puede ser la relación entre el teatro y quien lo ve, en este caso, leyéndolo.

Spregelburd (1970), de quien *Conjunto* publicó en el número 120 (ene-mar, 2000) *La escala humana*, escrita en coautoría con Javier Daulte y Alejandro Tantanian; comienza su labor teatral en el período llamado de la “posdictadura”, en el cual los teatros argentinos en sentido general, toman nuevos matices tanto formales como de contenido, impulsado por la naciente situación político-social. Inmerso en ese “Canon de la multiplicidad”, como lo definiera Jorge Dubatti,² caracterizado por la expansión de la diversidad poética, trabaja --primero como actor formado por el director Ricardo Bartís, luego como dramaturgo aprendiz de Mauricio Kartun y, por último, como director-- junto a otros teatristas importantes como Daniel Veronese.

Hay ciertos *procedimientos*³ teatrales que organizan tanto la obra como algunas claves de su dramaturgia: la huida de las lecturas simbólicas, a partir de la presentación *per se* del contenido, en vez de lo sugerido; la multiplicación de sentido; la organización del lenguaje como soporte fundamental; desglorificar los objetos mediante la generación de muchas miradas sobre su importancia y necesidad; y la retórica como recurso para la organización del caos.

La paranoia constituye la sexta parte de *La heptalogía de Hieronymus Bosch*, que se origina en la tabla pintada por El Bosco en 1485 bajo el título de *La rueda de los siete pecados capitales*. Mediante el juego de extraviar el sentido y transfigurar los pecados, el dramaturgo evoca la necesaria interrogante del ¿qué hacer cuando ya no hay nada que hacer?, para hablar de las faltas en *La inapetencia* (1996), *La extravagancia* (1996), *La modestia* (1997-1999), *La estupidez* (2000-2002), *El pánico* (2004), *La paranoia* (2005-2007) y *La terquedad* (2007). Con ella pone en escena el terror que nace de una violencia que rompe y sale de los marcos de la ficción. En sus páginas, los personajes buscan el origen de la maquinaria frenética y delirante que los manipula, en la que el ultimátum parece encontrarse siempre donde menos se lo espera. Es también la representación mimética de la tabla de El Bosco sobre el escenario, pero en la que el Cristo del centro es sustituido por la nada.

Intentar hacer una sinopsis precisa de esta obra es bastante complejo, pues dentro de la misma pieza se encuentran mezcladas diferentes ficciones que se construyen y deconstruyen entre sí. Aún más cuando

² Véase Jorge Dubatti: *El nuevo teatro de Buenos Aires en la posdictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas*, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, 2002.

³ Rafael Spregelburd: “Procedimientos”, en *Fractal. Una especulación científica*, UBA, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2001.

el autor juega con el hecho de que son cinco actores los que interpretan a 38 personajes, en un metadiscursio que acabará por dinamitar las fronteras y diferencias entre ellos. Para ello es necesario el reconocimiento de las ficciones que componen *La paranoia* y que desarrollo a continuaci3n:

El submarino: donde un Capitán, la tripulaci3n y dos prostitutas hablan sobre la traici3n del Alférez. Esta parábola comprende el prólogo de la obra y reaparece al final en la mezcla de ficciones que componen la escena última: El delirio de los acontecimientos. El orden jerárquico con que se dirigen entre sí estos marinos/soldados, se mantiene como una constante que traspasa las fronteras espaciales del submarino y se inserta en las otras de forma reiterada.

China: donde Chi-Tsu y su sierva, la Hilandera, idean, luego de ser apresada por los japoneses, recobrar su libertad dando muerte a sus enemigos con el mango del cepillo de jade. Compuesta por tres momentos, inicia con la narraci3n de El cepillo de jade, sigue con La peluquería y vuelve a mostrarse en el cuadro final. Aparece en ella un procedimiento sustancial de la obra, que es el de la inserci3n de una ficci3n dentro de otra, como sucede con la aparici3n del policia John en el segundo momento, para resolver un caso de Venezuela. Son estas intervenciones las que provocan el caos en la escena final.



Piriápolis: ubicada en un futuro distópico y pre-apocalíptico, que muestra la reuni3n de un selecto grupo “de élite” en un hotel de la ciudad con el fin de salvar la raza humana produciendo “ficc3n” mediante clichés, para derrocar a las inteligencias artificiales, sin darse cuenta, hasta el final, que ellos mismos son la ficci3n de alguien más. Esta es una de las más extensas, presentada en nueve cuadros que en momentos comparte con Venezuela. Lo principal de esta ficci3n es que, aunque establece una temporalidad futurista determinada, cada uno de los personajes conserva su propia concepci3n temporal, lo que fragmenta y asila la idea del tiempo general de la obra, logrando que para este entonces y en lo adelante, deje de ser importante --o imprescindible-- su progresi3n para el lector.

Venezuela: ante la escasez de reservas petroleras, el país se mantiene produciendo belleza. En ese afán seleccionan a la niña Brenda para operarla, quedando a medio hacer al frustrarse el proyecto, lo que la mueve a tomar venganza asesinando a sus doctores-compañeros. Todo es seguido de cerca por un agente de policia que fracasa en salvarla y destapa la conspiraci3n. Es Brenda, quien al final se descubre como la dueña de la ficci3n de Piriápolis. Es esta última ficci3n en donde se presentan con mayor variedad los personajes, a partir de dos umbrales, que se unen hacia el final de la obra. Uno, marca el devenir de Brenda como personaje y los asesinatos que comete, mientras que el otro sigue el recorrido de John Jairo Lázaros, el policia. A estos dos se suma el hecho de que sea, toda la trama, parte de la imaginaci3n del grupo de Piriápolis para luchar contra las máquinas. De ahí el que exista una co-dependencia entre ambos relatos.

El hecho de que la obra esté intercalada entre unos cuadros que se desarrollan en la escena y otros que se llevan a cabo en video, va más allá de un simple juego de medios tecnológicos dentro del teatro. Este recurso se torna fundamental para el funcionamiento del texto, pues dependiendo de qué ficci3n se presente en escena o en video, se afecta el grado de vinculaci3n y apreciaci3n del espectador con ellas. El binomio de emisores de sentido, configura lo más preciado que el lector/espectador ha de develar: el origen de lo verdaderamente “real” y lo también verdaderamente “ficcional”, que sólo ha de ser revelado al final, también en la pantalla, en un video. La recurrente inversi3n de perspectivas, de la escena a la proyecci3n hace que durante gran parte de la obra, todo se haya leído/imaginado de forma incorrecta e inversa.

A propósito de la escritura, varios géneros se ven atravesados en las historias particulares de cada personaje, con mayor presencia de la ópera china, la ciencia ficci3n, la novela policiaica y los guiones de *reality show*, con diversas referencias de unos insertadas en otros, tal y como sucede con las ficciones.

Pero cada ficci3n ha de establecer primero sus propias reglas de credibilidad para luego seguir el desarrollo de la obra en general, y a su vez, la verosimilitud de las otras ficciones reunidas en una sola. Lo que se presenta en *La paranoia* no responde a la lógica de la cotidianidad, por tanto su representaci3n no sigue la finalidad de algo “real”, sino añadido, en lo que la ficci3n es su propio referente. La obra también inventa su propio lenguaje o “conjunto de lenguajes” e intercala un rebose de

términos propios de Venezuela, con Chino antiguo y los tecnicismos matemáticos y físicos mayas y de la modernidad.

Asimismo funciona con la distribución de los espacios y de algunos elementos que se mantienen a pesar de los cambios. En la primera ficción, Spregelburd sitúa la acción en el interior de un submarino ruso, en los momentos previos a iniciar una fiesta o celebración; en la segunda, la ubica en un cuarto de una casa rica en China y un jardín chino --que sugiere sean presentados al unísono, entre la escena y la pantalla--; la tercera también en dos locaciones: un hotel de Piriápolis, Uruguay y los sótanos de los laboratorios Maracay, donde en el primero se encuentran los tapices que quedan de la ficción anterior, y el segundo, decorado con elementos infantiles, sólo permite el acceso de los personajes para reconocer que nacieron de la imaginación de Brenda; y en la ficción de Venezuela, hace aparecer el quirófano, el juzgado, la peluquería, el bar, los sótanos, y flashazos de la ciudad que recorre John Jairo Lázaro. Estas ubicaciones, de conjunto con las constantes notas sobre el vacío del espacio exterior, denotan el que *afuera* --del submarino, del hotel, del país, del planeta-- no hay nada, es decir que la ficción --espacial-- está contenida en sí misma.

Con su carácter absurdo, que apuesta por el exceso para tomar distancia del realismo y generar desde lo burlesco en los personajes y situaciones una ordenada visión ilógica de ficciones de realidad, *La paranoia* emerge también como una dramaturgia del discurso denunciante, que pone a la mujer en la posición de enfrentar lo terrible de lo creado. Aparecen en ese sentido la Hilandera, como sirvienta violentada por los soldados, Beatriz, como mujer-robot que se atreve a crear su propia ficción amén que ello le cueste su funcionamiento o finalmente Brenda, como cuerpo humano politizado, intervenido en nombre del Estado para producir una utopía de mercado.

En muchas de sus obras, Spregelburd teje un quiebre, hasta cierto punto paranoico de la interpretación, la representación genera la ironía, en la cual lo ficcional se vuelve real y en ocasiones, reemplaza al mito. Su escritura se convierte en una dramaturgia del detalle de lo infinito, la nostalgia de un orden y la falta, para bien, de un índice concreto y común. Hasta el momento, el autor ha dado a conocer en la Argentina y en el extranjero casi una cuarentena de obras, entre las que se destacan *Remanente de invierno*, *Raspando la cruz*, *Un momento argentino*, *Acassuso*, *Lúcido*, *Buenos Aires*, *Bloqueo*, *Todo y Apátrida*, *doscientos años y unos meses*; a los que se suman más de una docena de programas televisivos y casi cuarenta largometrajes.

Ha de leer usted, entonces, los alucinados sucesos que forman y son *La paranoia*.

DESAPARECIDOS: LA AUSENCIA Y LA MEMORIA

Aimelys Díaz

Durante este largo período de aislamiento, tenemos el tiempo para leer algún libro pendiente o quizás volver a las páginas de algún volumen. Así me sucedió con *Antología de Teatro Boliviano Contemporáneo*, convertido en material de estudio para escribir este trabajo. Hace diez años la Colección La Honda del Fondo Editorial Casa de las Américas publicó este título, fruto de una colaboración entre la Dirección de Teatro de la Casa y el dramaturgo, director y actor boliviano Diego Aramburo. La selección y el prólogo son de Jorge Dubatti (Argentina) y Omar Rocha Velasco (Bolivia). Retornar a este libro me hizo evocar mis encuentros con la creación escénica boliviana, todos desde el espacio de la Casa de las Américas como matriz.

Recuerdo a Diego Aramburo en la Galería Mariano, yo aún era estudiante del ISA y participé del Taller impartido por él para realizar la lectura de teatro semimontado de *Fragments Líquidos*, uno de los textos más reconocidos del autor. Recuerdo cómo Aramburo invitaba a los participantes a trabajar la palabra desde el cuerpo. Era diciembre de 2009 y las jornadas de Casa Tomada, II Encuentro de Jóvenes Artistas y Escritores de la América Latina y el Caribe, en el marco del cincuenta cumpleaños de la institución cultural. Cinco años más tarde, cuando ya yo era especialista de la



Dirección de Teatro, nuevamente Aramburo llegaba a la Casa, invitado por la Dirección de Teatro para participar en la Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral, esta vez como director de dos obras inspiradas en textos de Shakespeare, *Romeo y Julieta de Aramburo*, en la que también actuaba, con su grupo Kiknteatr y *Hamlet de los Andes* con Teatro de los Andes,⁴ importante colectivo de la escena de la región.

En 2018 la creación teatral boliviana regresó a escenarios cubanos, en otra edición de Mayo Teatral. *Animales domésticos*, unipersonal de la actriz Piti Campos, bajo la dirección y texto de Andrea Riera con la asesoría dramaturgica y dirección actoral de Alice Guimarães, actriz integrante de Teatro de los Andes, llegaba a la escena para denunciar los numerosos actos de violencia que deben enfrentar muchas mujeres en su cotidianidad. Desde la mirada femenina de estas creadoras, el colectivo LATEscena invitaba a no quedarse en silencio ante cualquier forma de discriminación.

Cuando hojeo la *Antología de Teatro Boliviano Contemporáneo*, observo que de los ocho textos dramáticos que integran la selección, sólo uno lo firma una voz femenina. Claudia Eid Asbún junto a otras figuras importantes de la dramaturgia boliviana como Eduardo Calla, Enrique Gorena, Javier Soria y Luis Caballero Barrios, Marcos Malavia, René Hohenstein, Benjamín Chávez y Diego Aramburo componen una muestra de textualidades diversas del teatro en Bolivia. Lejos de querer encontrar las causas de esta curaduría –pueden ser disímiles, desde la calidad de las obras hasta el propósito de ofrecer un panorama amplio de la dramaturgia boliviana-- y alejada del tamiz que puede ser el binarismo hombre-mujer, en muchas ocasiones convertido en estereotipo de la discriminación femenina, mi intención es indagar en los recursos teatrales de *Desaparecidos*, la pieza escrita por Claudia Eid.

Nacida en la ciudad boliviana de Santa Cruz, Eid es dramaturga, actriz y directora teatral. Durante muchos años trabajó con varios grupos entre los que se encuentra Kiknteatr, en el que llegó a ser codirectora bajo la guía de Diego Aramburo. Precisamente, junto a él escribió *Ese cuento del amor*, uno de sus textos más reconocidos, inspirado en la leyenda potosina del Manchay Puytu. *Princesas, La partida de Petra, El deseo de Dios y Desaparecidos* son otras piezas de Eid con numerosos reconocimientos y que ha montado en El Masticadero, grupo independiente que el pasado 11 de marzo cumplió dieciséis años de fundado en la ciudad de Cochabamba.⁵ Sobre el nombre del colectivo, Claudia Eid ha comentado que “hace referencia al proceso, a la acción de masticar ideas e imágenes que pueden derivar o no en espectáculos”.⁶ El trabajo escritural de Eid permanece unido indisolublemente a su rol de directora, un rasgo distintivo de la escena boliviana al decir de Omar Rocha Velasco, “son los mismos protagonistas del hecho teatral los que toman la escritura entre sus manos”.⁷



En ese sentido, el texto *Desaparecidos* descubre una alta potencialidad escénica con diversos montajes en Bolivia como en otras naciones.⁸ Desde el título se observa la alta carga simbólica que permea todo el texto. Hablar de desaparecidos en Latinoamérica trae consigo el peso de un contexto de dictaduras, conflictos armados y luchas internas que por más de seis décadas han generado olas de violencia y miles de desapariciones forzadas hasta la actualidad. A ello se suman, en este tiempo de pandemia, nuevos retos a la problemática de la desaparición en la región, “no sólo relacionada con el manejo apropiado de los restos de los fallecidos para evitar nuevas

⁴ En esa ocasión el grupo recibió el Premio El Gallo de La Habana, que concede la Casa de las Américas desde 1966 a grupos teatrales, personalidades o eventos escénicos con un valioso quehacer en la creación teatral de la región. En 2002, en una edición anterior de Mayo Teatral, Teatro de los Andes participó con la puesta en escena *Las abarcas del tiempo*.

⁵ Su primer montaje fue la puesta en escena *Desaparecidos*.

⁶ María Gabriela Flores: “El teatro según Claudia Eid o el arte de tocar la humanidad con silencios”. <https://muywaso.com/claudia-eid-y-teatro-el-arte-de-tocar-la-humanidad-con-silencios/>

⁷ Omar Rocha Velasco: “Rasgos y gestos de la dramaturgia boliviana contemporánea”, *Antología de teatro boliviano contemporáneo*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2011, p. 18.

⁸ Uno de los montajes es el de la Compañía de Teatro Ciudad Libre bajo la dirección del también actor brasileño Narciso Telles. Este creador participó en Mayo Teatral 2014 con *Memorial de silencios y margaritas* y *Potestad*, como parte del Teatro del Margen.

desapariciones, sino también para muchas familias que han visto frenados los procesos de búsqueda por restricciones de movimientos y por el recrudescimiento, en muchos casos de su situación económica”, según el Programa de Personas Desaparecidas del Comité Internacional de la Cruz Roja (CIRC).⁹

Cuatro personajes coinciden en un mismo espacio para entender las razones de las desapariciones de sus respectivos padres. Pese a que la obra no menciona de manera explícita que las causas de las desapariciones sean por los motivos mencionados, algunos parlamentos sugieren una realidad en la cual la desaparición puede resultar cotidiana. “Las desapariciones empezaron cuando empezaron nuestras vidas. Somos testigos de ellas, las hemos visto. Como si nada. De la nada”,¹⁰ afirma Esteban. A la historia de este personaje se entrelaza la de Dita y la de Silvia. ¿Hacia dónde fueron? ¿Dónde está cada uno? Se preguntan estos seres, unidos por la incertidumbre ante el abandono de la figura paterna.

En un espacio y tiempo indefinido, se desarrolla la acción generada a través de la palabra, o la ausencia de esta, para delinear el cuerpo de cada personaje. Sin embargo, no sabemos quiénes son estos personajes, ¿cuál es el límite entre la ilusión y la realidad? En ese sentido la autora concibe situaciones que recrean un equívoco entre estos seres. “Silvia. Si no fueras mi amigo, ¿me estarías viendo?/ Fre. Sí, porque soy tu amigo/ Silvia. No te veo/ Fre. ¿No?/ Silvia. Te imagino, ¿tú me ves? O ¿imaginas?/ Fre. Imagino que te veo”.¹¹ Las realidades se confunden y aparece Fre cual entelequia que perturba la mente de Silvia, quizás como su padre ausente.

Claudia Eid trabaja con las alucinaciones para evidenciar la psicosis de estos personajes, que durante años se han cuestionado la ausencia de sus padres. Diversos estudios observan a la figura paterna como símbolo de autoridad y de orden, otros --desde una mirada vinculada con el psicoanálisis-- afirman cómo esa autoridad que representa el padre puede resultar incómoda y provocar en el hijo el deseo de eliminarlo para obtener la libertad. Así, la desaparición de los padres, incide en el diseño de Dita, Esteban y Silvia, caracterizados a partir de la fractura entre pasado y presente, en una búsqueda constante de su identidad. Eid trabaja el discurso escénico fragmentado como eje que atraviesa la obra, desde el desarrollo de la acción, amparada por la estructura de la pieza dividida en 21 partes, hasta la fragmentación reflejada en la grafía del texto, también reflejo de ese quiebre entre el cuerpo y la mente de los personajes.

La autora indaga en torno a la construcción de la identidad de género y a la violencia hacia las mujeres a partir de las contradicciones entre Dita y Esteban. Víctima de la violencia física de su padre, Dita expresa el fracaso en sus relaciones amorosas. “Si dejan a una mujer fea, no importa, era fea/Si una mujer fea pide ayuda, no la ayudan porque es fea”,¹² afirma el personaje en una visión crítica de cómo se observa a la mujer en la sociedad, y en tono irónico pregunta a Esteban “¿Por qué tiene el sexo un sexo que se opone a él? ¿Nació el sexo y luego otro sexo se le opuso?”¹³ Y con la evocación del desprecio de su padre por su homosexualidad, Esteban reafirma su condición de gay en un proceso de autoconocimiento, “me gustan los hombres, no soy un extraterrestre por eso”.¹⁴

Eid muestra un dominio cuidadoso de la palabra como manifiesto de la intriga que envuelve a los personajes. Desde un lugar desconocido tejen sus historias y dialogan entre intervalos de largos silencios cual reflejos de las fisuras de su realidad. El juego de palabras se torna un recurso para enfatizar ideas del texto, como la connotación dada a la palabra recuerdo: se me perdió un recuerdo, hay algo que no recuerdo, no recuerdo a alguien, hay cosas que no quiero recordar, personas a las que no puedo recordar, son algunas de las frases dichas en secuencia ininterrumpida. De esta manera los espacios se bifurcan y confluyen, incluso, en ocasiones el personaje imaginado y el real se fusionan como si fueran un ser único. Ejemplo de este segundo caso son los parlamentos finales: “Dita. ¿Me escuchas?/ Esteban. Estoy caminando/ Dita. Tan rápido/ Silvia. ¡Que casi vuelo!”¹⁵

⁹ En: <https://www.icrc.org/es/document/americas-latina-covid-19-aumenta-vulnerabilidad-de-los-familiares-de-personas-desaparecidas?amp>

¹⁰ Claudia Eid Asbún: *Desaparecidos, Antología de teatro boliviano contemporáneo*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2011, p. 116.

¹¹ Claudia Eid Asbún: Ob. cit., pp.126-127.

¹² Claudia Eid Asbún: *Ibid.*, p. 126.

¹³ Claudia Eid Asbún: *Ibid.*, p. 133.

¹⁴ Claudia Eid Asbún: *Ibid.*, p. 138.

¹⁵ Claudia Eid Asbún: *Ibid.*, p. 149.

Leo *Desaparecidos* y pienso en la angustia de estos personajes. Volver a la *Antología de teatro boliviano contemporáneo* es una manera de reencontrarse con la dramaturgia boliviana y constatar su fecunda producción.

MARIO BALMASEDA, UN RECUENTO TEATRAL EN OCASIÓN DEL PREMIO NACIONAL DE CINE

Vivian Martínez Tabares

El actor cubano Mario Balmaseda acaba de ser distinguido con el Premio Nacional de Cine 2021, como merecido reconocimiento a una larga trayectoria en la gran pantalla, que lo hace conocido también por los espectadores de otras latitudes gracias al desempeño relevante en filmes como *Los días del agua* (Manuel Octavio Gómez, 1971), *El hombre de Maisinicú* (Manuel Pérez, 1973), *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974), *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976), *El brigadista* (Octavio Cortázar, 1977), *Se permuta* (Juan Carlos Tabío, 1984), *En tres y dos* (Rolando Díaz, 1985), *Baraguá* (José Massip, 1986), *La inútil muerte de mi socio Manolo* (Julio García Espinosa, 1990), *Entre ciclones* (Enrique Colina, 2002) y *La obra del siglo* (Carlos M. Quintela, 2015), entre otros. Tercer actor que merece el lauro, ya había sido reconocido por muchos roles en los filmes mencionados.



Este galardón se entrega luego de que Mario recibiera el Premio Nacional de Teatro en 2006, y a su proyección en las tablas dedico esta reflexión, pues se trata de uno de los más grandes actores cubanos del siglo XX, presente en todos los medios, además de director teatral y autor de más de una docena de obras.

Balmaseda nació en La Habana el 19 de enero de 1941, conoció el teatro a través de la labor de Digna Zapata, vedette del Teatro Martí --dedicado al teatro bufo y vernáculo-- y prima de su madre. Él mismo estuvo vinculado al Circo Santos y Artigas con su madre declamadora, y más tarde trabajó en el cabaret Montmartre. Hijo de una familia de clase media y mestiza, estudió en una academia militar, y construcción en la escuela de Artes y Oficios.

Después del Triunfo de la Revolución, su familia abandonó el país y él decidió quedarse. Integró las milicias y entró en contacto con muchos artistas de renombre que estuvieron bajo su mando. Comenzó su vida artística como aficionado a fines de 1960, como miembro de la primera Brigada de Teatro Obrero-Campesino. "Me contrataron como asistente de Jesús Hernández, nos montamos en un camión y salimos a trabajar por los campos nueve jóvenes. Después de la brigada pasé dos seminarios de dramaturgia...", pues matriculó en el emblemático Teatro Nacional de Cuba, bajo la guía de Osvaldo Dragún y Luisa Josefina Hernández y con un claustro docente integrado por luminarias de la cultura nacional. En 1962, con *Filas de sombra* ganó el Premio al mejor autor dramático otorgado por el TNC.



Fue actor del grupo Teatro de Ensayo Ocuje, bajo la dirección de Roberto Blanco y junto a Omar Valdés, Miguel Benavides, Hilda Oates, entre otros, allí fue parte de los montajes de *María Antonia*, de Eugenio Hernández y *El alboroto*, de Carlo Goldoni, como protagonista. Realizó una estancia de estudios en el Berliner Ensemble, lo que lo convirtió en un brechtiano convencido. A él se deben montajes del Teatro Político Bertolt Brecht, del que fuera fundador, marcados por esa impronta, como *La panadería*, codirigida con el argentino Julio Babruskinas en 1973 y retomada en 1998 por él solo, en un montaje que fue reconocido como muy superior y cercano a la realidad cubana; *El rojo y el pardo*, del búlgaro Iván Radoev, y *Andoba*, Premio a la mejor puesta en escena en el Festival de Teatro de La Habana 1980 y Premio especial a la mejor

dirección de teatro para la televisión en el Concurso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, en 2001, entre otros.

Ha sido docente en la Escuela Nacional de Teatro Arte. Miembro de la UNEAC y jurado del Premio Casa de las Américas en 1977. Ostenta la Orden Juan Marinello, Distinción por la Cultura Cubana y la Medalla Alejo Carpentier otorgadas por el Consejo de Estado de la República de Cuba. El Premio Nacional de Televisión de 2019, para la cual ha protagonizado series como *Aventuras de Juan Quin Quín*, *En silencio ha tenido que ser*, *La gran rebelión*, *Un bolero para Eduardo*, entre otros.

En el exterior ha sido reconocido con la Distinción en Oro a personalidades destacadas de la cultura internacional otorgado por el Teatro de Bratislava; la Distinción 70 Aniversario del Teatro de Arte de Moscú, y la Máscara de Oro del Teatro Nacional Alemán, 1980.

De gran carisma y amplio registro, Mario Balmaseda es un actor que mezcla la disciplina técnica y la intuición, y que confiesa aplicar a cada trabajo las experiencias adquiridas en los muchos oficios que desempeñó en la vida. Goza de una enorme popularidad. Algunos de sus papeles en la escena son iconos de las tablas cubanas, como la caracterización de Lenin en *El carillón del Kremlin*, donde más allá del maquillaje de retrato con que fue transformado en su apariencia externa, supo captar las esencias del líder del proletariado con notable humanismo y complejidad, lo que le valió el Premio a la mejor actuación masculina en el Festival de Teatro de La Habana, 1980. Y por su enérgica personificación del optimista y positivo personaje popular que da título a la pieza de Eugenio Hernández Espinosa *Mi socio Manolo* recibió el Premio de mejor actuación masculina en el Festival de Teatro de Camagüey 1988.

A DOS VOCES

ULISES RODRÍGUEZ FEBLES Y UNA DRAMATURGIA COMPROMETIDA

Mery Delgado Molina

Desde la Atenas de Cuba nos llega una propuesta que toca la fibra sensible del ser humano. Cuarentena de Ulises Rodríguez Febles es un texto teatral que, como su nombre lo indica, va sobre este difícil período y las problemáticas a las que se enfrentan las personas, no sólo en Cuba, sino en muchas partes del mundo. Para conocer sobre el proceso de trabajo de Cuarentena y la obra del dramaturgo matancero conversamos con él para Cubaescena.

Empecemos por Cuarentena, háblame de ese texto, sus motivaciones, en qué tiempo la escribiste y que alegrías te trajo, ¿tuviste algún vínculo de trabajo con el director para la puesta en escena?



Cuarentena fue una obra escrita en el momento inicial de la pandemia, cuando todos estábamos en nuestras casas apartados de la vida cotidiana. Vivíamos una situación difícil, llena de incertidumbre, compleja, de la cual todavía no hemos salido. Era la llegada de esta etapa, de la Covid-19 y todos los miedos, frustraciones, los traumas y el acercamiento a una nueva realidad en la cual teníamos que vivir, nosotros y el mundo. Esta es la inspiración de la obra, la primera etapa en que el virus llega a Cuba.

Aborda la problemática de una familia donde el personaje protagónico femenino Fernanda es una enfermera, también como forma de homenajear al personal de la salud y a los que estuvieron en la zona roja en el momento más difícil del virus. Se aprecian los conflictos que se desatan en la vida familiar como una metáfora también de la sociedad cubana, sus relaciones con el mundo; también las vicisitudes que sufre el personal de salud en los espacios donde enfrentan la pandemia. Sobre eso va *Cuarentena*, con mucha satisfacción resultó esta obra premiada en el Concurso Fundación de la Ciudad de Matanzas y será estrenada por Vital Teatro en el mes de marzo.

Después de haberla escrito, le hice la propuesta a Alejandro Palomino, con el que he trabajado en otras puestas de teatro como *Béisbol*, *Frida* y *Dulce María*, que nos ha acercado como creadores, desde mi perspectiva como dramaturgo y la suya como director, ha sido un proceso en el que Palomino se sintió motivado para llevarla a la escena con sus actores.

Esta puesta enfrentará a los espectadores con el contexto pandémico y a la situación que aún seguimos viviendo, el problema de la enfermedad, la muerte, los errores humanos cometidos durante esta etapa difícil y a las situaciones claves de la ética de los seres humanos. La obra tiene como esencia el enfrentamiento del personal de la salud a la enfermedad y la relación de estos con su familia y con el mundo exterior.

Tanto Huevos como Cuarentena tratan temas puntuales que se inmiscuyen en nuestra realidad, ¿qué buscas al abordar estos temas?

En los últimos años he estado trabajando en mi dramaturgia temas que han sido una constante. *El Concierto*, *Huevos*, entre otras, muestran los aspectos que siempre me han interesado; los conflictos de la sociedad cubana y del hombre enfrentado a circunstancias complejas, marcadas a veces por condiciones ideológicas y sociales.

Cuarentena aborda la realidad inmediata, incluso es un desafío escribir sobre algo que estamos viviendo y que se ha ido transformando. La relación del ser humano con la pandemia y con el medio donde vive ha ido cambiando, ha tomado nuevos matices, muchos conflictos han variado, sin embargo, hay otros que son una constante, que tienen una validez no sólo para nuestra realidad cubana, sino universal, aunque es una obra eminentemente cubana.

Huevos, por otra parte, trata el fenómeno del Mariel y el éxodo que ocurrió en el país. Fue presentada por Mefisto Teatro, después por Accuara Teatro y El Conjunto Dramático de Cienfuegos. Esta obra va sobre los conflictos que desencadenó este hecho en la sociedad cubana y que aún nos siguen marcando, los actos de repudio, la confrontación ideológica, la manera en que una situación determinada inmiscuyó a personas de diferentes procedencias, como pudo fragmentar familias, afectar a niños, entre otros tópicos por los que llevo mi dramaturgia.

Huevos ha tenido un recorrido desde su estreno. Después de asistir a una lectura dramatizada por Teatro del Viento, ¿qué crees le aportará la mirada de Freddy Núñez a tu texto?

Fue muy bueno que Freddy se interesara por la obra y que después de haber tenido la posibilidad de asistir a una lectura con público, así como al debate que se produjo, después de esto vi una reacción positiva. En el público estaban personas de diferentes generaciones, algunos que vieron los sucesos del Mariel y otras a las cuales la obra les estaba hablando por primera vez de este fenómeno. La petición de Freddy Núñez me motivó porque ofrece una relectura de esta obra. Participar en los ensayos generales y ver el texto representado por sus actores y con la estética de Teatro del Viento, es de alguna manera una visión particular, renovada, diferente de las otras puestas. Se le han incorporado personajes, hemos hecho un trabajo colaborativo que creo que va a ser un atractivo para el público que a ver una obra de actualidad y que expresa una visión de ese momento trágico desde una poética íntima. Esta relectura audaz que propone Teatro del Viento significa mucho para mí como dramaturgo.

¿Cómo fue el año 2020 para Ulises Rodríguez Febles?

En el 2020 me sentí asediado, como todos, por el inminente peligro de la pandemia. Fue una etapa donde tenía muchos proyectos que tuvieron que detenerse por la situación epidemiológica, sin embargo, no he dejado de trabajar en muchos de los sueños en los que constantemente me muevo. Primero, la Casa de la Memoria Escénica que conserva, protege y difunde la memoria escénica de Matanzas y de Cuba no ha detenido su labor. He estado junto al colectivo de especialistas en el empeño del rescate de esta memoria, la pandemia no lo pudo detener. Se concretaron proyectos como el *Catálogo por los 30 años del Consejo de las Artes Escénicas*, que llevó consigo una rigurosa e importante investigación de cada una de las agrupaciones, creadores eventos, publicaciones, entre otras cuestiones que nos caracterizan como entidad.

He trabajado afanosamente en colaboraciones con colegas dramaturgos, escribí el prólogo a *Cabeza de caballo* de Yerandi Fleites, también el trabajo con la obra *Cuarentena*, he escrito para revistas y sitios digitales, así como la colaboración con Conjuero Teatro, compañía independiente mexicana. El proyecto es una trilogía, la primera *Yo soy el Rey del Mambo* fue presentada en Cuba y tuvo gran acogida, así mismo en México. La segunda obra es *Danzón*, también va sobre el tema de la música y la figura de Miguel Faílde. He estado trabajando en *Lara*, tercera obra de esta tríada que está dedicada a Agustín Lara, importante cantautor y bolero. Se describe de alguna manera la relación del músico con sus

influencias y tradición mexicana, así como el impacto que tuvieron sus composiciones musicales para la cancionística cubana. Creo que trabajé en 2020 a buen ritmo, todavía continúo con algunos de estos proyectos.

Agradezco la entrevista, este 2021 continúo trabajando, con algunos proyectos, entre ellos los estrenos de *Cuarentena* y *Huevos*. Quiero hacer extensiva la invitación y desear a todos que este año sea mejor que el anterior.

Tomado de *Cubaescena*, 3.3.2021.

MARCO CANALE: "EL TEATRO TIENE QUE GENERAR UN CHISPAZO"

Laura Gómez



En la edición del FIBA 2017, el director y dramaturgo Marco Canale sorprendió con La velocidad de la luz, una obra realizada en la Villa 31 por un grupo de mujeres mayores que recuperaban las tradiciones ancestrales de sus respectivas culturas (guaraní, quechua, aymará) para componer una ficción que, entre otras cosas, indagaba en sus propias biografías, el vínculo con la muerte y sus rituales. Aquel trabajo tuvo una segunda parte con Los nacimientos --presentada junto al mismo grupo en el Teatro

Cervantes-- y también versiones con personas de Alemania y Japón.

En la edición de este año, Canale mostrará una selección del material audiovisual realizado en Japón junto a Ignacio Ragone y Juan Fernández Gebauer, que será estrenado oficialmente en el Tokyo Tokyo Festival 2021. La nueva versión propone un viaje por diversos espacios públicos a partir de las vidas de un grupo de ancianos, en vínculo con la historia de la ciudad y su cultura: las distintas religiones, la historia política, el arte, la televisión, la modernidad, el sumo, el baseball, la arquitectura metabolista y el Teatro Noh de la mano del maestro Tamon Sasaki.

A diferencia de las versiones anteriores, en Japón hicimos un largometraje y una obra de teatro. Lo que se presenta en FIBA es un anticipo de la película que se va a estrenar completa en mayo en el Festival de Tokyo. Pienso este proyecto como una cruz: un eje horizontal asociado a la ciudad y su espalda, eso que la ciudad no muestra y que pueden ser territorios explícitos como la Villa 31 en Buenos Aires (el padre Mugica decía que las villas eran el inconsciente de los porteños), o los hijos de personas que en la Segunda Guerra lucharon a favor del nazismo en Alemania; ahí también trabajamos el tema de la inmigración a partir de la historia de una familia siria. El otro eje es vertical y tiene que ver con los ancestros, las raíces, el paso del tiempo y la idea de la vida después de la muerte, más allá de cualquier religiosidad, *explica Canale en diálogo con Página/12.*

El director cuenta que su interés por Japón era previo a la concreción del proyecto.

Me encanta Japón. Es muy contradictorio: otro universo, otra lengua, otra construcción, y creo que tenemos muchas cosas para aprender de ellos. Con todas sus luces y sombras, han logrado integrar muchos elementos: tienen dos religiones y la gente practica ambas, se entierran por el rito budista y se casan por el rito sintoísta; hay cierta preocupación por unir lo ancestral con la modernidad, una fuerte presencia de lo bello y también un gran amor por hacer las cosas bien, algo que me emociona mucho. Después tienen conflictos intergeneracionales, soledad, exigencia desbordada y cosas que no me gustan tanto, pero es algo que ocurre en todas las sociedades porque cada lugar presenta sus desafíos.

En Japón, Canale decidió trabajar nuevamente con ancianos para abordar la memoria de la guerra, un tema tabú que no está tan expuesto como en Alemania. Cuando se le consulta por esta elección, asegura que le interesa recuperar esos saberes.

Vivimos en una cultura política donde prima la inmediatez, lo nuevo y lo transformador. Por supuesto que eso tiene una potencia que fue importante en muchos movimientos, pero a veces nos olvidamos de dialogar con los saberes de nuestros mayores y aquello que debería ser preservado. Me gusta mucho John Berger y sus historias de viejos campesinos, la relación con la tierra; en uno de sus textos él dice

que ahora pensamos en los muertos como los eliminados, pero antes las culturas los pensaban como un lugar al cual acceder para encontrarse con esos espíritus.

Además, el director subraya el compromiso y recuerda que en un momento propuso cortar los ensayos por la pandemia y “como buenos samurais dijeron que no, quisieron seguir rodando la película y trabajando en la obra”.

La propuesta recupera el Teatro Noh para explorar los vínculos de lo ancestral con la modernidad.

El Noh es el teatro de los espíritus; la mayoría de las obras se estructuran a partir de un muerto que se acerca al mundo de los vivos, como el inicio de *Hamlet*, aunque el Noh es anterior. Eso me cautivó rápidamente porque en la obra exploramos siempre el tema de la vida después de la muerte. El Kabuki, en cambio, es un teatro de aventuras, samurais e historias populares.

Canale explica que los ancianos no suelen practicar esta forma artística (salvo los viejos maestros) porque muchas veces resulta difícil ejecutar el gesto preciso que exige el Noh:

Lo interesante fue que en la obra lograron tomar una herramienta ancestral que sólo practican las familias ligadas al Noh o los profesionales para poder habitar a sus muertos. Fue muy lindo ver eso y aprender más sobre este arte.

El trabajo que el dramaturgo realiza desde hace años puede pensarse como una serie de traducciones a partir de las diversas culturas, lenguas y territorios explorados. Cada versión construye nuevos universos pero también encuentra denominadores comunes que, de algún modo, desdibujan las fronteras:

Al hablar con señoras de la Villa 31, Alemania o Japón uno entiende que sienten una conexión muy parecida con la muerte o la tierra, dos cosas que las nuevas generaciones perdimos. La idea de la fe, el misterio o la vida después de la muerte se expresa de una manera muy fuerte en los viejos.

Canale podría ser identificado como un “ciudadano del mundo”: nació en Argentina pero vivió varios años en España y Guatemala, y durante mucho tiempo estuvo en contacto con otras culturas a raíz de este proyecto. El director explica el significado de esas derivas a partir de su propia historia:

Tuve una infancia un poco dura y creo que desde chico quería irme de mi casa. Algo de eso marcó todo. Cuando era niño vi la serie de Marco Polo y soñaba con irme. Esos viajes fueron constitutivos para mí, como un escape de mi lugar. *La velocidad de la luz*, de hecho, nació cuando volví a Argentina, tuve una crisis personal y decidí quedarme en Buenos Aires. Ahí empecé a trabajar con los viejos en la villa para encontrar una raíz en mi propia tierra.

En el proyecto artístico de Canale, teatro y vida van de la mano; sus obras buscan llevar al espectador hacia una reflexión en su vínculo con el entorno y lo que allí ocurre, pero no desde la culpa:

La política que a mí me interesa no se basa en señalar con el dedo a los espectadores y reprocharles que discriminan a la gente de la villa. Eso me pondría a mí en el rol de bueno y al otro en el lugar de malo, y no me interesa. Lo que sí me interesa es generar un encuentro para mirarse a los ojos y abordar los diferentes planos de la realidad, con sus desigualdades y las cosas que deben mejorarse. Creo que el teatro tiene que formular una pregunta potente y generar algún tipo de chispazo.

La velocidad de la luz podrá verse a partir del martes 2 en la plataforma *Vivamos Cultura* (<https://vivamoscultura.buenosaires.gob.ar/>).

Tomado de *Página/12*, 2.3.2021

¿POR QUÉ LA MÁSCARA ES TAN IMPORTANTE EN LAS DANZAS Y TEATRO DEL PERÚ? UNA ENTREVISTA CON MIGUEL RUBIO DE YUYACHKANI

Enrique Planas

Buscando un lugar definitivo para ellas, el director del grupo Yuyachkani expone su colección de máscaras en el Centro Cultural Inca Garcilaso desde el 17 de marzo, destacando el papel de los principales mascareros del país. La muestra El danzante enmascarado. Máscaras del Perú, rinde homenaje a maestros como Abel Beriche Macha, Santiago Rojas, Joaquín Lopez Antay, Edwin Loza Huarachi o Edmundo Torres.



Fue en Túcume, hace mucho tiempo. Terminada una festividad, Miguel Rubio hablaba con un mascarero, cuando un joven danzante se acercó para devolverle al artífice una de sus más hermosas piezas, una máscara de la danza de los diablicos. Intentó comprársela y el hombre lo miró indignado ante tal atrevimiento. “Imposible”, le dijo. La máscara la había utilizado su padre para bailar a lo largo 20 años, y en su lecho de enfermo, le dijo: “cuando yo muera, llévala a la fiesta para que la máscara siga bailando”.

Cada una de las 170 piezas que pronto se verán expuestas en la galería del Centro Cultural Inca Garcilaso tiene una historia parecida. Todas han sido adquiridas de los propios danzantes, no de una tienda para turistas. Son máscaras fatigadas, con memoria, con una experiencia tan compleja como la que marca la carrera del director del grupo Yuyachkani. Las ha conservado por años en su casa, y confiesa que, por temporadas, ha tenido que guardar o esconder algunas cuando las sentía “muy inquietas”. Jura que hacían ruido de noche. Ahora siente que las máscaras de su colección están felices, pues se han ido todas a la prestigiosa sala. “No quería dejar ninguna, todas quieren ser vistas y están hechas para eso”, afirma.

Cuando tiene temas en los que pensar, suele meditar en un rincón de la pequeña terraza de su casa, donde hay un grupo de huacones, personajes de una danza ritual huanca que se remonta a 1500 años atrás, y que representan a un antiguo consejo de ancianos en el pueblo de Mito, en Concepción, Junín. El director de teatro se sienta con ellos, e interpreta su mirada. Unos ríen, otros se revelan serios, otros manifiestan su neutralidad. Ahora Rubio manifiesta sentirse en un proceso de duelo, de separación de su colección. “Ya han estado conmigo bastante tiempo. Me gustaría que después de esta muestra, estas máscaras encuentren un lugar definitivo”, afirma.

Hablar tras la máscara

Imposible comenzar esta entrevista sin compartir la pena por la muerte de su colega, el director, dramaturgo e investigador Ernesto Ráez. “Es una gran pérdida para la historia del teatro”, afirma. Asimismo, hablamos del encierro a causa de la pandemia, y cómo la crisis sanitaria ha cancelado todos los rituales. “Es terrible no ver a los familiares, ni despedir a los que se van”, dice. Rubio piensa también en todas las fiestas tradicionales que han debido de ser canceladas a lo largo de un año. Para mí ha sido alucinante la manera como ha habido muchas reacciones de pueblos que de manera simbólica han querido estar presentes. “¡Yo asistí a una peregrinación al Qoyllur Riti vía zoom!” exclama.

¿Cuándo me hablas de cancelar los rituales, cómo se siente celebrar los 50 años del grupo Yuyachkani a puerta cerrada?

Es alucinante. Hace unas semanas hubo un congreso virtual en Brasil dedicado a los “yuyas” realizado por académicas que siguen el trabajo del grupo. Nos estamos adaptando al uso de los medios digitales para comunicarnos. Acabamos de terminar un taller con treinta grupos de todas las regiones, para pensar en las teatralidades del confinamiento. Intentamos no ver esto sólo desde su lado doloroso y trágico, sino también como una forma de repensar la vida, sabiendo que el teatro puede suceder en cualquier parte. Para mí está siendo realmente muy enriquecedor volver a mirar los espacios de la cotidianidad convertidos en escenario para la representación: el dormitorio, la cocina, el patio de una casa y que desde allí se trabaje el cuerpo. Obviamente nosotros no estamos desesperados por hacer

teatro digital, lo nuestro es esencialmente presencial. El convivio es lo que define la teatralidad. Sin embargo, en medio de todo esto, es muy interesante pensar otras perspectivas.

¿El grupo se reúne en su casa de Magdalena?

Como grupo, no podemos. Algunos van de forma individual de vez en cuando, los actores y las actrices van a ensayar sus proyectos personales. Teresa va para recuperar el archivo. Te voy a dar una primicia: Yuyachkani ha sido invitado a la Bienal de Arte de Sao Paulo en septiembre, y en esa perspectiva se está trabajando el archivo de documentación a partir de lo que están pidiendo las curadoras de la bienal.

Hace poco el FAE Lima inauguró con una función virtual de Los músicos ambulantes, para celebrar los 50 años del grupo. Recuerdo que con uno de sus gestores hablábamos del reconocimiento que le debe el Estado al grupo, más allá de haberse beneficiado con ayudas del Ministerio de Cultura para financiar proyectos. Yuyachkani es parte de nuestro patrimonio inmaterial y el Estado debería apoyarlos de alguna manera. ¿Cómo lo ves?

Los “yuyas” no tienen un apoyo público o privado permanente. Nosotros accedemos como cualquier grupo a los fondos concursables. El año pasado, por primera vez en la historia, hemos ganado un fondo concursable del Mincul, habiéndonos presentado otras veces. Pero en medio de todo, la crisis fue una gran oportunidad para que el movimiento de teatro se organice. Los grupos de teatro de todo el país nos estamos reuniendo, y eso es muy importante. No sólo en función de generar fondos, sino también realizando intercambios pedagógicos, reconociéndonos más allá de la centralidad limeña. Volver a sentirnos parte de un movimiento es importante.

¿Cómo imaginas una recuperación del gremio superada la emergencia sanitaria?

Volviendo al espacio público. Nosotros pertenecemos a una generación de teatreros que surgió a mediados del siglo pasado, que se desarrolló teniendo el cuerpo como centro desde donde surge la teatralidad. Y la calle ha sido fundamental en todo ese proceso. Creo que veremos una vuelta a la calle, pero a partir de un cuidado, una relación íntima y privada. No se trata de hacer teatro en la calle, sino intervenir el espacio público. Es algo diferente: se trata de mirar el espacio público con su propia dramaturgia, sus narrativas, sus escrituras. La gran pregunta es cómo las artes escénicas pueden ganar terreno en un espacio cada vez más privatizado, poco defendido por los gobiernos locales. Se cree que salir al espacio público es ir a comprar, no se lo piensa como un espacio de disfrute. Creo que por allí va a venir el resurgimiento de lo escénico, sin negar, por supuesto, lo delicioso que será regresar al teatro, aunque eso va a demorar un poquito más.

Descolgando la máscara

En tu libro Raíces y semillas decías que las máscaras no han sido hechas para estar colgadas en una pared. Esta exposición demuestra que es importante contradecirnos a veces.

(Ríe.) La máscara es el artefacto cultural por excelencia, que nos permite pensar desde cuándo se hace teatro en el Perú. Yo creo que se puede volver a escribir la historia del teatro a través de la máscara. El énfasis que le estamos dando a la exposición es al trabajo de los maestros, los constructores de las máscaras, lo que resulta una tarea colectiva, de la que participa toda la comunidad. La participación del



mascarero es esencial, pues son ellos quienes materializan una visión comunitaria. Eso nos lleva al concepto de las teatralidades de las culturas originarias. La teatralidad existe antes que el teatro. Pensar el teatro en términos de teatralidad nos permite ver que hay una serie de ceremonias, ritos, actos de agradecimiento comunitario donde está presente la representación, lo simbólico, la narrativa, la oralidad, y la máscara encarna todo eso. Muchos de los mascareros que conozco bailan en las danzas, y ellos saben que la manera de ser leales a la máscara es entender que uno enmascara no sólo la cara, sino todo el cuerpo: el vestuario y el accesorio son la piel del personaje.

¿De qué maestros hablamos?

En verdad, las máscaras no están hechas para ser colgadas en la pared como objetos aislados, por eso a los maestros les daremos un énfasis especial. Por ejemplo, Abel Beriche Macha, de la comunidad de Mito, quien fue uno de los más importantes representantes de esa tradición. Él creó un estilo propio, con sus máscaras hechas en madera de cedro, aliso y quinal para la Huaconada, danza huanca de origen preíncá, patrimonio cultural de la humanidad que se sigue haciendo. Santiago Rojas, mascarero cusqueño, quien recuperó la danza de los Saqras, esos diablos que aparecen por los techos en Paucartambo y acompañan desde los techos la procesión de la virgen. Otro maestro importante al que homenajeamos es a don Joaquín López Antay, cuyo nombre está más bien asociado al tradicional retablo ayacuchano, pero que también inventó personajes a través de las máscaras. Otro maestro es Edwin Loza Huarachi, también danzante, a quien le debemos la reinterpretación de la danza de la diablada puneña. Y otro maestro es Edmundo Torres, que ha trabajado muy estrechamente con Yuyachkani y de quien Pilar Pedraza ha hecho un trabajo fotográfico estupendo en una muestra que acompañará a esta.

Has señalado que tu reflexión sobre los orígenes del teatro en el Perú nació al descubrir otra colección de máscaras: la de don Arturo Jiménez Borja. ¿Cómo te marcó ese encuentro?

Fue una casualidad, como suelen suceder los impulsos creadores. Arturo Jiménez Borja es un amauta: médico, arqueólogo, pintor, director escénico, guionista. Yo asistí a uno de los espectáculos que él hacía en Puruchuco, donde también recuperaba no sólo la máscara sino también los escenarios de la representación. Él hizo un trabajo muy interesante en Pachacamac, Puruchuco y Huallamarca, escenarios de representación donde uno también podía imaginarse cómo pudieron operar esas relaciones escénicas en el mundo prehispánico. Su mirada fue fundamental porque él ubicó los orígenes de la máscara a diez mil años de antigüedad, según las evidencias encontradas en Toquepala. Y eso más adelante se respalda en Toro muerto, donde en sus pinturas rupestres vemos danzantes enmascarados. ¿Cómo repensar el teatro desde esta mirada? No desde lo que vieron los cronistas, desde luego, que adecuaron lo que vieron a los géneros que ellos traían. Pero hay palabras quechuas como “*taki*” (cantar bailando) o “*pukllay*” (jugar), o “*Saynata*” (máscara), que te hablan de una manera de representación.

¿Por qué nos interesa ir al pasado? No para quedarnos en él, por supuesto, ni para negarlo todo y hacer un teatro “original”. Cuando piensas el juego escénico con la libertad que te da conocer el pasado, puedes imaginar lo que hoy, en el teatro contemporáneo, puedes hacer. Haciendo comunidad, hacer del teatro un acto del acontecimiento. Por ejemplo, en Yuyachkani tenemos algunas fiestas madres, como la fiesta de Paucartambo. No la reproducimos en la sala del grupo, ni metemos sus personajes de forma arbitraria, fuera de su contexto. Más bien trabajamos con los principios: en las últimas obras la gente ya no está sentada, los actores y los espectadores están en el mismo espacio, la misma relación entre el espectador y el actor danzante existente en las fiestas tradicionales. Lo que hacemos es recoger el principio del vínculo, el principio del juego, del enmascaramiento y lo modelamos de acuerdo a nuestra propia cultura de grupo. Es importante conocer de dónde vienes para tener libertad, tomar en cuenta esa memoria para trabajar muchas posibilidades.

Nunca hemos prestado atención al vínculo que expresan las máscaras con la memoria ancestral, su semejanza con elementos sechín, chavín o tiahuanaco, por ejemplo. ¿Por qué crees que se ha investigado tan poco? ¿A los arqueólogos no les gusta el teatro?

(Ríe.) A Izumi Shimada, arqueólogo que investiga el sitio de Sicán en Ferreñafe, le preguntaba si las máscaras con ojos jalados propias de la cultura Lambayeque representaban a Naylamp, este héroe cultural, creador de su cultura, como se cuenta en la memoria popular. Y él me respondió sonriendo: “¡Todos quisiéramos que eso fuera así, pero no lo podemos afirmar científicamente!” Y es cierto. Sin embargo, a mí lo que me interesa es lo que el pueblo crea y recrea a partir de su imaginario. Si hablamos de Sicán, hay una máscara hermosísima, en cuya nariz hay un personaje parecido a un murciélago, toda hecha en oro y plata. Es muy parecida a las máscaras de los diablicos de Mochumí, en Túcume, sólo que estas últimas están hechas con la lata de los envases de aceite. Pero me interesan esos indicios. Yo creo que allí hay pistas para reconstruir otro tipo de representaciones. Pero está claro que no ha habido un mayor interés. Y sería importante, porque creo que esta tarea no debería corresponder sólo a los teatreros. Tendría que ser una tarea científica.

El dato: Junto a la colección de Rubio, se presenta en el primer piso del Centro Cultural Inca Garcilaso la muestra de fotografías Enmascarados, de Pilar Pedraza, que inaugura también el miércoles 17 de marzo. “El ensayo fotográfico de Pilar Pedraza, articula una reflexión sobre la máscara como un dispositivo transformador del cuerpo y como catalizador de complejas realidades y subjetividades”, refiere la antropóloga visual Karen Bernedo. El maestro Edmundo Torres diseñó y confeccionó las máscaras. Su función, en un inicio, era dar vida a kusillos, huacones, chinas diablas, pallas y calacas. Sin embargo, en la serie de Pedraza, los enmascarados, en una vuelta de tuerca, animan a personajes concretos, distorsionando así los límites entre la realidad y la representación.

Dónde y cuándo: Ambas muestras abren sus puertas el 17 de marzo. El danzante enmascarado se presenta hasta el 15 de agosto y Enmascarados se exhibe hasta el 14 de julio, en el Centro Cultural Inca Garcilaso, en Jr. Ucayali 391, Lima. De martes a viernes, de 10 am a 8 pm. Sábado, domingo y feriados, de 10 am a 6 pm. El Centro Cultural Inca Garcilaso cumple con todos los protocolos sanitarios para que el público recorra tranquilamente la muestra y ha dispuesto no realizar ceremonias de inauguración para evitar el contagio de Covid-19.

Tomado de *El Comercio*, 12.3.2021.

NOTICIAS

Con recursos de la Ley Aldir Blanc --estatuto de emergencia cultural en Sao Paulo que establece una ayuda financiera al sector cultural para enfrentar la pandemia del nuevo coronavirus--, en febrero se realizó el proyecto *Actriz brincante* (en juego), de la actriz y productora Daniele Santana, enfocado en enriquecer la formación teórica y práctica de actores y actrices de la región. De manera *online*, el programa incluyó talleres, ciclos de conversación y la exhibición demostrativa de la obra teatral *Ritual de partida*, centrada en Cícera, personaje que refleja cómo es la vida de muchas mujeres brasileñas, pero que también lleva en sí la impronta de la madre de la actriz, mujer negra, pobre, luchadora por su familia. También se realizó una actividad formativa presencial, restringida a cinco personas, “cumpliendo con todos los protocolos de seguridad establecidos para este momento pandémico”.

Teatro Círculo exhibe, del 4 de marzo al 4 de abril, la versión *streaming* de *Trans-Mission*. En 2017 por vez primera la actriz transgénero Barbra Herr, presentó en los predios de José Cheo Oliveras, su unipersonal *Trans-Mission*, basado en la experiencia previa a su reasignación de género. Esta temporada, dentro del programa de Teatro Círculo *Callback Series*, que respalda trabajos emergentes de calidad y contenido social y humano, tuvo gran éxito. El trabajo de Barbra Herr, también autora, le valió el Premio HOLA al mejor unipersonal del año en la 18 edición de los Premios de la *Hispanic Organization of Latin Actors*. Luis Caballero dirige el espectáculo, que intenta comprender los sentimientos del personaje y experimentar de manera objetiva lo que siente otro individuo.

Bajo el título “Dramaturgia en Teatro Círculo: un taller para el mundo”, la compañía, con sede en 64 East 4th Street, ofrece un Tele-taller de dramaturgia con la maestra de origen colombiano Diana Chery-Ramírez, desde el 6 de marzo al 22 de mayo. Participan también la dramaturga, actriz y profesora Eva Cristina Vásquez y el escritor y dramaturgo español Fernando Travesí, quienes brindarán charlas especializadas sobre distintos aspectos de la escritura teatral.

Huellas de gente y orines de perro, del grupo Tramaluna, cerró una temporada de 3 semanas en la Sala Seki Sano de la Corporación Colombiana de Teatro. La obra narra el éxodo de una familia, desde su pueblo, probablemente en la costa, hasta una gran ciudad, aparentemente Bogotá, huyendo de la muerte a manos criminales y buscando a su hija, quien salió sola, tiempo atrás.

Desde un acercamiento al teatro del absurdo, la dramaturga y directora Patricia Ariza, plasma el drama humano de quienes son víctimas del desplazamiento forzado, que va más allá de la pérdida de pertenencia y territorialidad, redimensionando el vacío, el olvido y el despojo total del arraigo y la conciencia del ser y estar, que enfrentan comunidades enteras. A partir de un texto ganador de un

premio de dramaturgia distrital, la puesta se estrenó en octubre pasado y en noviembre participó en el XXIX Festival de Mujeres en Escena por la Paz 2020.

La serie virtual “Mujeres del teatro puertorriqueño: conversaciones en celebración de nuestras Maestras”, se presenta por Teatro Público y el Instituto de Cultura Puertorriqueña cada lunes de marzo a las 5:00 p.m., como parte de la celebración del Mes Internacional de la Mujer.

El proyecto cuenta con la participación de mujeres prominentes del teatro puertorriqueño y se transmite a través de la página de *facebook* del ICP. La serie, con cinco encuentros y dos invitadas en cada uno, acerca a icónicas representantes del teatro nacional: Myrna Casas, Rosa Luisa Márquez, Teresa Hernández, Viveca Vázquez, Idalia Pérez Garay, Jacqueline Duprey, Maritza Pérez-Otero, Rosabel Otón Olivieri, Awilda Sterling y Petra Bravo.

“Es un privilegio sacar un espacio para reconocer esas aportaciones, reconociendo que siempre hay espacio para diversificar el rol de las mujeres teatreras, en especial en áreas como la producción y la trasescena. Saber que tenemos a tantas maestras que nos forman y nos guían en excelencia es un gran impulso para continuar”, comentó Raquel Vázquez, directora ejecutiva de Teatro Público. Los episodios estarán disponibles en la página www.teatropublicopr.org

Bajo el lema “Sigamos creando”, entre el 4 y el 13 de marzo se desarrolló la quinta edición del Festival de Artes Escénicas de Lima --FAE Lima--. Este año, en una edición mixta entre lo presencial y lo virtual, trajo a las pantallas importantes obras peruanas producidas en 2020 en Arequipa, Trujillo y Lima, como nuevas creaciones coproducidas con el FAE Lima, las cuales el público pudo ver en vivo. La agenda internacional sumó a la virtualidad obras internacionales de España, Reino Unido e Italia.

“Este ha sido un año difícil; especialmente difícil para las artes escénicas”, comentó Vanessa Vizcarra, directora artística del Festival. “No hemos tenido escenarios y sin embargo se ha seguido creando. Se ha creado haciendo escenarios de las casas, las calles, los techos y las pantallas. Nos hemos seguido conectando, gracias a la virtualidad y a la inagotable pasión de todas y todos quienes creemos en el poder de la comunión”.

En el año del Bicentenario, en la sección virtual del festival, se rindió homenaje al grupo teatral Yuyachkani. La apertura se realizó con la creación colectiva *Los Músicos Ambulantes*, también pudieron verse sus desmontajes, conferencias escénicas y celebrar los 50 años de valiosa labor sobre las tablas. Además, el festival presentó ensayos abiertos, videos escénicos, talleres, conferencias y diálogos de manera gratuita a través de la página del FAE Lima en *facebook* y el canal de *youtube* del festival.

Alrededor de 50 mujeres y disidencias, participaron del estreno del nuevo montaje de Las Tesis: *Resistencia o la reivindicación de un derecho colectivo*. Previo al Día Internacional de la Mujer, el colectivo artístico, interdisciplinario y feminista de mujeres de Valparaíso, compuesto por Daffne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange, Lea Cáceres Díaz y Sibila Sotomayor Van Rysseghem, presentaron este performance que busca traducir algunas ideas de pensadoras feministas como Judith Butler, Paul B. Preciado y María Lugones, a través de un dispositivo escénico sustentado en los cuerpos y experiencias de las convocadas.

Resistencia... es una puesta en escena colaborativa en el espacio público y aborda la reivindicación del derecho a una vida libre de violencia en un contexto de colonización y extractivismo activo. El nuevo trabajo es parte de Mujeres Creadoras, programa diseñado por el Festival Santiago a Mil, que abre espacios para el desarrollo de mujeres en diversos ámbitos como la dirección, actuación y dramaturgia.

El montaje, previsto para Valparaíso en enero, se mudó a Renca, cuya comuna se encuentra en fase 3, con aforo de 150 personas al aire libre y las medidas sanitarias necesarias.

El Helénico anuncia la presentación de *Reina*, proyecto gestado dentro del programa de Residencias Artísticas del Centro Cultural Helénico 2021, laboratorio escénico de Los Colochos¹⁶ a partir de *Rey Lear* de William Shakespeare. En la cita, desde el 12 y hasta el 20 de marzo, tienen lugar cinco eventos virtuales donde, a modo de *working progress*, se muestran los procesos de creación de este trabajo mediante charlas, entrevistas y conferencias. La actriz Ireli Vázquez y la performer Abigail Maritxu Aranda Márquez, conversarán sobre temas como el ejercicio profesional en personas de edad avanzada y lo que Shakespeare ha significado en su formación artística. Las transmisiones serán de entrada libre a través de las páginas de *facebook* del centro y de Los Colochos. La información completa del evento puede consultarse en: contigoenladistancia.cultura.gob.mx y helenico.gob.mx.

Bajo el lema “Exportando teatro para llegar a todo el planeta” la XXIII Versión del Festival Internacional de Teatro Zicosur (FITZA) 2021, contempla la presentación de tres obras inéditas que, con diferentes géneros y una llamativa trama, pretenden cautivar y deslumbrar a todo público virtual. Desde el 15 al 28 de marzo, contará con un total de 21 compañías en escena y 23 funciones de elevada calidad. Iniciará la Compañía Negra de Teatro de Brasil con *Evoco*. Otra de las obras inéditas *Creadoras*, montaje musical realizado por la compañía Teatro Fónico de Antofagasta y que se presentará el lunes 22 de marzo. El último estreno que verá la luz en este importante certamen será *Sobre las piernas*, que también llega de la mano de la Compañía Negra de Teatro de Brasil, el jueves 25 de marzo a las 20:00 horas.

El Teatro de Las Estaciones de Matanzas representará a Cuba en la III Feria Internacional del Títere y el Objeto, prevista de manera *online* del 18 al 26 de marzo en la República Dominicana, junto a colectivos de Argentina, Brasil, España y Venezuela. El encuentro es organizado por la Fundación de Teatro Cucaramácará, que cumple cuatro décadas de vida. Teatro de Las Estaciones presentará el espectáculo *Todo está cantando en la vida (Recital de afectos para Teresita Fernández)*, espectáculo con música en vivo y escenografía y muñecos realizados por Zenén Calero (Premio Nacional de Teatro 2020), que obtuvo en 2019 el Premio Villanueva de la crítica teatral al mejor montaje para niños y niñas y el Premio UNEAC Caricato de Mejor Puesta en Escena, además del Premio Adolfo Llauradó en Actuación Femenina en Teatro para niños a Lucelsy Fernández Oliva y mención para Arlettis González.

Teatro de Las Estaciones, desde 2006 ha participado en el Festival Internacional de Teatro de Santo Domingo y en el Festival Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (FITIJ), en 2019, donde se alzó con el trofeo al Mejor Espectáculo de Títeres por la obra *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*.

Del 25 al 28 de marzo, la Compañía de Teatro Penitenciario mexicana abre su voz al mundo presentando dos obras vía *streaming*: *Conejo blanco, conejo rojo* del dramaturgo iraní Nassim Soleimanpour, que vivió el encierro en su propio país al rechazar el servicio militar; y *Ricardo III*, donde las voces de los internos se liberarán por primera vez. Ambas obras son un esfuerzo para recaudar fondos para los actores y el proyecto que lleva en pie más 12 años, impulsado por la actriz Itari Marta, también directora de Shakespeare & Cía.

Una circular del Taller Inestable de Experimentación Teatral (Tiet), de El Salvador, informa que el ciclo Teatro y Memoria, iniciado en el año de fundación del grupo, 2015, para favorecer encuentros entre teatristas que generan propuestas a partir de la memoria nacional, y luego de 5 ediciones, se retomará en 2021 por el interés que los mueve hacia la conservación de la memoria y la cultura teatral salvadoreña.

En el contexto de conmemoración del bicentenario de la nación, se realizarán lecturas dramáticas de obras de autores salvadoreños sobre la memoria y la historia nacional y entrevistas de carácter vivencial, a hacedores del teatro nacional, incluyendo a los que han participado del teatro popular. Las

¹⁶ Este colectivo mexicano nos acompañó en Mayo Teatral en la edición celebrada en 2016 con *Mendoza*, puesta en escena dirigida por Juan Carrillo e inspirada en la tragedia shakesperiana *Macbeth*.

producciones culturales de este proyecto pueden verse a través del canal de *youtube*: <https://www.youtube.com/user/escenarioytiet/videos> Fundado el 5 de junio de 2005, han llevado a escena obras como *Retablillo de Don Cristóbal*, *El gigante*, *Los cuentos del mar*, *El matrimonio forzoso*, entre otras.

El proyecto no recibe financiación estatal y se produce con recursos que el grupo recolecta. Los interesados en cooperar, pueden escribir a: asociación.escenario@gmail.com

El área de Actividades Escénicas del Instituto Municipal de Cultura de Saltillo, México, impulsa un ejercicio creativo con la compañía de teatro que en 2020 formó con 22 internas del Centro de Reinserción Social (Cereso) Femenil de Saltillo, para convertir cartas en obras teatrales.

“Hicimos un nuevo taller llamado Dramaturgia Epistolar que acaba prácticamente de iniciar, el 18 de marzo tenemos la siguiente sesión. Estaremos en comunicación con ellas a través de las cartas para hacer dramaturgia a través del género epistolar”, expresó el dramaturgo Medardo Treviño González, coordinador de Actividades Escénicas del IMCS. Los escritos se harán sin una temática específica para que sus participantes muestren inquietudes, y funcione como una terapia al plasmarlas en papel. Se prevé que las obras de teatro derivadas de este proceso estén listas dentro de cinco meses, con la posibilidad de presentarse ante el público al interior del Cereso.

CONVOCATORIAS

I PREMIO DE TEXTOS TEATRALES “JUAN JOSÉ FERRANDO”

Con el propósito de impulsar y apoyar la creación de nuevos textos dramáticos, la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Molina de Segura, en colaboración con la editorial Tirano Banderas, convoca al I Premio de Textos Teatrales Juan José Ferrando.

Podrán participar aquellos autores/as, sin límite de edad, que presenten un solo texto en castellano de temática libre, cuya duración en escena sea a partir de 60 minutos. Las obras serán originales e inéditas y no habrán sido representadas total o parcialmente con anterioridad. No se admitirá ningún tipo de traducción, adaptación o refundición de una obra existente y que esté publicada.

Para más información puede escribir a direccion.teatro@molinadesegura.es / admin.teatro@molinadesegura.es o llamar al teléfono 968640268

19 FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA

Con su espíritu de diálogo, encuentro y festividad, La Habana, en plena celebración de medio milenio, acogerá la confluencia de lenguajes artísticos y variadas tendencias estéticas que conforman la actualidad del arte teatral. El evento tiene como objetivo favorecer la muestra de espectáculos teatrales de elevada calidad considerados referentes de creación escénica, erigidos como estrenos o reposiciones y de cualquier línea artística, además, creará espacios de intercambio y confrontación entre creadores, investigadores, críticos y teóricos del teatro cubano, mundial y públicos asistentes. Exposiciones, talleres y foros de reflexión teórica acerca de la teatralidad, sus múltiples y diversos enfoques serán parte de la programación.

La selección de las obras que constituirán la muestra nacional e internacional estará a cargo de un comité curatorial designado y presidido por el Consejo Nacional de Artes Escénicas, integrado por especialistas, expertos y personalidades de reconocido prestigio en el ámbito artístico de la escena cubana. El fallo será inapelable y se hará público a través de la página: www.cubaescena.cult.cu

Nuestras limitaciones económicas no permiten la financiación de viajes internacionales, ni pagos de honorarios a los participantes; en su lugar se sugieren opciones preferenciales de alojamiento a través de Paradiso, agencia turoperadora del Ministerio de Cultura. Así mismo, los organizadores brindan acompañamiento logístico y promocional a las propuestas seleccionadas.

Las propuestas deben contener: Ficha de inscripción. <http://cubaescena.cult.cu/wp-content/uploads/2020/11/FICHA-DE-INSCRIPCION-19-FESTIVAL-DE-TEATRO-DE-LA-HABANA-2021.pdf>, link de video en internet de la obra, fotografías de la puesta en escena, máximo 5, libres de derecho para publicitar, logos de identidad de la agrupación y/o instituciones a las que pertenezca.

Debe descargar la ficha de inscripción y enviarla con las fotografías y logos al contacto del festival. La fecha límite para la recepción de propuestas es el 27 de mayo de 2021.

Para más información: fthabana@cubaescena.cult.cu.

<p><i>En Conjunto.</i> Dirección de Teatro, Casa de las Américas. Dirección: Vivian Martínez Tabares. Coordinación editorial: Aimelys Díaz y Rey Pascual García. Diseño: Pepe Menéndez y Roilán Marrero Gómez. teatro@casa.cult.cu, conjunto@casa.cult.cu</p>
