

No. 12, jueves 17 de diciembre 2020

EN Y DE LA CASA

Presentación del libro *Memorias de una teatrera del Caribe*, de Rosa Luisa Márquez.

Nuevo número de *Conjunto* en la Casa.

TEATREANDO POR LATINOAMÉRICA

El Caribe: escenario convulso y paradisíaco para el teatro. Apuntes sobre la cultura caribeña y la enseñanza del teatro. Claudio Rivera.

Estampas zapatistas. Roberto Sosa.

Presentación de edición conmemorativa *Cuadernos de Dramaturgia Centroamericana*. Jorgelina Cerritos.

Ricardo Bartís transformó su teatro en un vivero. Jazmín Carbonell.

Un corazón hecho de tablas, generaciones y arte. Paco Giménez.

Del encuentro virtual a propósito del Festival de Manta. Gustavo Geirola.

El Festival de Teatro Cena Contemporánea cumple 25 años y se realiza de forma virtual.

El marginalismo y el mítico mundo afrocubano en la obra de Hernández Espinosa. Jorge Rivas Rodríguez.

To' etá bien, Teatro del Viento. Ulises Rodríguez Febles.

Fragmentos de junio, en octubre. Mareo Maquilón.

La Rendija estrenará la primera ópera bilingüe. Juan Manuel Contreras.

A DOS VOCES

A 90 años de la fundación del Teatro del Pueblo. Roberto "Tito" Cossa: "Aquel teatro era una militancia absoluta". Cecilia Hopkins.

Gustavo Ott: "El periodismo está en la base de mi teatro". Maritza Jiménez.

Daniel Veronese y Mariano Saba: "Lo teatral se ve obligado a explorar ciertos acuerdos con lo audiovisual". Oscar Ranzani.

Entrevista al director de Matucana 100 Cristóbal Gumucio: "Ver una obra de teatro, o una exposición abre espacios de reflexión que son esenciales". Galia Bogolasky.

Entrevista a Ernesto Suárez, actor y director de Teatro Popular. Hugo Enrique Sáez A.

NOTICIAS

CONVOCATORIAS

EN Y DE LA CASA



El pasado jueves 10, la Casa de las Américas tuvo el honor de ser anfitriona de la presentación en línea del libro *Memorias de una teatrera del Caribe, conversaciones con Miguel Rubio Zapata*, de la teatrera puertorriqueña Rosa Luisa Márquez. La sala Manuel Galich fue el escenario para que a través de la pantalla se sucediera la conexión entre numerosos teatristas y amantes de las tablas, y darle la bienvenida a un hermoso compendio de recuerdos y reflexiones en torno al hecho escénico.

El teatro siempre será un espacio de convivio y ese encuentro, amenazado cada día por las distancias, los encierros, los abrazos postergados, y el aislamiento social, ha de ser reinventado, logrado y mantenido con más fuerza que antes en medio de esta pandemia global. Al menos, para nuestra suerte, nos tenemos a un clic de distancia aunque falte el abrazo.

En una gran reunión de teatreros (ese contacto gremial donde conspiramos en secreto público el futuro de la escena) se convirtió la presentación *online* del volumen *Memorias de una teatrera del Caribe*, con el que la maestra boricua Rosa Luisa Márquez da cuenta y fe de sus procesos en la creación teatral y la formación de la joven cantera de actores y actrices del teatro en Puerto Rico. Antes de la hora pactada, ya el diálogo estaba gestándose y uno a uno fueron llegando a la sala de *google meet* amigos, exestudiantes, profesores, actores, directores, dramaturgos, diseñadores, hasta ser más de cien personas que intercambiaban preguntas, saludos, recuerdos y sus creencias sobre el teatro futuro y lo pospandémico. Por más de una hora, a “sala llena”, se enlazaron la presentación hecha en conjunto por la investigadora, crítico y directora de la revista *Conjunto* y la Dirección de Teatro de la Casa de las Américas Vivian Martínez Tabares y el maestro peruano y director del Grupo Cultural Yuyachkani Miguel Rubio, con intervenciones multimediales del artista plástico Antonio Martorell, compañero de muchos proyectos de la autora, y fragmentos de textos del libro, leídos por Myrna Casas, Charo Francés, Teresa Ralli, Teresa Hernández, Pilli Aponte y Javier Cardona, para luego cerrar creando nuevos puentes y caminos digitales para el teatro latinoamericano actual.

Se puede acceder al libro de manera gratuita en la portada de la página de la Casa de las Américas:

www.casadelasamericas.org

Y en formato EPUB:

<https://www.dropbox.com/s/wuoyiinot0758t/Memorias%20de%20una%20teatrera%20del%20Caribe.epub?dl=0>

Y MOBI:

<https://www.dropbox.com/s/a8esdzck000q1a5/Memorias%20de%20una%20teatrera%20del%20Caribe.mobi?dl=0>

También se puede disfrutar del video completo de la presentación en la página de *youtube* de la Casa de las Américas: <https://youtu.be/hcESuozDAWo>



Hoy 17 de diciembre, a las 3:00 p.m., se presentará el número 197 de la revista *Conjunto*, correspondiente al trimestre de octubre a diciembre. La entrega cierra este complejo año que ha cambiado la mirada en torno a los modos de hacer la escena en la región. Como se ha hecho habitual, la presentación será a dos voces, entre el espacio físico y el virtual. En la Sala Manuel Galich nos brindará su mirada el reconocido dramaturgo, crítico y poeta cubano Norge Espinosa, y desde Buenos Aires, el investigador, académico y crítico argentino Jorge Dubatti mostrará sus apreciaciones del número.

El lector podrá acercarse a las reflexiones de veintisiete artistas, invitados por el equipo de la revista a pensar el hecho escénico durante la pandemia. ¿Cómo la Covid-19 ha obligado a reexaminar los modos de hacer en la escena? ¿Cuál es el teatro por venir? Desde diversos escenarios y ciudades, de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, España, enclaves latinos en los Estados Unidos, México, Nicaragua, Paraguay, Perú, la República Dominicana y Uruguay, actores, directores, dramaturgos, críticos, investigadores y gestores --la mayoría comparte muchos de estos oficios--, brindan sus testimonios, análisis “que van de lo íntimo a lo grupal, del recuento pasado al intento por diseñar el futuro, y de lo inmediato anecdótico o sentimental a lo más trascendente, con resonancias que sobrepasan la creación teatral para aventurarse en reflexiones de mayor alcance, políticas, filosóficas y ontológicas”, como señala la nota editorial.

La encuesta se complementa, desde la creación ficcional, con cinco breves textos teatrales extraídos del libro *Cenas do Confinamento / Escenas del Confinamiento*, estos son: *Odio la luz azul al oído*, de Brian Kobla (Buenos Aires, Argentina); *Live*, de José Ramón Castillo (México-Brasil); *La bufanda*, de Moira Mares (Buenos Aires, Argentina); *Diario de cuarentena o las cosas que hago para no apagarme*, de Natasha Zaiat (Buenos Aires, Argentina) y *Balcones*, de Zurdo Molina (Río Gallegos, Argentina). También el libro, junto a otros títulos, aparece reseñado en la sección Últimas Publicaciones Recibidas.

Los invitamos a acompañarnos en esta presentación.

TEATREANDO POR LATINOAMÉRICA

EL CARIBE: ESCENARIO CONVULSO Y PARADISIACO PARA EL TEATRO. APUNTES SOBRE LA CULTURA CARIBEÑA Y LA ENSEÑANZA DEL TEATRO.

Claudio Rivera



La siguiente es una mirada sobre la cultura caribeña desde mi experiencia como artista y como pedagogo del teatro. Todo debiera empezar por saber, reconocer y recordar que tuve un tatarabuelo español que se amancebó con mi tatarabuela, una mujer negra descendiente de personas esclavizadas. A partir de este hecho, mi identidad caribeña a veces asoma calmada, a veces convulsa, fuerte y tórrida como un mar Caribe cargado de contradicciones, de tensiones entre sectores sociales confrontados por intereses económicos que se traducen en conflictos, donde algunos terminan imponiendo su visión dominante, sus gustos, su estética, su preferencia por vivir de espaldas al mar. Mientras que los otros sectores y sus expresiones culturales subsisten desde la resistencia, la marginalidad, incluso desde versiones contemporáneas de lo que se ha reconocido como una cultura cimarrona, de arraigo popular, cargado de cosmogonías, de prácticas espirituales que alimentan el alma en armonía con las fuerzas naturales y sobrenaturales.

Recuperación y diálogo

Aspiramos procurar el diálogo incluyente entre todos nuestros ancestros y sus cosmogonías: que la herencia grecolatina, que lo dominico-hispano-norteamericano-chino-ario-turco-libanés pueda incluir en algún momento, lo afrodescendiente. Aspiramos que en el escenario de la cultura caribeña, puedan ser opciones con iguales derechos, la fascinación por Zeus y Afrodita, las alabanzas en la enramada para Granbuá, la fiesta de atabales en la puerta de la iglesia para San Miguel, la visita a la Mezquita, o los rituales a Yucahú o los cantos en homenaje a Olofi. Y que estas prácticas espirituales puedan ser estudiadas y revisitadas desde la creatividad de nuestros estudiantes en las escuelas de artes, en las que los conciertos son predominantemente de repertorio clásico, donde las exposiciones de los estudiantes de artes visuales están dominadas por la influencia de los manga (*comics* japoneses), donde los diseños de vestuario, aún con materiales reciclados siguen siendo pensados para cuerpos con tallas europeas.

Hace falta reivindicar desde el estudio teatral, esta cultura popular y caribeña de la resistencia, en conexión con el lenguaje del teatro, que siempre es de naturaleza politeísta y transgresora. Que este ejercicio de incorporar una visión caribeña de la cultura, vaya a la par con el aprendizaje eficaz del oficio teatral y las particularidades técnicas de su lenguaje, de manera que nuestros estudiantes y egresados se ganen el respeto y el cariño de su público y que sobre todo sean capaces de crear su propio público para ellos y todo el teatro dominicano.

No se trata sólo de vivir de espaldas al mar, sino que tampoco es aceptable continuar pretendiendo formar teatristas de espaldas a los saberes teatrales de los expertos, los maestros que gozan de prestigio en el territorio nacional. Nos inspira y nos guía la premisa martiana: hablemos del mundo, pero el tronco ha de ser nuestra república.

Indagación en contextos

En nuestros procesos pedagógicos actorales, como estrategia formativa se insiste en la indagación en contextos personales (historia de vida, referentes y preferencias personales que conectan la sensibilidad con la simbología del texto), contexto teatral y contexto cultural, a transformar en acciones para la creación y acumulación de material escénico. Apostamos a una visión del artista que procura la obligada invención aunada a la investigación, para otorgarle a la creación una base sólida en el manejo del oficio desde las múltiples fuentes culturales que nos conforman. Constituyen desafíos permanentes para abordar en el aula, el cómo estimular la sensibilidad, la inteligencia, el talento y la capacidad de trabajo creador en la dirección de transmitir el oficio teatral en coherencia con nuestro contexto y realidad caribeña. Constituye todo un reto el cómo estimular que los estudiantes conciban analogías poderosas para la composición de sus personajes y sus puestas en escena, en diálogo vivo con nuestra realidad, problemáticas sociales y memoria histórica.

Exploración en los rituales para la máscara

La construcción de la presencia escénica implica descolonizarnos de los automatismos cotidianos que se esconden dentro de máscaras sociales engañosas, para desde la libertad, elegir nuevos automatismos escénicos en procura de ser habitados por máscaras liberadoras, auténticas, animadas por esencias arquetípicas. Nuestras clases tienen un carácter experimental y de dominio técnico sobre los aspectos artesanales de la actuación y la construcción de la presencia escénica. En ese sentido, nuestras clases están sometidas a renovación e indagación constante.

Desde el aula, fomentamos la necesidad de nutrirnos del pensamiento y la visión fundacional y latinoamericanista de Santiago García, quien nos invita a crear obras propias, desde nuestra realidad convulsa, a pensar el teatro desde la escena y crear teorías que nos piensen desde nuestras necesidades y retos. El maestro Santiago nos invita a rescatar la noción del intérprete del teatro de grupo, que se hace responsable de su discurso cultural en oposición de la noción del intérprete, que se limita a reproducir textos creados por otros.

Dialoguemos con los saberes de las tradiciones teatrales latinoamericanas, la necesidad de pensar con cabeza propia nuestra escena, sus necesidades y desafíos. Santiago nos invita a amalgamar los hilos de la teatralidad llamada universal, con la teatralidad que emana de nuestra cultura popular. Haciendo de la creación colectiva más que un método cerrado, una actitud para dialogar con los saberes y las experiencias vitales de los actores-estudiantes y desde ahí lanzarse a la imprescindible aventura creadora.

Teatro y pensamiento

La escuela de teatro requiere de un urgente diálogo pedagógico y creador entre sus maestros, sus estudiantes y sobre todo con el sector teatral vivo de nuestro país. Un intento significativo lo constituye la revista de pensamiento teatral *La otra piedra*, que se gesta y produce al interior de la escuela de teatro de la Uasd. En este espacio se estimula el diálogo entre el pensamiento teatral fundacional (local) y el pensamiento teatral global, o llamado universal, conectando el pensamiento teatral de Bosch, Hostos, Pedro Henríquez Ureña, con las concepciones de Brecht, Stanislavski, Eugenio Barba. En nuestra aula de actuación, los estudiantes deben leer y proponer textos de autoría dominicana y latinoamericana. Deben seleccionar y montar cuentos de nuestro maestro fundacional: Don Juan Bosch. Los estudiantes investigan para crear y montar de manera colectiva, su propio texto teatral.

Tomar partido

Realizamos la experiencia pedagógica dentro de una escuela anárquica y caótica, que dentro de sí reproduce las contradicciones de esta sociedad que ha vivido de espaldas al mar y que insiste en su vocación negadora de raíces que conforman la cultura caribeña. Estudiantes y profesores deben decidir y tomar partido, entre la cultura de masas, que reproduce esquemas de comportamiento y de pensamiento que no cuestionan a los sectores dominantes, o ser reproductores y creadores de una cultura de la resistencia crítica que reivindique los sectores y la cultura populares.

Hace falta provocar un diálogo permanente, hace falta generar espacios para gestar conversaciones sobre lo que aprendemos, lo que enseñamos, desde el oficio del teatro en conexión con nuestra realidad caribeña, tan polifónica y diversa como soterrada y siniestra, muchas veces amenazada desde una visión dominante que responde al desigual orden económico que como sociedad nos determina. Queda abierta la invitación desde el aula a inspirarnos y reconocernos en los retazos de este mar convulso, en estas sábanas de archipiélagos, forjadas con trozos de memoria. Hay que detener este afán auto negador de ancestros y esencias.

Pendientes de esta faena pedagógica siguen siendo el entrenamiento para una presencia escénica, incorporando estrategias que viabilicen la resignificación de rituales y códigos de la cultura popular en resistencia, desde la alegría y el rigor creativo. Hace falta no sólo tomar partido a favor de la cultura popular en resistencia, sino también con el ejercicio consciente y creador de la cultura, rol privilegiado del artista y del intelectual. Producir cultura, sistematizarla, documentarla y generar el diálogo vivo con todos los sectores de la sociedad, en especial con aquellos sectores marginados, los que nunca han visto una obra de teatro, que sorprendentemente, en nuestro país, también incluye a profesionales y gente acomodada.

El teatro tiene la facultad de constituirse en síntesis de todas las culturas, en vehículo de la resistencia y a la vez apuesta a la utopía concreta: a un pedazo de media isla, donde todos y todas tengamos los mismos derechos. La cultura caribeña desde una perspectiva de la resistencia de la cultura popular, se genera y manifiesta de manera clandestina dentro de un territorio beligerante, en una zona de riesgo sobre todo político. Desde el teatro queda resistir, pensar, indagar, gozar, crear.

Tomado del *facebook* del autor, 24.10.2020.

ESTAMPAS ZAPATISTAS

Roberto Sosa



Se crean a partir de sucesos y relatos que no aparecen en los libros de historia. El texto se construye con las voces de nietos y bisnietos de quienes lucharon junto a Emiliano Zapata en la Revolución Mexicana. La dramaturgia articula el espectáculo con escenas que reviven los momentos más importantes del movimiento zapatista. Una obra que nos habla de Zapata en tierra zapatista. La puesta en escena se presenta con integrantes del Teatro Comunitario Campesino, de Ticumán, Morelos; forma parte del repertorio de la compañía Mulato Teatro, con sede en esta entidad; el pasado 31 de octubre la obra tuvo una representación en el escenario al aire libre de Mulato Teatro. La agrupación está integrada con actores de 6 a 60 años de edad.

Estampas zapatistas restituye acontecimientos relevantes de la lucha armada, con aquellos que pelearon por la tierra y libertad. La escena más conmovedora es donde se personifica la muerte del hijo del General Zapata, quien muere a causa de una mordedura de serpiente. Su familia se tenía que esconder en cuevas para no ser atrapados por el ejército federal; sobrevivían al hambre y sin recursos para comprar medicamentos.

Con el público al centro del escenario, las escenas se presentan una a una rodeando a los espectadores. La estrategia es crear un mosaico escénico que culmina con la muerte de Emiliano Zapata y el himno nacional cantado en náhuatl, momento que eriza la piel, una obra que habla de Zapata, en tierra de zapatistas. Para hablarnos de la creación dramática, platicamos con el autor Jaime Chabaud.

“La idea es de los integrantes de Teatro Comunitario, me dijeron: Maestro se cumplen cien años del asesinato de Zapata, ¿qué hacemos? Mis antecedentes en el trabajo del teatro histórico son desde *Qué viva Cristo rey, Divino pastor Góngora, Perder la cabeza*, en fin, de inmediato dije que sí. Yo creía conocer a Zapata y no, no conocía a Zapata. Su pasión era la que me movía; aquí todos tienen origen zapatista, todos, los abuelos, las abuelas, los

bisabuelos; bisabuelas o abuelas que fueron amantes del general Pío Quinto Galis o de Amador Salazar. Quizá hubo amores con Zapata.

“Dicen algunas anécdotas que aquí perdió aquel dedo por el que se creó el mito de que Zapata no había muerto. El cadáver que expusieron tenía las manos completas, no les faltaba el dedo que se supone que en la charreada de Ticumán, le voló un toro, cuando con la cuerda lo lazó, y ¡zas...! voló un dedo de Zapata. Luego nos fuimos corriendo a conseguir en librerías de viejo, el libro de Sotelo Inclán, y al Fondo de Cultura Económica corriendo a comprar el John W. y comenzamos a buscar biografías que se repiten hasta la náusea, que dicen lo ya obvio, y cosas más interesantes. Y comenzamos, no fue por una intuición genial de: ‘¡No, vayamos a escuchar la voz de aquellos que quedan, hijos y nietos de los zapatistas...!’ No fue así, fue de estar escuchando a la gente. Llegaban los actores con entrevistas y videos: ‘entrevisté un viejito que su papá estuvo con Zapata’.

“Allí dijimos que había que ir hacia las fuentes; fuimos con cronistas, ancianos y no ancianos, cronistas locales, con viejos que sus familiares pelearon con Zapata, etc., y allí salieron un montón de otras historias maravillosas que no han sido contadas. A partir de esto escribo la dramaturgia, escribí para la escena, así ‘salían los tamales y se iban a poner en escena’, salían de la impresora, hacíamos copias, engrapábamos. Ellos tenían un rompecabezas de escenas. Marisol Castillo --directora-- le dio al final una orden, que me parece maravilloso, yo le hubiera dado un orden equivocado, allí la intuición de la directora fue total”.

Para conocer de cerca la experiencia del protagonista, platicamos con el actor comunitario Isidro Cuevas Romero, quien encarna al General Emiliano Zapata. ¿Qué representa para usted interpretar a un personaje como Zapata y cuál fue el mayor desafío...?

“Sin duda alguna, jamás ningún ser se va a comparar con él, esto es simplemente ficción, es actuación, y bueno el mayor reto fue sentir en carne propia aquello que él vivió; he leído sobre él después que me propusieron este papel; tuve que leer mucho, aunque soy originario de aquí de Morelos, hay cosas que los libros de historia no te cuentan; hay muchos detalles, hubo muchas atrocidades, muchas injusticias y los libros no lo dicen. Los maestros --Jaime Chabaud y Marisol Castillo-- y nosotros nos dimos a la tarea de visitar a los últimos zapatistas, los bisnietos de aquellos hombres que murieron, que pelearon y vivieron aquella época. Nos contaron con lágrimas en los ojos, sentados en su mesa, en su sofá, lo que sus abuelos les contaron. Y estas historias que ustedes vieron aquí, que nosotros actuamos, son historias verdaderas; obviamente un poco maquilladas, un poco respetando los géneros fueron adaptadas, pero son muy apegadas a la realidad, son historias que no leímos en libros. Gente que dio la vida, mujeres que se hicieron pedazos, niños que murieron de hambre; eso no lo cuentan los libros de historia; la gente que todavía vive, los últimos zapatistas nos lo dijeron y mire, esto fue lo que logramos representar. Fue un gran reto para nosotros, porque no podíamos, de verdad. Mi papel, en la escena del conejito, donde se le muere su hijo, fue una historia real, fue muy fuerte, es la escena que más sufrimos, la verdad, nos toca lo vulnerables que somos, la vida es una, y hay que seguirla, fue un gran reto y aquí estamos.

“Representar a Zapata es un orgullo, me he ganado bonitos calificativos de verdad, antes de interpretar a este personaje, había hecho personajes diversos, pero desde que interpreto a Emiliano Zapata la gente en la calle no me habla por mi nombre; o me grita ‘General’, o me grita ‘Emiliano’, o me grita ‘Zapata, ¡viva Zapata!’ y eso me llena de orgullo, y cuando alguien pregunta por mí, ya no preguntan por mi nombre; nada más preguntan, ‘¿por dónde vive Zapata...?’ Es un orgullo, eso es lo que representa para mí, un orgullo, y como dice usted, cuando uno entra a Morelos, desde una taquería, un monumento, un teatro, hasta una calle tiene el nombre de Zapata, lo traemos tatuado ya. Somos reconocidos a nivel mundial.

“Como dato curioso, yo estuve en los Estados Unidos cuando tenía 20 años; me topé con un ruso, un estudiante de universidad, estaba estudiando en la ciudad de Chicago, él estaba haciendo su tarea en una mesa, yo paso y de reojo veo que tenía un libro con la foto de Emiliano Zapata, todo escrito en ruso, lo cual me sorprendió mucho, me regresé y le dije: ‘oye Dimitri, ¿qué haces con este libro tú en tus manos...?’ me responde: ‘¿sabes quién es este personaje...?’ le respondo: ‘es Emiliano Zapata’, dice: ‘soy fan de Emiliano Zapata’, me lo estaba diciendo obvio en inglés, pero el libro estaba escrito todo en ruso. Me empezó a dar datos de él, le digo: ‘es impresionante que tú siendo ruso conozcas más de ese hombre que yo, que soy de allí de Morelos, soy vecino casi de él’. Eso me llenó de orgullo, empecé a llorar. Eso representa para mí un orgullo inmenso. Hace poco en un país árabe, conmemoraron los cien años de su muerte con un timbre postal, eso llena de orgullo, por donde quiera en todo el mundo lo conoce, y eso es lo que representa para mí interpretar este personaje”.

Labor importante para lograr este resultado es la de Marisol Castillo, directora de escena; esto fue lo que nos comentó. “Estoy muy contenta de volver a tener esta comunión con el público. Lo que pasa en cada representación, los nervios, los chicos tartamudean, se les va el texto, no entra la luz, no entra el sonido, eso todo director lo tiene, hasta el más profesional con todos los años. Se sigue viviendo esa adrenalina, se sigue viviendo con la presencia del público y eso es lo que más me emociona y eso es lo que yo les quiero generar a los chicos, que no pierdan esa adrenalina de poder tener esa comunión con el público que es sagrada en el teatro; ahora con la pandemia, lo hemos perdido mucho. Hacemos ahora un teatro digital que no sabemos quién nos está mirando, cómo nos está mirando, no tenemos esa complicidad de la mirada; no sabemos nada. No es lo mismo tener al Zapata todo nervioso, que se está equivocando y se le salen las lagrimitas y tú estás llorando con él, es algo que no te da la pantalla. Se agradece el cine y se agradece que los compañeros teatreros estén haciendo su mayor esfuerzo de seguir presentando, que no dejen morir el arte y seguir viendo obras de teatro digital...pero esto se agradece más. Esta adrenalina de tener aquí al público se agradece mucho, no se compara para nada. Esta es la gratitud que me deja, la emoción de tener a mis

chicos y que ellos puedan vivir la experiencia y puedan aterrizar toda la técnica, todo lo que trabajamos que lo puedan aterrizar aquí, en las presentaciones.

“Lo que más nos cuesta justo es la concentración, eso del estar aquí y ahora, eso es lo que más les cuesta a ellos, ya que vivimos en un mundo disperso; ahora con la pandemia hemos logrado ver películas seguidas --gracias *netflix*-- nos deja ver series sin comerciales y todo, antes era de un capitulito y comerciales, eso nos hace una mentalidad fragmentada, nuestra estructura mental es fragmentada justo por eso, porque siempre nos están bombardeando con cosas, estamos centrados en algo y de repente el comercial, una canción y se corta por otro comercial, todo eso afecta nuestra percepción y nuestra forma de comunicarnos con el mundo; por eso a ellos les cuesta mucho estar y concentrarse, estar siempre en el aquí y el ahora. Y hoy, hoy estaban; en la última escena todos querían salvar a Zapata; se escuchaban vocecitas por aquí, por allá, querían decirle el texto que se le había ido...eso para mí es estar presente, estar en la misma frecuencia. A la niña chiquita se le fue el texto, y dice: ‘¿qué digo?’, sabe que tiene algo que decir y la mamá le dice ‘¡ey’, y ella dice ‘¡ley!’’, que no se quede callada; todo eso agradezco, yo no les voy a decir: ‘¡estuvieron re mal, ¡cómo se les olvida...!’’, no, para nada, gracias chicos por todo el esfuerzo que acaban de hacer”.

La obra tiene un gran valor histórico y estético. Es un trabajo bien logrado con actores no profesionales, no son egresados ni tienen formación académica, tienen otras ocupaciones como jardineros, estudiantes, campesinos --quien da vida a Zapata es albañil--, no obstante, en su trabajo hay entrega, lo dejan todo en cada escena; se ve en su mirada el orgullo de representar esta parte de su historia y esto se agradece. Como espectador, como mexicano... el final me dejó conmovido.

En esta función se contó con la presencia de un invitado especial: el Sr. Tiburcio Zapata Fierro, nieto directo del General Emiliano Zapata, esto fue lo que respondió después de ver *Estampas Zapatistas*: ¿La familia del General Zapata, cómo ve ahora esta vinculación que tiene la comunidad con el arte y con este proyecto que Jaime Chabaud y Marisol Castillo están desarrollando aquí en Ticumán?

“Los felicito y ojalá sea un éxito, porque realmente Jaime lo trae en la sangre, a mucha gente de acá la está haciendo artista; es una gracia que él trae, no cualquiera lo puede hacer, incluso mucha gente que no tenía trabajo, ahora con este proyecto ya lo tendrá, será un sostén más, independiente de lo que se dedican --su otro trabajo--; esto es un extra donde también les cae un centavito, y están aprendiendo. En la obra repiten la historia, lo que vivió el General se está viendo otra vez en su actuación, y como representan a Zapata, las Adelitas, todo; nos remontamos a cien años atrás. Para mí es una gran satisfacción que nuestro General siga todavía acá. A 100 años de su muerte, él sigue vivo, es inmortal y siempre vivirá para todo lo que es México. Es reconocido mundialmente por sus ideales.

“Mi padre fue Nicolás Zapata Aguilar, hijo mayor del General Emiliano Zapata Salazar, a mi padre le tocó andar con él en la Revolución; a él le tocó --platicaba mi papá-- comer frijoles con gorgojo, el maíz, sufrieron porque el Gobierno los traía a raya. En los cerros los andaban buscando y tenían que esconderse para sobrevivir, fue mucho, fueron nueve años de Revolución, nueve años de guerra. A él le tocó estar al lado de su padre, apoyándolo y la verdad sí sufrió. El General Zapata dio su vida por la tierra y libertad”.

Tomado de *Teatro y danza*, 10.11.2020.

PRESENTACIÓN A EDICIÓN CONMEMORATIVA CUADERNOS DE DRAMATURGIA CENTROAMERICANA

Jorgelina Cerritos

“El Premio Casa debe ser puente seguro para que Dorotea y Pescador transfiguren su vitalidad en seres de carne y hueso, multiplicados sobre el escenario. Su impulso vital lo merece”.¹

Vivian Martínez Tabares

Era el segundo semestre de 2011. En la revista *Casa* número 263 que tenía en mis manos aparecía el artículo “Al otro lado del mar: hacia una vida plena” que Vivian Martínez Tabares --teatróloga cubana y directora de la Dirección de Teatro de la Casa de las Américas-- había escrito justo para las presentaciones de los libros ganadores del Premio Casa de las Américas en 2010.



Entre las ideas que se enfatizan en el artículo eran que el gane para un autor o autora salvadoreña no ocurría desde 1990 y que era de notar que, en cincuenta años de existencia del Premio, El Salvador no se había hecho de esta preseña nunca antes en la rama de teatro, así como también que en las treinta y siete ediciones del certamen que incluían este género, con la autora de *Al otro lado del mar* se contaban únicamente dos dramaturgas que habían obtenido esta distinción.

Vivian celebraba también conocer sobre El Salvador de posguerra a través de un texto teatral que hacía hincapié en la búsqueda del ser, cuando este ha sido fracturado por las ausencias, por la exclusión y por la guerra. Para aquel momento Vivian y yo no nos conocíamos personalmente. Su artículo terminaba con un párrafo que diez años más tarde, con una lectura en retrospectiva,

¹ Revista *Casa de las Américas*, n. 263, abril-junio, 2011 pp. 153-155.

puede interpretarse como una especie de buen augurio para un camino que no estaba haciendo más que empezar. Decía esperar que Dorotea y Pescador, su autora, y la dramaturgia misma de El Salvador tuviera después del premio un salto al escenario internacional para dialogar con sus iguales fuera de El Salvador.

Diez años pasaron desde entonces. Desde aquel 28 de enero de 2010 cuando se anunciara *Al otro lado del mar* como la ganadora en la rama Teatro de un premio latinoamericano histórico que ha visto crecer, de 1960 a la fecha, toda una constelación de escritores, escritoras e intelectuales de nuestro continente.

Diez años después nos preguntamos, ¿qué ha pasado en esta década con Dorotea y Pescador?, sólo como punto de partida para indagar en inquietudes más de fondo. ¿Qué ha pasado en esta década con Jorgelina Cerritos, con Los del Quinto Piso, con la dramaturgia salvadoreña, con nuestras instituciones de cultura, con la escritura dramática en Centroamérica, con las editoriales y la publicación teatral, con el público y los espacios de representación, con las políticas culturales, con los “sueños soñados” tras bambalinas mientras no dejamos en ningún momento de hacer teatro? ¿Sigue siendo la hora de la tarde en que la vida parece acabarse de verdad?

Pese a la abrasadora sensación de incertidumbre que estamos viviendo como país y como Latinoamérica, seguimos diciendo como Dorotea que “nadie se muere con esperanza” y como Pescador, convencidos, seguimos lanzándonos al mar. Entonces visualizamos con claridad el segundo número de los *Cuadernos de Dramaturgia Centroamericana* y con él, esta edición especial de *Al otro lado del mar*, diez años después. Edición especial para celebrar. Celebrar el arrojo, la convicción y la vida. Celebrar el Teatro y la Casa de las Américas. Celebrar con alegría y con gozo, como cuando festejamos un aniversario con los seres queridos, con los más cercanos y con los amigos. Con los convencidos --en este caso-- que el camino no es fácil por lo que la celebración se reviste no sólo de abrazos y de fiesta sino de compromiso y de resistencia.

De 2010 a 2020 *Al otro lado del mar* ha sido montada por directores y directoras, actrices y actores de El Salvador, Guatemala, Cuba, la República Dominicana, Panamá y Costa Rica. Ha sido presentada con subtítulos en Ouro Preto (Brasil), y Los Ángeles (los Estados Unidos); leída por su propia autora frente a múltiples audiencias que en su mayoría no habían estado con anterioridad en una lectura autoral.

Se han escrito tesis, artículos y ensayos sobre la obra desde la investigación académica en El Salvador, Guatemala, Cuba, Italia y los Estados Unidos. Ha sido publicada y leída en centros escolares y universidades dentro y fuera de nuestras fronteras. Su impulso vital lo merece, cerraba su artículo Vivian Martínez Tabares. Ahora abrimos esta edición especial justo con tales palabras, descubriendo, a la vuelta del tiempo, que tenía razón. Lo dice la historia teatral de El Salvador, aunque El Salvador no sea, hoy por hoy, consciente de ello.

1965 vio nacer a Goter y Moter de la mano de Álvaro Menéndez Leal en su obra *Luz Negra*, ganadora de los Juegos Florales Hispanoamericanos de Quetzaltenango. El texto se publicó, se leyó, se montó y se tradujo, pasando a la historia como la obra salvadoreña más representada en el siglo XX. Lo decimos aquí porque, como dijera George Steiner, “lo que no se nombra no existe”, así como lo sostienen Dorotea y Pescador en *Al otro lado del mar*. Permitámonos entonces dejar constancia de una cronología de los personajes que han nacido de nuestra dramaturgia y que han logrado dialogar desde la literatura dramática y el escenario con otras experiencias, épocas y culturas, como lo hicieron Goter y Moter en su momento, y Dorotea y Pescador en el hoy. Reconozcámonos y nombrémonos también desde nuestra dramaturgia, para existir.

Cuando tomamos conciencia que como teatro salvadoreño debíamos estar de fiesta por estos diez años, Índole Editores y Los del Quinto Piso no dudamos en hacer de este número una edición especial. Y como sucede en la vida de los protagonistas de la obra, “las mareas, los vientos y las estrellas” hicieron su parte porque casi al cierre de esta década *Al otro lado del mar* entra al mundo de la traducción. Anna Kathryn Donko, estudiante de doctorado en Lenguas y Literaturas Romances en la Universidad de Chicago y la Dra. Margaret Stanton, profesora emérita de español en *Sweet Briar College*, traducen la obra al inglés, mientras Emanuella Jossa, profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de la Calabria, le da voz italiana a Pescador cuando dice, introspectivo, *Mi piace la sera...* Y ese hecho complementa el sentido de esta edición. Permitir que el público lector y potencial espectador de otras lenguas maternas o segundas lenguas puedan encontrarse en los laberintos salvadoreños del ser, plasmados a través de Dorotea y Pescador.

The Cherry Arts, en Ithaca, Nueva York, fueron los pioneros en este camino. En octubre de 2019 llega a manos de Samuel Buggeln, director artístico de la compañía, el texto en inglés de la obra, publicado en la revista *The Mercurian*, y con su grupo, especializado en montaje de textos teatrales traducidos, no duda en hacer la travesía y lanzarse al mar junto a Dorotea y Pescador. El público de Ithaca es el primero en escuchar en su idioma, en febrero de 2020, la voz poética de *Al otro lado del mar* que nos invita a la otredad para existir.

Dejamos pues en sus manos este ejemplar trilingüe con la convicción del poder, la necesidad y la pertinencia de la palabra política y perdurable en estos tiempos mediáticamente fugaces donde pareciera que nos bastan las redes sociales para hacer amistades o para gobernar un país. Una palabra que vaya más allá de los idiomas y las fronteras, del espacio y el tiempo, de la complacencia y la reflexión, de la recepción y la creación.

Enviado por la autora.

RICARDO BARTÍS TRANSFORMÓ SU TEATRO EN UN VIVERO

Jazmín Carbonell



Para todos aquellos que hayan entrado al Sportivo Teatral, la sala y escuela de teatro que Ricardo Bartís fundó allá por los años 80, no les extrañará esta transformación. Las plantas fueron copando la parada casi hasta el punto de ganarle el espacio al teatro. En estos siete meses durísimos de salas teatrales cerradas y de futuro incierto para la actividad, la vegetación se volvió la dueña indiscutida, y con esta energía avasallante sumado al tiempo imposible para el teatro, Bartís junto a su equipo de trabajo, empezaron a armar este nuevo emprendimiento: Teatro Botánico.

La situación para las salas independientes es trágica. Los costos de mantenimiento se vuelven imposibles y si en esos primeros meses de estupor se pudieron disponer de los subsidios de este año, sumados a los ahorros de algunos de sus dueños, la situación se volvió insostenible cuando se extendió a tal punto la paralización de la actividad teatral. Por eso la reinención. Por eso la creatividad para poder mantener en pie estos espacios que no sólo son teatros sino espacios de formación y de experimentación. La clave tal vez para que el teatro porteño tenga semejante impronta.

“El Sportivo está cerrado desde el 15 de marzo debido a la pandemia --cuenta Bartís--. Mantener este lugar tiene un costo enorme. Durante los primeros dos meses pensamos que podíamos aguantar, utilizamos el dinero que nos venía de los subsidios para que la gente que trabaja dando clases en el estudio pudieran sobrevivir y lo mismo con las personas que están vinculadas al trabajo dentro del lugar. El mantenimiento del estudio lo realiza Hernán Melazzi que es un actor que ha trabajado conmigo dentro del Sportivo, además de un amigo, una persona muy querida y de mucha confianza. Con él nos veníamos preguntando cómo íbamos a hacer para pagar todas las cuentas cada vez que llegaban. Los servicios son carísimos por el barrio --pleno Palermo-- y todo el tiempo nos aparecía la idea de poner un vivero. Es muy querido para nosotros el tema de las plantas tanto en la terraza como en el patio y se le ha otorgado siempre un rango protagonista dentro de nuestro espacio”.

Melazzi, además de ser un gran actor, hace dos años estudia jardinería y las pasiones con el maestro entonces se duplicaron. ¿Por qué entonces no conjugar plantas y teatro, en el Sportivo Teatral? A ambos se sumó Lorena Regueiro, productora desde hace más de quince años de distintos proyectos dentro del Sportivo. “El estudio es bellissimo: el lugar, las plantas, las flores. Pero es muy triste verlo vacío. Así que empezamos a pensar en esta idea, convertir al Sportivo en un vivero como forma no sólo de subsistencia económica sino también para darle vitalidad al espacio”, cuenta Bartís y agrega que previa cita se pueden comprar allí plantines, plantas de huerta, de estación, aromáticas. Se puede buscar Teatro Botánico en las redes y colaborar con esta causa para sostener la cultura y para evitar que la pandemia se lleve parte de ella.

Ricardo Bartís, autor y director de obras emblemáticas como *Postales argentinas*, *El pecado que no se puede nombrar*, *Donde más duele*, *De mal en peor*, *La pesca*, por citar sólo algunas, estaba a punto de estrenar *La gesta heroica*, su propia versión de *Rey Lear*, de Shakespeare, en marzo, en el Cervantes. “Al teatro lo veo con mucha preocupación. Entiendo que hasta que no se produzca una transformación sustantiva a través de la vacuna o algo por el estilo, el teatro va a estar rengo, en una situación de mucha dificultad, muy compleja. Porque la situación protocolar y las distancias arrastran esos problemas a la escena. Tengo tristeza, una enorme tristeza y a la espera de cuándo podremos mostrar nuestra obra”.

Tomado de *La Nación*, 19.11.2020.

UN CORAZÓN HECHO DE TABLAS, GENERACIONES Y ARTE

Paco Giménez

En la celebración por los treinticinco años de la famosa sala estaban programados los estrenos de varias obras y muchas otras actividades. Comienzan los festejos con la realización virtual del segundo Encuentro de Festivales Iberoamericanos de Artes Escénicas.



El Teatro La Cochera empezó a estrenar sus obras en 1985 y no paró hasta este año, justo cuando cumple treinticinco años. La pandemia nos sintonizó en otra estación del dial, y el programa no es divertido. Esta Cochera que empezó y la expresión “no paraba nunca” refiere mi historia principal, la de mis alumnos, mis compañeros, mis amigos y mis amantes. Todos cautivos de un mismo afán y distinta entrega. Esta Cochera alberga gente del siglo pasado y del actual, todos impregnados de una manera de teatralizar, combinando histrionismo, imagen y despliegue, estética diversa e inclusiva, política espontánea y delirante, desmesura y encanto silvestre, actuación, dramaturgia y dirección en dialéctica consonancia.

Fueron muchos, siguen siendo muchos, los que sin ser nombrados son aludidos en este escrito, pero que yo reconozco muy bien, porque puse mis ojos sobre ellos años y años, y ellos se pusieron en mis manos años y años. Ya que el grupo de artistas del Teatro La Cochera está compuesto por más de treinta actores y actrices que se dividen en diferentes equipos de trabajo: el grupo fundacional Los delincuentes, el Grupo Teatro La Cochera, Los que dijeron ¡Oh! y otras agrupaciones de combustión espontánea, o a demanda de las obras que han ido naciendo. De mí sólo diré lo que se dijo de mí: factótum, incombustible, temerario, creador de una circunstancia, loco lindo seducido

por el deseo de tantos y tantas que quisieron teatralizar una porción de sus vidas y que representan el verdadero motor de esta fábrica de ansias que es La Cochera.

En el marco de la celebración por los treinticinco años de nuestra sala, estaban programados los estrenos de siete obras y muchas otras actividades que precisaban del encuentro físico, el decir cara a cara y el abrazo. Mientras tanto, del 23 al 25 de noviembre, comenzaremos el festejo con la realización virtual del segundo Encuentro de Festivales Iberoamericanos de Artes Escénicas - EFíbero, proyecto especial creado por Marcelo Allasino para Iberescena en 2019, y realizado con la cogestión del Teatro La Cochera y el aporte de muchas otras instituciones públicas y privadas.

La segunda edición de EFíbero, (Efibero.org), convocará a cincuenta festivales de artes escénicas de Iberoamérica que participarán de disertaciones y mesas de discusión centradas en el análisis de la situación actual y las posibilidades futuras en torno al impacto de la pandemia por Covid-19. Durante el encuentro se realizarán disertaciones a cargo de destacados referentes de las artes escénicas, tales como Gonçalo Amorim (Fitei - Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, Portugal), Naomi Campbell (Festival Luminato, Canadá), Camille Mateos (Festivals Edinburgh, Escocia), Zaida Rico (Iberescena, España) y Raúl S. Algán (UADE, Argentina).

Además, se desarrollarán en simultáneo tres mesas de discusión, en nuestro canal de *youtube*, sobre: "Las políticas públicas y los festivales en pandemia", moderada por Paulo Ricci (Universidad Nacional del Litoral); "Festivales virtuales: el territorio de las pantallas", moderada por Antonella Sturla y "Los festivales en la pospandemia: transformaciones y posibilidades", moderada por Ana Yukelson (Universidad Nacional de Córdoba).

El Teatro La Cochera espera que acaben pronto la pandemia y el aislamiento para terminar los espectáculos que sufren la pausa del hoy y quiere volver a abrir las puertas de las salas y crear festivales. Como dicen: lo peor está siempre por llegar, pero además dicen esto también pasará.

Tomado de *El Perfil*, 21.11.2020.

DEL ENCUENTRO VIRTUAL A PROPÓSITO DEL FESTIVAL DE MANTA

Gustavo Geirola



Hablé en primer lugar porque tenía que irme a otro evento organizado por mi *college*, por eso anoche escuché lo que mis colegas dijeron después de haberme retirado. No detallo mis comentarios, porque los pueden ver al principio del video. Me detengo en las ideas que me impactaron expuestas por cada uno de mis colegas. Casi todos ellos, a pesar de las difíciles situaciones que están atravesando durante la pandemia, tienen una esperanza y una visión optimista para la pospandemia. La perspectiva de todos, salvo de los colegas venezolanos que forman parte de la Compañía Nacional de Teatro, se centraba en las vicisitudes del teatro independiente.

Sandra, actriz del grupo español Sennsa Teatro, señaló la importancia de los sentidos (olor, tacto, incluso por encima del ver y oír) como aspectos viscerales e intransferibles del hecho teatral; sin duda, es aquello que no puede pasar a la virtualidad. Rosa Luisa Márquez, de Puerto Rico, recordó el carácter colonial de su país y de alguna manera hizo un paralelo entre la situación de confinamiento al que nos obliga la pandemia y el carácter insular de su país. Leyó un texto de Osvaldo Dragún, de las *Historias para ser contadas*, que nos conmovió, porque enfatizaba la perdurabilidad del teatro y la "prepotencia de trabajo" (como diría Roberto Arlt) de los teatristas. Casi todos los participantes remarcamos que el teatro sobrevivió a todas las crisis y pandemias, incluso a situaciones peores que las actuales. Y en relación a las tecnologías, también superó todas las competencias.

Aldo El-jatib, de Rosario (Argentina) apeló a dos textos visionarios de Artaud, sin duda apropiados para las circunstancias actuales. Hizo un relato sobre las vicisitudes de su grupo para enfrentar la pandemia, compartida por otros grupos independientes. Los compañeros de Venezuela contaron cómo, a pesar de las circunstancias adversas y a pesar de su trabajo en cierto modo dentro de la tradición teatral de texto y puesta en escena, la pandemia les permitió explorar otras vías de creatividad, como por ejemplo un trabajo realizado desde la casa de cada teatrista y por medio del teléfono. Aunque, dijeron, no sea por ahora una experiencia a repetirse en la pospandemia, sin duda muchos experimentos de este tipo van a ir promoviendo la creatividad en el futuro y abriendo nuevos caminos.

Luego le tocó el turno al compañero español Guillermo Heras, que hizo un recorrido sobre la historia teatral y los horrores que siempre el teatro tuvo que enfrentar y superar. Contó sobre algunas experiencias que pudo vivir en estos días y remarcó cómo a pesar de las restricciones y cuidados, el público asistió a algunas representaciones, incluso aceptando las imposiciones protocolares de salubridad impuestas por el gobierno. Me gustó mucho que dijera algo que comparto completamente: este momento es importante para reflexionar sobre lo que tendremos que hacer (fue también uno de mis puntos en mi presentación), pero agregé algo más: que el teatro que se venía haciendo no era tampoco algo rescatable, ya que en muchos casos los teatristas se empecinan en montar espectáculos, pero olvidan problematizar la cuestión de los lenguajes, de modo que los productos que veníamos generando eran bastante deplorables (no usó este adjetivo, va por mi cuenta).

A continuación, escuchamos la palabra de Patricio Vallejo, el director ecuatoriano del grupo Contraelviento, quien, asimilando el teatro al fuego y planteándonos la cuestión de la pandemia como una oportunidad para una

renovación, se enfocó en las circunstancias siempre muy desprotegidas en las que se desarrolla la actividad teatral independiente. Contó, también, algunas experiencias ligadas al traslado de su grupo antes de la pandemia a una zona fuera de los centros urbanos y cómo allí tuvieron que enfrentar la pandemia; comentó el pro y contra en el uso de las tecnologías. Finalmente, habló nuestro querido Aristides Vargas del grupo Malayerba, que empezó subrayando el hecho de que la pandemia ha develado y mostrado a nivel planetario, y para todos los países, ricos y pobres, de los horrores del neoliberalismo y de los fracasos de los estados frente a la distribución de la riqueza en el mundo, la precariedad de los sistemas sanitarios, etc. Subrayó cómo hay grandes corporaciones que ganaron con esta pandemia, cómo hay mucha gente que no tiene acceso a internet o a las plataformas, es decir, la existencia permanente de marginados. Le pareció perversa la situación de que ahora pagamos para vernos en las pantallas; de modo que un paso futuro en la lucha es exigir a los gobiernos democratizar las plataformas, sostenidas por compañías que ni siquiera pagan impuestos. Dijo no ser optimista en cuanto al cambio de los seres humanos después de la pandemia; cree que seguirán siendo lo que eran. Nos recordó la historia de Edipo que, en medio de la pandemia en Tebas, comienza su búsqueda de la verdad, dejando en evidencia los crímenes, pero, sobre todo, llegando a darse cuenta de su propia criminalidad, lo cual configura una metáfora sobre el horror anclado ni más ni menos que en la figura del líder y del Estado.

Se debatió un ratito la metáfora de Edipo. Por lo que a mí respecta, y como lo plantea Aristides, Edipo se quita los ojos porque ve "algo", pero luego procede asumiendo su responsabilidad y renuncia al poder, cosa que no hacen nuestros gobernantes, según él, más en la línea de Tartufo. Yo me atrevería a seguir la metáfora edípica en el sentido, como lo planteé, que la pandemia es la oportunidad para cuestionar la institución teatral en su totalidad ("hay algo podrido en el reino de Dinamarca", hay algo podrido en la teatralidad del teatro); en el sentido de que, en la pospandemia, es probable que colapse el paradigma del teatro en tanto ligado a la contemplación y la representación, y la gente busque desafortunadamente ese "encuentro" --palabra que apareció en los comentarios de varios colegas-- un encuentro visceral --como decía Sandra--, pero no para ver, sino para hacer, una colectivización del deseo de hacer, del deseo de desear y ya no estar sentado en una platea viendo a otros haciendo. Y, como dije, no pienso ni en el *happening*, ni en el teatro comunitario ni tampoco en la creación colectiva tradicional.

Pienso en una praxis teatral --imposible de alojar en lo académico y hasta en lo profesional tal como lo entendemos hoy-- que supere la teatralidad del teatro creada por la burguesía desde el Renacimiento, entre los que hacen y los que reciben, entre los que supuestamente saben y los que supuestamente no saben. Es la ética del teatrante lo que la pandemia nos deja como en crisis: nos ha puesto --como dijo Pato-- el fuego entre las manos. Necesitamos una praxis teatral (no una práctica teatral) que apunte a permitir a quien tenga el deseo de hacer --como ya se lo ve, tal como mencionó Guillermo, en las protestas feministas, ecologistas, de derechos humanos, de derechos indígenas, etc.-- deseo de saber algo sobre el goce, entendido este en sentido lacaniano, como sufrimiento, o según Freud, como malestar en la cultura. Y este develamiento es necesario, incluso a costa de enfrentarnos a ese núcleo políticamente incorrecto que muchas veces tratamos de velar con espectáculos producidos a partir de las "buenas" intenciones.

Una vez más, gracias a Nixon y su equipo por convocarnos a este conversatorio.

Tomado del *facebook* del autor, 20.11.2020.

EL FESTIVAL DE TEATRO CENA CONTEMPORÁNEA CUMPLE 25 AÑOS Y SE REALIZA DE FORMA VIRTUAL



El año que celebra 25 años --y un total de veintiún ediciones-- Cena Contemporánea-Festival Internacional de Teatro de Brasilia se reinventa y realiza una edición virtual, que observa las perspectivas de las artes escénicas. Se realizó entre el 1ero y el 11 de diciembre de 2020, explorando nuevos formatos y enfoques, y marca la primera parte de la 21 edición. El segundo módulo está programado para llevarse a cabo entre el 25 de mayo y el 6 de junio de 2021, con una programación que mezclará propuestas que se pueden realizar en vivo, como merecen y esperan los amantes del teatro y la danza, y otras creadas para el ambiente virtual, priorizando propuestas locales e iberoamericanas.

Este año, Cena Contemporánea visita su memoria, invitando a quienes acompañaron su trayectoria para revivirla creativamente, ofreciendo al público un mosaico de recuerdos afectivos y creativos, que recorre las obras seleccionadas. Los registros de actuaciones y testimonios de artistas que han estado en el festival en los últimos años se mostrarán en videos cortos antes de la programación diaria. Guilherme Reis, director del festival habló con *Nodal Cultura* a propósito de esta edición. Reis afirmó: "En Brasil todo se ha vuelto más difícil en los últimos años. Para el sector de la cultura aún más. Hoy ya no tenemos los mecanismos de financiación que teníamos. Y, sin embargo, seguimos haciendo lo que es posible en este momento. Cena Contemporánea se ha mantenido activa, incluso con una financiación mucho menor que antes. Y con la pandemia de Covid-19, también tuvimos que pasar al entorno digital para seguir con vida".

El festival: internacionales

Para la edición 2020 de Cena Contemporánea se seleccionaron obras de diferentes lenguajes, producidas en España, México, Francia, Inglaterra, los Estados Unidos, Mozambique y Alemania, además de proyectos de diferentes estados brasileños, en un total de más de veinte obras. Son obras híbridas, que se mueven entre

videoarte, intervenciones virtuales en vivo, que componen el panorama inagotable de lo que se ha denominado “teatro virtual” u “obras transmedia”.

En el programa se encontraron obras como *The Silent Burn Project*, de AkraKhan Company, de Inglaterra, en una versión realizada exclusivamente para Cena 2020. Esta que es una de las compañías de danza más importantes de Europa creó una obra especial para celebrar sus veinte años. Y espectáculos como *Hibridismo*, de la compañía alemana Coocondance, *Clã_Destin@: un viaje escénico-cibernético*, de Clowns de Shakespeare, de Natal/RN o *Juntos parados 5*, de la Brasileña Anti Status Quo Companhia de Dança, que se presentó en tiempo real, vía *streaming*. Además de los espectáculos, el festival también contó con actividades educativas y encuentros *online*.

Entre los amigos del Cena, estuvo el grupo Lagartijas Tiradas al Sol, de México, que ha participado en dos ediciones anteriores del festival y preparó especialmente para esta edición en línea el espectáculo *Cada vez que alguien dice esto no es un teatro muere una estrella*, con una profunda reflexión sobre la pandemia vista por el teatro y el teatro repensado por la pandemia. El trabajo fue exhibido en la apertura del festival. También el grupo español Agrupación Señor Serrano, de Barcelona, que igualmente ha pasado dos veces por el festival, trajo la hermosa y conmovedora *Birdie*, inspirada en la película clásica de Hitchcock *Los pájaros* para reflexionar sobre la situación de los inmigrantes en Europa, con videos, objetos, muñecos, dos mil animales en miniatura y tres artistas que manipulan este mundo, envueltos en humor, sentido crítico y compromiso con el ser humano.

El programa también incluirá *Cage Shuffle: a digital duet*, obra reciente de los estadounidenses Paul Lazar y Bebe Miller, dos íconos de la danza contemporánea en los Estados Unidos. Ambos presentan un trabajo creado para la plataforma digital basado en una partitura de John Cage que propone la puesta en escena de cuentos de un minuto cada uno, coreografía de Annie-B Parson, directora del *Big Dance Theatre*, de Paul Lazar y Bebe Miller. Además del mozambiqueño Idio Chichava, quien trae *Ultimo Berro—Corpoem Estado de Emergência* y *Começa a ficar tarde*, dos obras que quieren hablar de la urgencia del cuerpo del intérprete en un país que está siendo devastado por la violencia de los extremistas.

El festival: brasileñas

Desde Brasil, Cena 2020 contó con obras inéditas como *Proceso Julio César*, un registro del proceso de creación de la nueva muestra de la *Companhia dos Atores*, de Río de Janeiro, cuyo estreno está prevista para enero de 2021; *Lo que no pueden demoler mientras yo pueda hablar*, obra dirigida por Francis Wilker, que trata sobre la materia fantasma de los espacios; el estreno de *La Codista...BR*, adaptación para Brasil de un texto original escrito por la holandesa Marleen Scholten, dirigido por César Augusto; y el lanzamiento del canal *Bebelume*, el primero en Brasil dedicado a bebés de 0 a 5 años, mostrando ocho episodios de la serie *Grão Jeté*, dirigida por Clarice Cardell. El festival también mostró siete mini-performances creados especialmente para Cena por colectivos de Brasilia que forman parte de la Red GARRA-Grupos de Artistas en Red Asociada.

Actividades pedagógicas

Además de la presentación de obras escénicas, el festival también promovió un taller con el argentino Matías Umpierrez, sobre la relación entre el espectador y la ficción. El artista fue reconocido por la empresa BGH como uno de los cien creadores argentinos más innovadores de los últimos cien años. Se previeron encuentros y talleres que proponen una inmersión en las técnicas, la estética y la información de las distintas áreas de las artes escénicas y también en los procesos de creación de artistas invitados. El artista multidisciplinario argentino Matías Umpierrez impartió el taller “Clínica de la obsesión”, que propuso una reflexión sobre el trabajo de los artistas participantes y su transición a otros dispositivos. Y en el taller “*Uploading the Rhythm*”, Idio Chichava trabajó su físico e imaginación al límite, manteniendo el contacto con las influencias de las danzas tradicionales mozambiqueñas.

Tomado de *Nodal Cultura*, 30.11. 2020.

EL MARGINALISMO Y EL MÍTICO MUNDO AFROCUBANO EN LA OBRA DE HERNÁNDEZ ESPINOSA

Jorge Rivas Rodríguez



Pocos autores teatrales han logrado entretener un amplio universo creativo en torno a las más profundas raíces de la cubanidad insular como lo ha hecho el recién electo Premio Nacional de Literatura 2020, Eugenio Hernández Espinosa (La Habana, Cerro, 1936), cuya obra --casi en su totalidad-- se ha erigido sobre el rico universo de la cultura afrocubana.

Muchos de los textos del también Premio Nacional de Teatro 2005 se introducen en el fenómeno del sincretismo, a través del cual cada una de las deidades africanas recibe el nombre genérico de oricha, orisha u orissa, y tiene su “equivalente” con un determinado santo católico.

Paradigmas, símbolos y signos propios del culto africano

El artista, con cuidadoso respeto hacia los orígenes de esta religión, acomoda estéticamente paradigmas, símbolos y signos propios del culto africano para desde esa premisa dialogar con el pasado y el presente insular, en tanto sugiere nuevos caminos que buscan salidas a los complejos y variopintos problemas de la actualidad.

Para ello se pertrecha de los elementos principales que caracterizaron la aparición del negro africano en la composición étnica del pueblo cubano en los albores del siglo XVI, época en que comenzó un paulatino proceso de entretrejo racial cuyo mayor auge se produjo cuando alrededor de 275 mil negros nigerianos, convertidos en cautivos, arribaron a estas costas, trayendo consigo sus costumbres y creencias religiosas, fundamentalmente las correspondientes al panteón yoruba.

El destacado profesor, paradigma de la crítica y la investigación teatral en Cuba, Rine Leal Pérez, (La Habana, 1930-Caracas, 1996), también profesor universitario, presentador de televisión, editor y dramaturgo, afirmó que “cuando el espectador se enfrenta a la obra de Eugenio Hernández Espinosa no puede evitar la referencia inmediata al mundo mítico afrocubano y al marginalismo. El éxito de *María Antonia*, tanto en su puesta en escena original de 1967 como en su reposición en 1984, parece confirmar esta apreciación ideo-artística. Y sin embargo, otras obras de este autor toman caminos bien distintos (*Los peces en la red*, 1960; *El sacrificio*, 1961; *Calixta Comité*, 1969; *Mi socio Manolo*, 1971; *La Simona*, 1973) que prueban una vez más el peligro que el encasillamiento crítico puede provocar”.

Interés por recrear la idiosincrasia insular y los valores de nuestra cultura

En la producción teatral de Hernández Espinosa se respira ese interés por recrear la idiosincrasia insular y los valores más trascendentales de nuestra cultura, cuyas raíces están ancladas en el legado de los negros traídos aquí como esclavos desde el África, que vinieron a fundirse con la herencia del blanco español para finalmente conformar sólidas cimientos de nacionalidad insular.

El también fundador y director general del grupo Teatro Caribeño de Cuba ha tenido el privilegio de cruzar el puente entre el siglo XX y el XXI, lo cual le ha permitido pensar que “la cubanía es un proceso viviente, dinámico y en constante ebullición”, tal ha dicho.

En su prolifera obra se aprecian dos vertientes temáticas: la asunción de lo popular sin prejuicios clasistas (*María Antonia*, *Calixta Comité*, *Los convictos*, *Eclíptica*, *¿qué le pasa a esa mujer?*) y otras en que la mitología de origen yoruba ocupa un primer plano (*Obba y Changó*, *Odebí el Cazador*, *Ochún y las cotorras*, *El venerable*, *El elegido...*).

Un gran mérito de su producción dramaturgic y literaria es haber fundado su obra a través de una suerte de simbiosis de las culturas africana y cubana, para trascender en las tablas y sobresalir, además, como director artístico, amén de sus vínculos con el cine y la televisión, principalmente como guionista.

Operación de transmutación estética

“Hernández Espinosa se inspira en la potente raíz cultural afro de Cuba, concretamente en la vertiente yoruba, y está llevando a cabo una operación de transmutación estética muy cercana a lo que hizo Lorca con el mundo andaluz. Hernández Espinosa es un gran creador verbal que, además, no nos extrañaría que proporcionara al teatro latinoamericano el primer mito de su historia. María Antonia, la negra de la república, es una especie de Carmen que posiblemente calará hondo en la sensibilidad de los públicos”, dijo el célebre dramaturgo español Ricard Salvat i Ferré (Tortosa, 1934-Barcelona, 2009), también director teatral, novelista y profesor universitario.

A partir del año 1977 en que obtuvo el Premio Casa de las Américas en Teatro con su obra *La Simona*, el nombre de Eugenio Hernández Espinosa pasó a formar parte de lo más representativo de la dramaturgia nacional, acontecimiento que vino a puntualizarse con su nombramiento (1987), como director general de Teatro de Arte Popular, el cual radicaba en el antiguo cine Verdún, en la barriada de Colón, muy cerca de La Habana Vieja, donde enriqueció sus experiencias sobre la vida de las gentes más humildes de la sociedad capitalina, donde los “aseres” son personajes de la vida cotidiana signada por santeros, babalaos, paleros y abakuás, mundo en el que se funden lo místico y lo real terrenal, que ya había sido conocido por él durante la infancia y la juventud en zonas marginales del Cerro.

“Son los pobres de la tierra sus héroes, los que buscan desesperados una salida a su destino sin poder hallarla, los no-dioses que se rebelan contra las reglas impuestas desde afuera. Al centrar su óptica dramática en estos personajes, el autor expresa su punto de vista desde el mundo afrocubano, pero sólo como expresión ideo-artística de sus sueños, su cultura, sus modos y maneras sociales, su cohesión interna, su identidad socio-racial. Es una concepción trascendente que los mantiene y sostiene, pero como rechazo y defensa, como tradición y fuerza, como instrumento de lucha y supervivencia. Sin ella serían frágiles criaturas condenadas al olvido; con ella son personajes trágicos que, aunque condenados y sin salida, lucharán hasta la sangre”, apuntó Rine Leal.

Con *María Antonia*, hacia la cumbre de la escena nacional

No existen dudas de que fue *María Antonia* quien lo lanzó hacia la cumbre de la escena nacional. Él afirma que, si no fue su obra más acabada, es la génesis que le permitió tocar otros mundos, desde el punto de vista racial y social. Elementos correspondientes a las esencias representativas de esta pieza están presentes en buena parte de sus posteriores creaciones.

Además de la religión, la corrupción, la delincuencia, el racismo..., existen otros tópicos que son frecuentemente tratados en la producción dramaturgic de Eugenio, y que desde siempre han enturbiado a muchas áreas de la sociedad cubana, como el machismo, e incluso, el “hembrismo”, este último generalmente abordado en las obras protagonizadas por mujeres.

El prestigioso autor y director ha enfatizado que su obra “es fruto de mis experiencias y mis vivencias. Leer es también parte de mis experiencias y mis vivencias. Sería insensato decir que mis lecturas no han influido poderosamente en mi proyección autoral. También la poesía de los grandes poetas. Cuando estructuro mis

personajes debo conocerlos a profundidad. Esbozar su pensamiento, conduce saber qué lee, qué música escucha... Por ejemplo, Tiffani, el personaje de *Alto riesgo*, no sólo era lector de Nietzsche, Goethe y Thomas Mann, sino también su *Doktor Fausto* y *La Biblia* eran sus libros de cabecera. Y como profesor detestaba públicamente a Ezra Pound, sin embargo, lo leía y lo disfrutaba. Es lo que llaman doble moral”.

Eugenio escribe sobre el mundo en que vive y participa

La vitalidad y trascendencia de su teatro radica, asimismo, en que él escribe sobre el mundo en que vive y participa como ciudadano activo. Eugenio camina por las calles de La Habana, sobre todo de La Habana Vieja y del Cerro. Entra en las casas que les ofrecen bienvenida; en los establecimientos públicos, o sencillamente, como un discípulo del universo, disfruta de un atardecer en cualquier parque. Asimismo, puede vérselo en el bar de una esquina de esas localidades en las que ha transcurrido buena parte de su existencia compartiendo con un obrero, un intelectual, un joven estudiante, un jubilado, un niño o con los teatristas de su grupo. De esas vivencias, en última instancia, se nutre su dramaturgia. Se trata de un compromiso con quienes le rodean y consigo mismo.

El Negro Grande del Teatro Cubano --como le bautizó el dramaturgo y periodista Alberto Curbelo (Camagüey, 1957), director fundador de Teatro Cimarrón--, ha dicho que “hablar de cubanía para mí es hablar de identidad cultural”. Y recordó que el Artículo primero de la Declaración Mundial de la Diversidad Cultural (UNESCO 2001) precisa que “La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se mantiene en la originalidad y pluralidad de las identidades que caracterizan los grupos y las sociedades que componen la humanidad. Fuente de intercambios de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es, para el ser humano, tan necesaria como la diversidad biológica para los organismos vivos”.

“Se impone un estudio analítico con relación a nuestra cubanía...”

“Teniendo en cuenta este concepto --agregó Eugenio-- pienso que, para salvaguardar su esencia, nuestra cubanía no debe adoptar fórmulas susceptibles a esquematizar el pensamiento, soslayar o negar los incesantes aportes de otras culturas, tener acceso a la información, rechazar toda intención que se oponga a la diversidad cultural y artística. Ciertamente es que nuestra cubanía, como dijera nuestro sabio Don Fernando Ortiz, es un gran ajíaco donde se fusiona el negro, el blanco, el indio, el chino... Pero no es menos cierto que a ese ajíaco se han añadido otros componentes étnicos”.

Y seguidamente puntualizó que “se impone, pues, un estudio analítico con relación a nuestra cubanía. He tenido el privilegio de cruzar el puente entre el siglo XX y el XXI, lo cual me ha permitido pensar que la cubanía es un proceso viviente, dinámico y en constante ebullición”.

Prueba de ello son sus obras *Obba y Changó (1980)*, *Odebí el cazador (1984)*, *Ochún y las cotorras*, *Alto riesgo y El elegido (1995)*, *Obba Yurú (1998)*, *Las lamentaciones de Obba Yurú*, *Lagarto Pisabonito (1999)* y *Quiqui-ribú Mandinga (2004)*, entre otras muchas, a través de cuyos títulos --en su mayoría-- puede identificarse ese interés innato del autor por recrear un teatro inspirado en la vida popular y las tradiciones de nuestra cultura sincrética, especialmente en la influencia yoruba, que se da entre nosotros en ese complejo mágico-religioso que es la santería, síntesis del culto a los orichas yorubas con el catolicismo popular español.

“Como el teatro de Harold Pinter, pudiéramos referirnos a toda la obra de Eugenio Hernández Espinosa como un teatro de memoria, por su exploración de la vida del negro en estas tierras insurgentes, desde que fue desgajado de África hasta los tiempos actuales en que su filosofía, cultura, cosmogonía y religiosidad constituyen parte indisoluble del Caribe”, apuntó Alberto Curbelo.

Contrapunteo entre la lengua española y el dialecto yoruba

Vale destacar que, si se analiza con detenimiento el conjunto de su obra, puede observarse cierta propensión a cambiar la sintaxis e inventar palabras, a través de un contrapunteo entre la lengua española y el dialecto yoruba que, según él, también “el pueblo lo hace”. De acuerdo con su filosofía teatral, la palabra “expresa el sentimiento”, y por eso le adjudica especial importancia.

La destacada crítica de arte, ensayista y profesora Graziella Pogolotti Jacobson (París, Francia, 1932), apuntó que “la estrategia emancipadora de Eugenio Hernández Espinosa opera desde la cultura y la creación artística. El mundo sumergido emerge a partir de la apropiación transgresora de los recursos expresivos prestigiados por la herencia occidental dominante. Género noble por excelencia, la tragedia se modula con una temporalidad historicista. Los dioses bajan a la tierra y la ‘muerte anunciada’ se inscribe en un contexto social preciso. Fiel a una tradición instaurada por la vanguardia cubana, por Guillén a través de la norma clásica del son entero, por Caturla y Roldán en el modelo sinfónico, Hernández Espinosa rompe los límites que separan lo culto de lo popular. Su mirada viene de abajo”.

Con unas treinta obras publicadas y decenas de representaciones escénicas de sus textos en varias latitudes del mundo, Eugenio es uno de los más notables dramaturgos vivos de Cuba y uno de los más importantes de entre milenios. La vitalidad de su obra --inmersa en los problemas de nuestra sociedad-- se mantiene desde *María Antonia* hasta uno de sus más recientes títulos, el monólogo *Eclíptica, ¿qué le pasa a esa mujer?*, estrenado en el año 2018.

Tomado de *Cubaperiodistas*, 2.12.2020.

TO' ETÁ BIEN, TEATRO DEL VIENTO

Ulises Rodríguez Febles



Camagüey es la ciudad donde cada dos años viajamos a celebrar un festival emblemático de nuestra tradición. Una visita a Camagüey rememora esos intercambios gloriosos, con colegas y el ferviente público de la ciudad, que este año extrañamos, por la suspensión motivada por la situación pandémica.

Estar en la sede de Teatro del Viento es también visitar parte de esas esencias de nuestra escena que tiene las marcas del liderazgo de Freddy Núñez Estenoz, controvertido y polémico director, quien ha sabido nuclear y consolidar a varias generaciones de actores, algunos con más de una década en Teatro del Viento.

El teatro José Luis Tassende, enseguida nos sirve de oasis en el viaje camagüeyano, con dos salas, la sala Rine Leal, con capacidad para sesentidós lunetas, a las que se agregan veinte sillas adicionales y alfombras; y otra, la más grande, que lleva el nombre de Virgilio Piñera, y rinde homenaje al autor emblemático de *Aire frío* y su estancia en la ciudad de los tinajones, después de partir con su familia de Cárdenas, donde nació un 4 de julio de 1912.

En la entrada del Centro Tassende se exponen instantes de la agrupación, se promocionan y venden libros relacionados con el teatro; además de que también se divulga la programación de un colectivo que llena cada día sus espacios, con un público diverso y cargado de un fervor que merece la pena reconocer.

En el recorrido por las arterias de la ciudad, con Núñez Estenoz y Kenny Ortigas, vice presidente artístico del CPAE y entusiasta promotor de lo que acontece, pude ver las muestras del cariño hacia Teatro del Viento, la gente “suplicando” entradas, porque ya estaban vendidas: el teatro como un hecho auténticamente social, que además admiré en la lectura de un fragmento de mi obras *Huevos*, en el que participaron unas doscientas personas, a pesar de que eran las diez de la mañana del 27 de noviembre.

En la noche, el teatro (la sala Rine Leal) se repletó para ver *Tó' etá bien*. La gente no alcanza asiento; pero siempre se le encuentra espacio, en un acto de gentileza, con los que siguen la trayectoria del grupo fundado el 2 de junio de 1999, con trece obras en repertorio y una presencia internacional en países como Alemania, Austria, Italia...

Tó' etá bien implica a generaciones diversas de Teatro El Viento, los más maduros, con los que comienzan, a los que Freddy dirige con recitud profesional. Son actores que se sienten orgullosos de pertenecer a su núcleo creativo. Eso no siempre sucede; porque hay grupos así, unidos estéticamente y espiritualmente; y otros, que son pura disidencia creativa, en la relación con el director y con su estética.

Tó' etá bien es un teatro movilizador, de reflexiones inherentes a la cotidianidad social, a los conflictos y problemáticas de la realidad cubana de ahora mismo, esas con que nos sentamos en las butacas al llegar. Un teatro que potencia el debate desde la ironía del mismo título y la conceptualización de lo que se representa, combinando estilos diversos, siempre documentando sucesos, para levantarse como un teatro de la memoria, que juega con la experiencia vital de los actores, y se conecta con la de los espectadores. Un teatro crítico, un juego de espejos, que se difumina.

Estructurado sobre la base de breves historias, que van desde las realistas, como la de la pareja de médicos, con las que se inicia el espectáculo, metáfora dolorosa de dos seres que son réplicas de muchos otros, o las escenas grotescas y absurdas, o las que apelan a signos heterogéneos, que el lenguaje poético revela en escena, en un espectáculo que es simbiosis de la labor del dramaturgo y director que es Núñez Estenoz, y el trabajo de improvisación de los actores, que se demuestra en varios momentos de la puesta.

Es la palabra, la que nos sumerge en las historias de los personajes; en su mayoría, desde los estatutos textuales del monólogo, el soliloquio, y rara vez, el coloquio, a la manera tradicional, y casi siempre en dúos. El predominio de un primer plano --lo que en este caso tiene que ver con la relación espacial de la sala Rine Leal-- propicia un coloquio vivo con la gente, que intercambia y participa, en la que destacan los instantes corales, donde lo musical funciona como un elemento estético de un todo, en un escenario desnudo, en el que sólo permanecen los actores que se transforman (con acciones y elementos minimalistas, que sintetizan las esencias de cada cuadro de la estructura), suben a su podio (tribuna, universo psicológico, ideológico y psíquico), ante la imagen visual de *To' tá bien*, como un espacio que recuerda al karaoke o a una tribuna desfachatada y también conmovedora.

En un espectáculo que se reinventa sobre determinadas pausas, que dialogan con el acontecer vivo de lo cotidiano-- histórico, en las que el tiempo es un elemento esencial, porque “manejarlo” en la dinámica de cada función, es una tarea en la que el dominio dramático y de comunicador de Núñez Estenoz es fundamental. Él guía la estructura fragmentada del espectáculo, con las micro secuencias, que engarzan cada una, en simbiosis con actores, que se caracterizan por un magnífico dominio de sus instrumentos vocales, corporales, psicológicos, para lograr la eficacia que se requiere, y consigue, al menos en la función a la que asistí.

Cuando los aplausos cierran la última escena, que imagino --aunque no lo es-- la de barcos de papel, que inundan el escenario, y la psiquis de los actores--personajes, la gente de diferentes edades, incluido quien escribe, perpetúa su imagen con los actores, como parte de la representación, para luego marcharse, en silencio o debatiendo, sobre lo que ha visto en escena.

Los actores no descansan aunque todo aparentemente ha acabado. Antes de irse a casa, se reúnen con el director y debaten los procesos de un espectáculo que se estrenó el 24 de julio de 2020, y en la primera temporada tuvo 31

funciones y en la segunda 14. ¿ To' tá bien? Pregunta Freddy Nuñez Estenez a sus actores y comienza el análisis de esta función, la que acabo de ver.

To' tá bien se prepara para la próxima noche de función.

Tomado de *Cubaescena*, 10.12.2020.

FRAGMENTOS DE JUNIO, EN OCTUBRE

Mareo Maquilón

Esta fue una edición atípica del Festival de Danza Fragmentos de junio (organizado por la Corporación Zona Escena); un festival particular enmarcado en un contexto extraordinario: un mundo estigmatizado por la pandemia del coronavirus y por las dinámicas de aislamiento y distanciamiento social que se impusieron para frenar su propagación.



Bajo estas condiciones, las artes escénicas se vieron profundamente afectadas por la reclusión obligatoria de su público y el cierre de espacios comunitarios y de concentración masiva. El cuerpo es ahora percibido como una fuente infecciosa, como un posible portador de un patógeno que ha puesto a la humanidad entera de rodillas. Y lo aterrador radica en que esta amenaza acecha en el contacto, en el roce, en el

encuentro de los cuerpos.

Lo dionisiaco ha sido censurado en pos de salvaguardar las vidas humanas y la salud pública, lo que naturalmente exige ciertos sacrificios y renunciaciones. Sin embargo, cabe preguntarse el rol que juega la danza en este escenario en el que las artes han sido consideradas como “no esenciales”, en demérito de facetas más primarias como la salud y la educación.

En este contexto de supervivencia y tragedia en el que se encuentra el planeta, y obviamente Ecuador, está todavía fresco el horror de los primeros meses del encierro, en el que el espacio público se convirtió en una dimensión funesta y aterradora. Y es precisamente allí, en lo comunitario y colectivo, es donde la danza encuentra su máximo fulgor.

Por tanto, la realización de un festival digital de danza, aunque pueda parecer contradictorio (a la naturaleza escénica de esta disciplina) se erige también como un testimonio de la epistemología del cuerpo bajo el filtro de la pandemia, en el que los flujos, movimientos y desplazamientos humanos han sido abruptamente interrumpidos.

El encierro de los cuerpos no se limita a las paredes de un espacio físico, sino también a los bordes de una pantalla, de la virtualidad, en la que no existe la profundidad ni la mezcla de las pieles. El mundo digital responde a sus propias leyes y el cuerpo se transfigura en un espejismo, en un holograma impalpable. Lejano se siente el retumbar de las tablas y el eco de las voces inundando el escenario.

Si bien una pantalla no es el ambiente natural de la danza, la realización de una edición digital del festival Fragmentos de junio no sólo es necesaria, sino indispensable, en tanto invita a repensar y a *re-sentir* el cuerpo desde el confinamiento y la distancia, y desde la virtualidad y representación bidimensional del movimiento.

El encierro obligatorio no es excusa para que el cuerpo deje de bailar, y para que la creación y la producción dancística continúe explorando precisamente esos límites que les han sido impuestos. Después de todo, las restricciones son el germen de los descubrimientos. Y a esto es a lo que invita el festival: a descubrir la corporeidad desde el confinamiento y la perenne transformación de la danza que encuentra la forma de manifestarse a través de distintas máscaras.

Una de estas facetas es la videodanza, en la que el movimiento del cuerpo se transfigura a través del lenguaje fílmico y audiovisual (*Homes*), permitiendo así miradas únicas que no pueden alcanzarse en la organicidad de un escenario físico. En los teatros y espacios más tradicionales, el público está “confinado” al plano cartesiano de su butaca, por lo que hay propuestas que buscan experimentar con la ubicación del espectador. En este sentido, la videodanza redescubre el movimiento desde una mirada infinita propulsada por la manipulación de la imagen y el sonido.

De esta forma, la danza es observada desde una perspectiva imposible para la biología humana: aceleraciones y ralentizaciones del tiempo, distorsiones cromáticas y de forma, y el explosivo contraste entre la intimidad de los primerísimos planos y la vastedad de las tomas amplias. Todos estos artificios se constituyen como un flujo independiente (*La gran fuga*), pero que baila también con el cuerpo danzante que retrata, como un sistema de estrellas binarias.

El formato audiovisual --en su versión digital en particular-- se presta para construir propuestas que giren en torno a las posibilidades expresivas del medio (*Los brazos*), de modo que la concepción de la coreografía y la puesta en escena se edifican con el lenguaje cinematográfico como cimientos (*Cénit y Nadir*). A su vez, esto permite la gestación de obras híbridas, inmersivas y multisensoriales (*Cuadros sin fin*).

Con todos estos recursos, se recogen las narrativas que moldean al cuerpo y que le imponen estructuras de desplazamiento (*Escena del crimen, Otra simple historia de dos, Lala, Trebejos*) y aquellas que ocurren en espacios personales y en la reclusividad paradójica de un hogar (*El Latch*). Precisamente, la videodanza (y la virtualidad) permite explorar los ritmos del cuerpo en esos espacios íntimos a los que el público tradicionalmente no tiene acceso, al tiempo que permite replantear las nociones de escenario (*Erodita*) y espectador.

Estas indagaciones también enfrentan al cuerpo con el espacio en que se enmarca, y le dan voz al territorio y a las edificaciones a través de las cuales se desplazan las personas, de forma que la trayectoria se diseña en función del diálogo constante entre movimiento y lugar (*Facade*). Estas características del formato la emparejan con el contexto de reclusión forzosa originado por la pandemia, en el que el encierro genera tensión y conflicto; y bueno, en donde hay tensión y conflicto está la génesis (al menos la más fecunda) del proceso creativo y expresivo (*Criaturas del olvido*). Así, emergen en el cuerpo los relatos subyacentes del claustro, que escapan a la imagen, al sonido y a la palabra, y que sólo pueden ser contados mediante el movimiento corporal, que es en sí mismo su propio código.

Por otro lado, la programación del Festival Fragmentos de junio no olvida su naturaleza escénica e incluye también obras que buscan recrear la experiencia presencial de la danza (como la clásica *La consagración de la primavera*), pero con el dinamismo exploratorio que permite una cámara. En este sentido, estos trabajos invitan a adoptar un enfoque lúdico en la mirada, que posteriormente puede trasladarse también a la observación de una obra presencial. Es decir, los juegos de cámara pueden transformar la manera en que una persona contempla un cuerpo en flujo.

La tradición escénica de la danza se manifiesta también a través de obras que incluyen música en vivo (*Lala, El umbral*), y que tienen lugar en espacios similares a los teatros y galerías que se encuentran cerrados ahora por el distanciamiento social. Así también, la programación incluye propuestas que buscan recrear la mística de la presencia corporal en su dimensión más ritual (*Rojo de los Andes*).

Como contrapunto a esta exploración técnica y estética, el Festival Fragmentos de junio emprende también otra búsqueda igual de vital e indispensable: la inmersión en las esferas culturales e históricas del movimiento y del cuerpo, que se manifiestan mediante las danzas ancestrales y autóctonas de los diversos pueblos y nacionalidades que habitan en Ecuador.

En consideración de lo anterior, la danza se convierte en el catalizador de la herencia discursiva de los grupos humanos que se corporiza en las danzas ancestrales y bailes típicos de las distintas regiones del Ecuador (*Polka puerca raspada y zapateo montubio*). Respecto a estas obras se debe abandonar la mirada que parte del exotismo y que las considera como algo remoto y lejano, cuando en realidad son testimonio de una historia común (*Agüita de Pelican Bay*), y de una de las formas de expresión más primarias del ser humano, además de que recoge procesos coloniales y de resistencia cultural, procesos de los que todos formamos parte, ya sea por acción u omisión.

La inclusión de estas danzas ancestrales (*Real Amazonía*) y bailes típicos (*Danzas Baba, Las dulceras, Mi cafetal, El camarón melero*) propone al cuerpo como portador de las formas de expresión humanas más primigenias, como son la voz y el movimiento que preceden a la palabra escrita. De ahí también que muchas de estas obras incluyan instrumentos percutivos (*Las tres Marías y Congo B*) como protagonistas, los que nacen de la agitación de brazos y piernas: golpear en entorno y los objetos con el cuerpo, ya sea con las manos, o pies, o cabeza, puede considerarse como un primer acercamiento a la musicalidad, tanto en los bebés, como en la humanidad como especie. Bajo esta perspectiva, la danza forma parte de un conglomerado expresivo, de una quimera integrada por la música, el canto y la súper diversidad de vestuarios (*Los danzantes, Ballet Folk Contemporáneo del Litoral Spondylus*).

La proyección de estas obras que recogen un pasado colectivo arroja luces sobre la realidad alquímica que viven las poblaciones de la Amazonía ecuatoriana, en tanto la sola presencia de una cámara en sus comunidades refleja ya que la brecha entre lo que la consideramos como la selva profunda y aquello que llamamos Occidente se reduce a progresivamente, a pesar de que siguen separadas por un abismo ontológico que por momentos parece insondable.

Sin embargo, los puentes se siguen tendiendo. En este sentido, merece especial mención la comunidad de Kotochocha, en la provincia de Pastaza, quienes abrieron sus puertas al equipo de Zona Escena para la realización de un trabajo colaborativo que fusiona danza contemporánea y ancestral (*Real Amazonía, Wituk*) justamente las corrientes principales del festival: una que se embarca en la danza de lo cotidiano, mientras que la otra lo hace hacia lo cotidiano en la danza.

Otra mención especial es necesaria para el documental suizo *Trixie*, que recoge la obra y vida de Beatrice Cordúa (que comparte apodo con el título del filme), y cuya proyección representó el estreno latinoamericano de la obra, tan sólo un día después del estreno europeo. A través de esto se solidifica la integración del Festival Fragmentos de junio a la red mundial de plataformas de producción y difusión de la danza.

Si bien el punto de partida de la edición 2020 del festival fue el aprisionamiento y aislamiento del cuerpo, esto llevo paradójicamente a la expansión y difusión del encuentro, que gracias a la modalidad virtual aumentó su alcance fuera de las fronteras ecuatorianas, de modo que pudo ser disfrutado a escala internacional. De esta forma, el equipo organizador de Zona Escena, y todos los danzantes que participaron en el festival, edificaron una red de movimiento virtual para mantener en circulación los discursos corpóreos y para plantarle cara (o más bien el cuerpo) a la inercia mundial.

Tomado de *El Apuntador*, 11.12.2020.

LA RENDIJA ESTRENARÁ LA PRIMERA ÓPERA BILINGÜE

Juan Manuel Contreras

***Tu cuerpo partido* estará montado en maya y español.**



Tras 15 años de tener el proyecto en mente, el compositor yucateco Germán Romero, en colaboración con la artista escénica Raquel Araujo y la poetisa Sasil Sánchez, materializó la idea de montar la primera ópera bilingüe en maya y español. *Tu cuerpo partido*, iniciativa de Teatro La Rendija, se desarrolla en escenarios transitan entre los inicios de la Guerra de Castas y la Mérida de los años 60. Se estrenará este viernes 18 de diciembre a través de *zoom* y *facebook live* a las 20 horas. El acceso será gratuito.

Música, teatro y poesía confluyen en esta propuesta colaborativa largamente anhelada, que aborda el significado de ser yucateco o yucateca. “Más allá de los temas que se desarrollan a lo largo de la pieza, su esencia radica en la reflexión sobre esta identidad, sobre todo para la generación que nació en los años 60”, explicó Germán Romero en entrevista virtual.

Tu cuerpo partido surge a partir de la lectura del libro *La Guerra de Castas* de Nelson Reed, el cual el compositor leyó en su juventud y se dijo impactado ante este capítulo de la historia de Yucatán que, aunque conocemos de manera superficial, a veces se presta a profundizar en él. “No se trata de una ópera histórica –aclaró–, sino una de sensaciones y el sentir de identidad de una generación”. Es una ópera de las sensaciones de una generación de yucatecos; y la guerra es el tema. No su parte histórica, dijo, sino la sensorial. A su vez, también figuran otro tipo de sensaciones como el vínculo con el mar y los recuerdos. “La ópera transcurre en una casa que está llena de recuerdos a la que llega uno de sus antiguos habitantes, y en ese sumergirse en el mundo de la nostalgia, en su mente puede vislumbrar recuerdos de su infancia en el mar”, añadió.

La ópera no es biográfica, pero sí autorreferencial, son percepciones que su autor ha tenido desde niño; y estos sentimientos se han convertido en un cúmulo de sensaciones que se traducen en nostalgia y llevan al público a reflexionar sobre los motivos que la detonan.

Sentido histórico, político y lingüístico

Por su parte, Sasil Sánchez señaló que *Tu cuerpo partido* consiste en un llamado a la reflexión, a que las audiencias atestigüen “cómo de una cosa surge otra; y es como el agua que nos recorre. Una sensación de liquidez presente en la parte sonora”. Los textos que escribió para la obra fueron creados en lengua maya y algunos de ellos tendrán su traducción al español. Estos escritos reflejan el cómo se percibe la situación en Yucatán; y cómo está ahora. “No es una frase y listo, sino tiene un sentido histórico político y lingüístico” sentenció.

Sasil Sánchez detalló que, durante el desarrollo de la pieza, se buscó que la presencia de la lengua maya no sólo fuera oral, sino que también tenga un sentido conceptual y sensorial. Fue de esa manera que, junto con Raquel Araujo, construyó estos textos que se complementarán con las composiciones de Germán Romero.

Raquel Araujo, directora de Teatro La Rendija, agregó que el protagonista de la ópera se encuentra confinado dentro de una burbuja inflable, “en la que, de alguna manera, está contenida su casa de la infancia, que es en donde se detonarán todas las líneas narrativas que ocurren en la pieza. Un laberinto de emociones y personajes que habitan su mente, cuando él habita la casa”.

En total se ofrecerán tres funciones que podrán ser visualizadas a través de las plataformas digitales de *zoom* y *facebook live* los días 18, 19 y 20 de diciembre. La función del 18 será a las 20 horas y quienes accedan vía *zoom*, tendrán la oportunidad de participar en un conversatorio con los creativos al final del evento.

Tomado de *La Jornada maya*, 14.12.2020.

A DOS VOCES

A 90 AÑOS DE LA FUNDACIÓN DEL TEATRO DEL PUEBLO. ROBERTO “TITO” COSSA: “AQUEL TEATRO ERA UNA MILITANCIA ABSOLUTA”

Cecilia Hopkins



Este lunes se celebra, además, el Día Nacional del Teatro. Pero también es el cumpleaños (86) del notable director y dramaturgo, vinculado íntimamente a la sala fundada por Leónidas Barletta, de quien rescata su lucha para sostener “un pequeño reducto donde se podía resistir”.

Por esas simetrías de la historia, por acontecimientos que tuvieron lugar en diferentes años, el 30 de noviembre es una fecha destacada para el teatro nacional. Si en 1783 se fundó La Ranchería, la primera sala del Buenos Aires colonial ubicada en las actuales Perú y Alsina, en 1930, Leónidas Barletta fundaba el Teatro del Pueblo en un local que funcionaba como lechería, situado en la avenida Corrientes, cercana a Leandro Alem. Es por ambas coincidencias que hay doble festejo este lunes 30: al ya instituido Día Nacional del Teatro en homenaje a la primera Casa de Comedias criolla, desde 2010 también se festeja el Día

del Teatro Independiente, en conmemoración a la apertura de la primera sala de esas características en el país y en la América Latina.

Otra coincidencia llama la atención: el dramaturgo Roberto "Tito" Cossa, desde hace años ligado al Teatro del Pueblo, cumple años ese mismo día. Sólo que, si el teatro de Barletta cumple 90, el autor de *La nona* cumple sólo 86. "Cuando se es joven no hay otra posibilidad de comenzar en el teatro que hacerlo en el circuito independiente", afirma el dramaturgo en una entrevista con *Página12*. Y agrega: "Más todavía en aquella época, cuando hacer teatro comercial era un pecado imperdonable". Es así como en 1964 el estreno de *Nuestro fin de semana*, su primera obra, se produjo en una sala de Riobamba y Sarmiento, la que eligió la cooperativa que llevaba adelante el proyecto.

Es que el teatro independiente que Cossa conoció en sus inicios ya era el de los actores, directores y autores nucleados en cooperativas. En cambio, el que había inaugurado Barletta dos meses después del golpe de Uriburu, era un teatro que se hacía en forma gratuita, un aspecto que también subraya el testimonio que la actriz y directora Paula Rubinsztein, quien perteneció al elenco estable del Teatro del Pueblo en su adolescencia, brinda a pedido de este diario (ver aparte). Tras la muerte del director en 1975, el teatro quedó a cargo de su esposa y dos de sus actrices, pero no se usó más como sala teatral sino de tanto en tanto como sala de exposiciones de pintura.

Tomando a modo de disparador esa historia final del Teatro del Pueblo, en 1994 el dramaturgo valenciano José Sanchis Sinisterra estrenó *El cerco de Leningrado*. En la obra, Priscila y Natalia, mujer y amante respectivamente de un célebre director teatral de izquierda presumiblemente asesinado, viven en una sala abandonada, el Teatro del Fantasma, local a punto de ser demolido y expropiado. Las dos mujeres, personajes que habían sido interpretados en 2001 por María Rosa Gallo y Alejandra Boero bajo la dirección de Osvaldo Bonet, permanecen unidas por el amor y el recuerdo de un mismo hombre y sus ideales de un mundo mejor.

Ya con Barletta como personaje, en 2013, Alberto Ajaka estrenó *El director, la obra, los actores y el amor*, obra de su propia autoría y dirección en la que también participó como actor. En ese montaje, Ajaka aparece en el rol de un director que, mientras intenta ensayar un espectáculo junto a su grupo, recibe la visita del fantasma de Barletta, con el cual entabla un diálogo signado por los desacuerdos, tomando algunas ideas extraídas del Manual del director, obra de Barletta publicada en 1969. Años antes había dado a conocer el Manual del actor, libro que comienza de este modo: "Joven principiante, yo puedo hacer de usted un actor, pero sólo de usted depende llegar a ser un artista".

Aparte del capítulo que el historiador Gabriel Di Meglio realizó para el ciclo *Bio.ar*, de Canal Encuentro, en cine también apareció la figura del hombre de teatro, periodista y narrador. El director salteño Miguel Colombo estrenó el año pasado el documental *Leónidas*, basándose en cartas, fotos y artículos de diarios que le acercó una de las hermanas de Barletta. Enmarcado en un arranque ficcional de corte detectivesco, Colombo reconstruye la historia del personaje a partir de entrevistas a Mauricio Kartun y al mismo Cossa. Y también incluye imágenes de puestas de las mencionadas obras de Sinisterra y Ajaka. Para esta nota, una vez más, Cossa vuelve sobre la figura del iniciador del teatro independiente, con quien nunca tuvo la oportunidad de hablar.

- ¿Cómo era el funcionamiento de aquel primer teatro independiente?

- Aquel teatro tenía elencos estables y salas propias, pero no cobraban nada. Era una militancia absoluta. Incluso, el teatro Fray Mocho tenía la costumbre de eliminar del programa de mano los nombres de los actores para no fomentar el divismo. Era otra época, la izquierda era muy fuerte, el Partido Comunista era un referente. Y se tenía la idea de que hacer teatro comercial era un pecado imperdonable. Hoy esa grieta, para usar una palabra en boga, ya se superó y actores, directores y autores pasan de un circuito al otro sin problemas.

- ¿Cuándo conoció a Barletta?

- No lo conocí personalmente, por supuesto que sabía quién era...pero nunca lo crucé. Eran famosos los debates que hacía después de sus obras. Pero nunca fui. Hoy pienso que fue una lástima no haber ido.

- ¿Recuerda las razones?

- Es que para los jóvenes de fines de los años 50 el Teatro del Pueblo era muy antiguo. Muy basado en la palabra. Y la sala tenía unas butacas altas, no había declive, así que no se veía bien el escenario. Sí se escuchaba, porque eso era lo más importante. No nos interesaba. Pero a él lo respetábamos por ser antifascista, principalmente. Cuando yo era joven leía con mucho respeto *Propósitos*, un diarito que él había fundado, apenas cuatro páginas, pero que tenía muy buenas firmas, muy leído por gente de izquierda. Creo que salía todos los miércoles. Hasta que se lo cerraron. Pero lo volvió a sacar con otro nombre y así todo el tiempo.

- Se dice que el primer Teatro del Pueblo funcionó en una lechería.

- Sí, era un lugar muy así nomás...incluso Roberto Arlt en un texto suyo se burló del teatro. Pero después la municipalidad le da un antiguo teatro en Corrientes al 1500, muy lindo edificio, pero con el golpe del '43 se lo saca de allí. Después se instala en la sede de Diagonal Norte al 900, donde en 1955 sufrió un atentado.

- Entre los textos de Barletta había un Manual para el actor. ¿Lo leyó?

- ¡Mejor olvidarlo! Para actuar en determinado estado hay que levantar la ceja izquierda...ese tipo de cosas.

- ¿Qué aspectos rescata de aquel hombre de teatro?

- De Barletta hay que rescatar su lucha, su estrategia. Y haber creado un pequeño reducto donde se podía resistir. Encima dos meses después de la primera dictadura militar del siglo. Porque el teatro también funcionaba como galería. Ahí expuso Castagnino, entre otros muchos. Y se hacían recitales de poesía. Fue un tipo que entendió que la cultura era un acto de lucha. Ese era su mérito. Además, lo estimuló a Arlt a escribir teatro. Y también a González Tuñón y a Nicolás Olivari.

- *¿Cómo siguió la historia del teatro una vez desaparecido Barletta, en 1975?*

- Josefa Goldar, su mujer, y dos hermanas --Rosa y Celia Eresky-- que habían sido sus actrices, quedaron a cargo del teatro. Lo tenían limpiito pero cerrado. Mucho después, ya estábamos nucleados en la fundación SOMI, no me acuerdo de quién era el cumpleaños, pero estábamos todos, directores y autores reunidos y llegó Raúl Serrano diciendo que el Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, que eran los dueños, le había ofrecido el Teatro del Pueblo.

- *¿Qué pasó entonces?*

- Fuimos a ver la sala. En los camarines estaban los potes de maquillaje abierto, como si fuera a entrar un actor a utilizarlos. Estaba todo como cuando vivía Barletta. Nosotros le dijimos a su viuda que queríamos seguir llamándolo Teatro del Pueblo, pero ella dijo que no, que muerto Barletta no podía seguir llamándose así. De modo que le pusimos Teatro de la Campana, porque él tenía la costumbre ya desde el tiempo de la lechería, de tocar una campana cuando estaba por comenzar una función. Lo llamaban "el hombre de la campana".

- *Le habrán cambiado las butacas...*

- Sí, claro, lo remodelamos todo. El escenógrafo Tito Egurza trabajó mucho en eso. Y recibimos un fuerte apoyo económico de Pacho O'Donnell, que era Secretario de Cultura. Y cuando se murió Josefa, las hermanas nos dijeron que podíamos llamarlo nuevamente Teatro del Pueblo. Le dimos una línea a la programación que se mantuvo siempre: obras de autor nacional, de cualquier época y estilo. Y nos fue muy bien con todos los aciertos y errores de todo emprendimiento teatral. Hasta volvimos al espíritu de Barletta porque ninguno de nosotros cobró nada.

- *¿Y cómo llegó el Teatro del Pueblo a su actual sede, en Lavalle 3636?*

- Un día nos dijeron del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos que el Centro de la Cooperación estaba quedándoles chico y que querían compartir la sala. Y nosotros ya estábamos muy acostumbrados a nuestra forma de organizarnos. La idea de comprar en otro lado fue de Raúl Brambilla. Así que con mucho esfuerzo y apoyo lo pudimos hacer. Bueno, yo no estaba entre los muy activos porque sentí que me llegaba el tiempo de las pantuflas (*risas*). Después de la apertura empezó a ir muy bien. Hasta que llegó el 19 de marzo...

Después de años de teatro independiente, Tito Cossa no mira para atrás con nostalgia: "Ya no tengo interés por escribir como antes. Antes se me ocurría una situación y me gustaba seguirla, ver cómo iba creciendo. Ahora también se me ocurren, pero no prosperan. Es que ya se me pasó el entusiasmo. Ya está. No es que crea que no queda camino por delante. Ruta hay y puede ser larga. Pero ya pagué el último peaje".

Tomado de *Página 12*, 30.11.2020.

GUSTAVO OTT: "EL PERIODISMO ESTÁ EN LA BASE DE MI TEATRO"

Maritza Jiménez

La obra del ganador del Premio de Dramaturgia Trasnococho ha sido traducida a quince idiomas



Entre el periodismo y la dramaturgia, Gustavo Ott (Caracas, 1963), estableció una alianza que lo ha llevado a cumplir el sueño de todo escritor. Sus obras teatrales, cuarentiocho hasta ahora, traducidas a quince idiomas y montadas en todos los confines, le han deparado una veintena de premios nacionales e internacionales. El más reciente, el del tercer Concurso de Dramaturgia Trasnococho a su pieza Todas las películas hablan de mí.

"El periodismo me ha permitido escribir sobre el otro y dejarme a mí a un lado, concentrarme en la vida de los demás que, cierta y lamentablemente, es más interesante que la mía. Si me hubiera puesto a escribir sobre mí, no habría pasado de un par de obras lloronas", afirma.

Periodista, novelista, dramaturgo, director teatral, ensayista y traductor, vivió su infancia entre El Paraíso, en Caracas, y el pueblo de sus padres, El Tocuyo, en el estado Lara, presente en algunas de sus obras. En el Liceo La Aplicación estudió la secundaria, y en la Universidad Católica Andrés Bello se licenció en Comunicación Social en 1991.

Su trayectoria inicia en los 80 en Londres, cuando, en sus 17 años, funge como acomodador y mesero de teatros como el National Theatre, donde conoce a autores como el influyente Harold Pinter. De esa época son sus primeras obras teatrales. Más tarde, en Madrid, cursa Dirección Escénica y Dramaturgia con Fermín Cabal, en el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas de Lavapiés.

En 1988 regresa a Caracas y ejerce como pasante en los diarios El Nuevo País, El Globo, El Nacional y la Agencia EFE, mientras cursa su carrera en la UCAB, donde conoce a Rodolfo Santana, un respaldo definitivo en su obra. Es también ese el año de la creación de su grupo Textoteatro, con el que estrena Glengarry Glenn Ross, de David

Mamet, y publica su libro *Teatro 5, con cinco de sus primeras piezas*: *Los peces crecen con la luna* (1982); *Sucede que soy horrible* (1983); *El siglo de las luces* (1986); *Passport* (1988) y *Pavlov, 2 segundos antes del crimen* (1988).

Con *Divorciadas, evangélicas y vegetarianas* se estrena como dramaturgo en el Ateneo de Caracas en 1989. Luego siguen otras comedias como *Apostando a Elisa y Cielito lindo* (1990), que anuncian, según la crítica, "el estilo raro, divertido y cruel de Gustavo Ott".

Radicado en Washington hace diez años, el dramaturgo habla de su premiada pieza y algunos aspectos de su heterogénea carrera.

- El jurado vio en su pieza "un relato poderoso con todos los elementos de una excelente dramaturgia".

- La metáfora de esta pieza es más importante que la historia, pero no puedo contarla porque perdería el suspenso. Sí puedo decir que tiene que ver con la diáspora venezolana. El personaje principal es un novelista de poca monta que recibe una oferta de trabajo algo insólita y peligrosa, pero bien pagada, que debería rechazar. No lo hace, y las consecuencias nos llevan a tener una idea de la relación del artista con su contexto; la humillación política y el destino de su obra.

- Periodismo y literatura han corrido paralelamente en su carrera.

- Sí. En la UCAB tuve profesores con una idea que en aquel momento era nueva para mí: el teatro es un medio de comunicación social. Y en verdad comienzo mis piezas como periodista, o más, como reportero, o aquellos obreros creadores de la noticia de segundo día. Investigación primero, entrevista luego. Utilizo la técnica de la entrevista y del reportaje para escribir, a veces de manera muy obvia, como en lo que estoy haciendo en este momento. El periodismo ha estado conmigo desde el principio: *Divorciadas, evangélicas y vegetarianas* la escribí mientras terminaba la carrera; *Quiéreme mucho* viene de un reportaje que hice para la revista *Zeta*; *Tres esqueletos y medio*, de otro para la *Agencia EFE*. La foto resultó de una serie de entrevistas.

- ¿Cómo ha sido la relación entre sus novelas y su teatro?

- Intensa. Mi primera novela, *Yo no sé matar, pero voy a aprender*, la convertí en una pieza teatral, *Miss*, así como *La Rara*, una de las obras que más quiero, es adaptada de otra novela, *Feroz amiga mía*. En los últimos años he notado que, si estoy escribiendo notas o borradores de una novela, la pieza teatral que estaba bloqueada encuentra su camino. Como diciendo: "Pero si puedes hacer novelas, ¿por qué no me terminas a mí de una vez?". Claro, eso nos sucede también con la lectura, pero la lectura no te introduce en el ritmo de la escritura. Eso sólo lo hace escribir. En *Todas las películas hablan de mí*, el personaje principal lo explica mejor que yo: "Sí, escribir para gustar. Te gusta gustar. Pero aquí entre nos, te burlas".

- ¿Cómo comienza a escribir?

- Comencé muy joven con narrativa, bajo la influencia de los *bestsellers* que encontré en la limitadísima biblioteca de mi familia en El Tocuyo: *El padrino*, *Papillón*, algún Vargas Llosa. Pero creo que en esto de leer y escribir sin referencias en mi familia y ni siquiera una biblioteca de verdad, tuvo que ver la noche. Desde niño le tuve terror y trataba de dormir poco, siempre pendiente de las sombras, los ruidos, los monstruos... Laurie Anderson cree que los días son para interrumpir el horror de la noche y las noches para caer a través del tiempo en otro mundo. Y eso hice y sigo haciendo.

"Más tarde --continúa--, en el Liceo La Aplicación, y obligado a leer teatro, tuve en mis manos la obra de Rodolfo Santana y comencé a trabajar imitándolo, con diálogos y obras de pequeño formato para el grupo de teatro del Instituto Pedagógico. Después, en la UCAB, lo conocí por casualidad y fue él quien me entusiasmó a escribir con rigurosidad. Mantuvimos una amistad entrañable y me gusta pensar que aún la tengo. Todos los días me duele su ausencia. Sin embargo, sus palabras me persiguen en sueños: "La paciencia y la disciplina son la libertad".

- ¿Por qué se va de Venezuela y qué piensa del fenómeno de la diáspora?

- Decidí vivir en los Estados Unidos en 2010, regresando a Venezuela por temporadas. Y, como casi todos, la educación de los hijos fue el impulso. Mi hija se gradúa el año que viene en la universidad. Ya tiene 21 años, escribe para un periódico y también hace ficción. La diáspora en nuestra América, aunque ha funcionado muy bien para los economistas de la menudencia y el traspaso de dinero público a manos privadas, ha sido contabilizado en su descomunal influencia negativa en el desarrollo de los pueblos, que en algunos casos ha costado varias generaciones de pobreza endémica. Todo el que se ha ido ha hecho falta en nuestra despojada Latinoamérica. Aquí, el talento ha sido, y sigue siendo, un colosal desperdicio.

Tomado de *El Universal*, 1.12.2020.

DANIEL VERONESE Y MARIANO SABA: "LO TEATRAL SE VE OBLIGADO A EXPLORAR CIERTOS ACUERDOS CON LO AUDIOVISUAL"

Oscar Ranzani

"La idea no era hacer teatro filmado, sino hacer de una obra de teatro un sistema al estilo de Situación límite, el programa de TV de los 80", explican.



Este jueves a las 20 comienza el ciclo online Fotografías en la web del espacio *El Camarín de las Musas - Estación artística*. Se trata de un proyecto audiovisual, con guion y dirección de Daniel Veronese y Mariano Saba. Cada unitario de este ciclo durará cuarenta minutos y podrá verse en elcamarindelasmusas.com/ desde el día del estreno. Ambos teatristas venían desarrollando una línea de investigación referente a un nuevo formato de expresión. En este 2020 se encontraron con las limitaciones de la cuarentena. Cuando autorizaron a filmar en la sala, sin público y cumpliendo un protocolo, Veronese invitó a Saba para escribir un guion original y a compartir también la dirección de cámaras y actores.

La materia oscura es el primer proyecto concretado por la dupla, que podrá verse desde este jueves a las 20. En el primer unitario de este ciclo, todo comienza en la orilla de un lago entre las montañas del sur, más precisamente en un pequeño jardín junto a la casa de Magda y Alan. Hasta ahí llegará Leo, mochilero en viaje invitado a pasar la noche. Los temas se suceden. Alan, aficionado a la astronomía, apunta su telescopio hacia los misterios del cielo: ¿son los agujeros negros portales a tiempos paralelos? ¿O son simple acumulación de materia oscura por donde se esfuma el universo? El pasado se hace más presente que nunca: la pareja discute sus pérdidas mientras crece en ellos la curiosidad en torno al visitante. El filme está protagonizado por Mónica Raiola, Claudio Da Passano y Guido Botto Fiora.

“Por la pandemia estábamos buscando hacer algo con contenido teatral y, a la vez, televisivo. La idea no era hacer teatro filmado sino hacer de una obra de teatro un sistema al estilo del programa de los 80 *Situación límite*”, cuenta Veronese en la entrevista con *Página12*, de la que también participa Saba. “El ciclo se llama *Fotografías* porque la idea es que haya una serie de materiales cercanos a lo que fue *La materia oscura*, con diferentes modalidades y temas y la idea es que cada uno genere una estampa en la plataforma que *El Camarín de las Musas* quiere llevar adelante. Va a haber una plataforma con diferentes contenidos, como ocurre con este primer unitario. Y todos en su conjunto forman el ciclo”, agrega Saba.

- ¿Consideran que es un formato de expresión atípico?

Daniel Veronese: No, es un formato que contiene un sistema teatral, ya que es un evento escrito y actuado por gente de teatro. Luego es filmado de una manera cinematográfica. Se cambia, se repiten escenas, tiene un correlato televisivo, pero nada es *ponchado*. Es repasado y se trabaja al igual que en una filmación. No sé si es atípico, pero no es una obra de teatro filmada. En el teatro filmado se hace una pasada de la obra y con varias cámaras se toman distintos lugares. Termina siendo una pasada filmada. Aquí no: se paraba, se repetía, se cambiaban cosas, como suele ser en un set de cine. No sé mucho de televisión. Digo “televisiva” porque habíamos hablado de *Situación límite*.

- ¿Las nuevas tecnologías favorecen nuevas expresiones estéticas?

Mariano Saba: Lo que está ocurriendo es que debido a la cuarentena lo teatral se ve obligado a explorar ciertos acuerdos con lo audiovisual, pero son acuerdos transitorios. Todos sabemos que lo teatral depende de la presencia y que, de alguna manera, en algún momento ese retorno llegará. De todos modos, hay algo súper productivo en pensar cómo se encuentran los lenguajes teatrales con los soportes audiovisuales, como ocurre en el caso de *La materia oscura*. Siempre es interesante indagar un lenguaje nuevo, aunque uno vaya con lo que es su especialidad, su especificidad, que es lo teatral. Obviamente fue un desafío porque uno estaba tratando de conciliar o de acordar el lenguaje nuevo que se arma del encuentro con lo teatral, sobre todo para la actuación. Hay algo de eso que es exigente pero que genera una novedad.

- ¿Qué significa para ustedes, hombres de teatro, poder filmar en sala, aunque sea sin público?

D.V.: Para mí, sin público es una frustración. Yo también he hecho *streaming* y hay un momento en que uno siente que está haciendo algo, pero no lo está haciendo al cien por cien. Yo creo que *La materia oscura* es un elemento que inaugura en mí personalmente las ganas de hacer cine. Tiene algo de cinematográfico todo esto. Pero siento que esto es una muleta que estamos usando para caminar, porque estamos rengos. En gran medida, la vamos a abandonar. Yo, por lo menos, si quiero volver al teatro, será para volver al teatro presencial. Lo que no quita que me meta a hacer algo que tenga que ver con lo cinematográfico. Son sistemas separados que conviven y que coexisten, cada uno en su unidad. No va a modificarse. Lo que se puede modificar es que, si uno empieza a hacer cine, va a tener una carga teatral muy grande. Eso sí, pero porque el teatro es nuestro lugar de origen.

- ¿La materia oscura juega con el género fantástico?

M.S.: Sí, es una historia que bordea algo de lo fantástico, que también es algo que se podría hacer o proponer por esta mixtura con un lenguaje audiovisual. Hay algo del sentido que se arma en el relato, que es un sentido que queda suspendido en una cierta intriga, un cierto misterio acerca de la historia. Y antes que darle una explicación más realista, se puede hacer porque estamos probando este lenguaje nuevo que tiene referencias muy amplias. Cuando estábamos pensando hablábamos desde *La pata de mono*, de W.W. Jacobs, hasta *La dimensión desconocida*. Es la posibilidad de absorber algo del género fantástico, dentro de una propuesta híbrida pero teatral.

- ¿Ya tienen realizadas otras obras para el ciclo?

D.V.: Estamos trabajando mucho en una segunda. Se va a llamar *El cuaderno rojo*. Si bien puede llegar a tener algún contenido misterioso, en realidad puede explicarse también racionalmente todo lo que pasa, al igual que *La materia oscura*. Nos sentimos llevados a *La dimensión desconocida*, pero también después fuimos cayendo a lugares, donde

todo lo que pasa es explicable. En ese sentido, *El cuaderno rojo* va a tener también algo de misterio, que son, como decía Mariano, tonos que son muy difíciles de desarrollar en teatro. No hay teatro con género de terror, por ejemplo.

- *¿Cómo fue la experiencia del trabajo conjunto de escritura del guion y de dirección?*

D.V.: La verdad, muy bien. Habíamos intentado algo hace unos años. Nos llevábamos muy bien, pero creo que no pudimos escribir una sola línea.

M.S.: Nosotros nos conocíamos. El desafío ahora fue poder construir en un tiempo bastante breve un ida y vuelta que estuvo buenísimo porque siempre la invitación a jugar de a varios es un lujo. Es como en el fútbol: si más o menos podés llevar adelante el acuerdo y se da de manera fluida, es muy notorio.

Tomado de *Página 12*, 9.12.2020.

ENTREVISTA AL DIRECTOR DE MATUCANA 100 CRISTÓBAL GUMUCIO: "VER UNA OBRA DE TEATRO, O UNA EXPOSICIÓN ABRE ESPACIOS DE REFLEXIÓN QUE SON ESENCIALES"

Galia Bogolasky



Entrevistamos al director ejecutivo de Matucana 100, quien nos contó sobre los proyectos del centro cultural, de los cambios que tuvieron que hacer en la programación debido a la pandemia, y a las distintas actividades que están desarrollando en este importante espacio cultural ubicado en Estación Central.

- Quería preguntarte sobre la reapertura de Matucana 100, después de casi un año sin actividades presenciales, porque hicieron muchas actividades online. ¿Cómo ha sido esta reapertura?

- Sí, no hemos parado en lo digital, queremos seguir en lo digital en paralelo. Nosotros partimos, quizás anticipadamente, con algunas experiencias presenciales en artes visuales. Tuvimos, primero, la inauguración de Ch.ACO (Chile. Arte Contemporáneo). Ahí pudimos llevar a unos grupos muy acotados y después, *Salón de pintura*, que pudimos hacer el ejercicio siempre con inscripción y con grupos limitados, pero ya estábamos implementando un protocolo. Ya entrando a Fase 4, que Estación Central entró después de otras comunas, pudimos implementar lo que teníamos planificado. En el fondo, la pandemia sí ha significado algo, es a tener un músculo flexible en lo programático y adaptarse a circunstancias que son poco predecibles. Entonces, en esa perspectiva estábamos preparados con algunas programaciones que habíamos dejado en el tintero en la programación de este año y otras no, tuvimos que reprogramar mucho. Nos propusimos que todas las disciplinas que trabajamos en el centro cultural pudieran tener su momento presencial en diciembre. Es así como partimos con el Festival In-Edit que fueron tres días al aire libre de cine con pantalla gigante, pero con público acotado.

"Después vamos a tener música con tres bandas *indie*, ahí está Prehistóricos, Paracaidistas y El cómodo silencio de los que hablan poco, que es un nombre largo pero muy bueno. Son tres días de música en el teatro principal, también con aforo acotado. Después tenemos en danza un repertorio especial del Banch con cortos seleccionados de distintas piezas. En teatro quisimos reponer *Los despertares de Marín*, también con un propósito curatorial de volver a instalar una obra que nos pareció muy interesante, que en el momento que la estrenamos quizás no tuvo la misma relevancia que pensamos que puede tener ahora, porque dado a lo que ha pasado políticamente, la voz de Gladys Marín hoy día, el personaje, adquiere otro eco, otra reordenancia que lo hace aún más singular. Nosotros tenemos esa tesis, siempre en el teatro o en las artes uno siempre hace una apuesta de qué va a suceder, pero es parte de las apuestas.

"En paralelo está lo de artes visuales que es *Salón de pintura*, en la galería de artes visuales una colectiva de artistas, y tenemos una exposición que es del concurso de videoarte que hacemos para videoartistas, artistas jóvenes. También vamos a tener algo de la Bienal de Arte Joven de Argentina. En el fondo, estas son programaciones nuevas, adaptadas, más algo que veníamos planificando. Ha sido el ejercicio en que hemos estado".

- Han estado súper activos con un montón de actividades online. ¿Cómo fue la experiencia de adaptarse y hacer actividades online, hacer obras de teatro, algunas grabadas, otras en vivo, por zoom, en los distintos formatos?

- Yo quisiera decir, primero, que cuando llegó la pandemia nos propusimos en esta misma idea de adaptarse con trabajo por etapas. La primera etapa fue ocupar las redes sociales y conversar con los artistas, conversar con la gente y fue en abril-marzo. La segunda etapa fue trabajar con los archivos, qué había, qué teníamos, qué tenían las compañías. Ahí llegamos a una conclusión que era predecible, de que la calidad de los archivos tampoco era muy buena, que, haciéndonos un mea culpa nosotros o el colectivo, el tema de grabar en buen formato y en buena calidad las obras, era algo que no habíamos hecho y que nos estaba penando y pegando. A poco andar, también empezamos a trabajar en el formato de ciertas piezas audiovisuales de teatro y danza, hicimos unos solos cuando estábamos en confinamiento con tres piezas de danza. Cada bailarina y cada bailarín en su hábitat, en su casa, todo esto coreografiado por Joel Insulza. Fue una experiencia bastante interesante. En paralelo estábamos haciendo algo con (Javier) Casanga que debería haber salido antes pero también las dificultades, después se nos apretó más la logística y eso quedó postergado, para describir que esto no fue sencillo, cada acción era "¿cómo lo hacemos logísticamente?". En el fondo, no era cosa de que los camarógrafos fueran a alguna parte, entonces, había que idear todo. De ahí empezamos a hacer algunas actividades; seguimos con las conversaciones

necesarias con el Teatro Municipal de Ovalle y el Teatro Regional del Maule, tratando varias mesas de tema, tanto en teatro como en artes visuales.

“También hicimos *La voz humana*, que ya es en formato en *zoom*, el tan discutido formato *zoom*. Nosotros no lo cuestionamos porque al final del día esta micro polémica en el medio de que, si esto era o no era teatro, yo creo que era inconducente. Era lo que había en ese momento para crear y es un formato más posible. Eso cómo va a quedar en mediano o largo plazo, es algo por suceder, pero sin duda que lo digital es un elemento que está ahí. Ya hace mucho tiempo que hay muchos artistas visuales que trabajan desde la instalación, la pintura y el video, trabajan en multiformato. Eso también en lo escénico puede suceder, en lo escénico los creadores también pueden trabajar en un multiformato y eso no es renunciar a lo otro, si no, es desplegar el ámbito creativo en distintas plataformas, en distintas instancias. Sin desconocer que ciertas estructuras tradicionales son las que son, pero esto siempre se discute. Quizás en los 50 o 60 se discutía, se ponía en cuestión el teatro italiano de frontalidad y por qué no descomponemos el espacio y ahí llegamos al *happening*, o al performance. Desituamos el tema del formato o la localización. Yo creo que esas discusiones sucedieron y aquí con lo digital vuelven a suceder, pero estos decantan en que no desaparecen, no son excluyentes unas de otras, sino que son nuevas instancias en que se puedan establecer los procesos creativos o las propuestas”.

- *Me llamó mucho la atención la propuesta de Soledad Escobar, que ocuparon las instalaciones del teatro, de la sala Patricio Bunster, ocuparon el exterior, la fachada quedó súper bonita y grabaron sin público. Es como una obra de este híbrido de formato grabado y sin público...*

- Claro, eso es lo que te iba a decir. Pasamos a hacer cosas en *zoom* y la próxima etapa fue dotarlos de mejores equipamientos audiovisuales y también necesitamos de cierto aprendizaje que no lo teníamos del todo. Creo que en el medio hay gente más experta, otra menos, lo que si yo creo que éramos muy pocos los expertos. Entonces en sacarle rendimiento a las posibilidades del *zoom*, a los *streaming*. Eso también ha sido parte del aprendizaje. Ahí nos dotamos y hemos hecho formatos de filmaciones a una cámara y también estamos haciendo formatos en “*switchero*”, que es si se quiere más televisivo o rápido de los dos formatos. *Soledad Escobar* es algo un poco más cuidado y es súper interesante como propuesta. Entonces están los dos caminos, un camino sin duda que requiere unos tiempos y unas mecánicas distintas. Eso también ha sido parte del aprendizaje, ver qué se puede hacer en formato *zoom*, qué se puede hacer en un formato de “*switchero*” más rápido y qué se puede hacer a una cámara en formato más de montaje, más cinematográfico que permite otro tipo de narraciones. Esos son los caminos y los aprendizajes de todos estos momentos, yo creo que cuesta hoy día. Todavía falta espacio para mirarlo con distancia y poder decantarlo y decir “oye mira, esto fue interesante” y poder evaluarlo y analizarlo con más detalle.

- *Cuéntame sobre Escenas de un encierro, la Trilogía del Teatro de Javier Casanga, son unos monólogos con Carla Zúñiga.*

- Voy a ir un poco más atrás, ya veníamos hace ocho años realizando talleres de dramaturgia con dramaturgos y cada año podemos hacer más. Creo que es súper interesante porque no digo que estemos formando, pero tenemos un trabajo paralelo quizás a lo que hace la muestra de dramaturgia permanente de ejercicios dramaturgicos, quizás más silenciosos si se quiere. Porque es un trabajo que lo hacemos desde el área de educación y mediación, y en esa perspectiva también nos tuvimos que renovar y digitalizar. Lo hicimos por *zoom* y ha funcionado bastante bien. No solamente tenemos de dramaturgia, hay otros talleres en las otras disciplinas, pero en este hicimos uno que estaban conectados con el proyecto de Casanga. En el fondo, la idea fue hacer el taller y ver que de esas piezas pudieran salir otras piezas para montarlas después en un trabajo más largo, que tuviera ese proceso de formación y creación, y que decantara en el proyecto de Casanga, eso es súper interesante. Y el de Joel también tiene una instancia similar, también tuvo un elemento previo de talleres y de ahí también buscamos. En la medida de lo posible si uno logra conectar esas experiencias, a veces, no se puede, otras sí y este proyecto tiene ese componente también. Además, nos parecía, ¿por qué Casanga? Casanga ya venía montando algunas obras en Matucana y me parecía un artista y una dupla súper interesante.

“Entonces, desde ahí tiene un teatro que, como propuesta, podía tener una versión muy distinta a lo que se estaba haciendo en video. También ahí había una apuesta, Casanga puede refrescar como propuesta porque él trabaja en otros límites. En esa perspectiva, esa puesta tenía un sentido de refrescar o tensar las propuestas y abrir los espacios de posibilidades”.

- *Mencionaste esta muestra de dramaturgia paralela que ustedes hacen. ¿Eso tiene que ver con el ciclo Sidario o es aparte?*

- No, Ciclo Sidario es aparte. Me refiero más a un programa que hacemos permanentemente que tiene que ver con formación de dramaturgos: Lucía de la Maza, (Gerardo) Oettinguer, (Benjamín) Galemiri, distintos dramaturgos, han pasado muchos. Tiene que ver con hacer este ejercicio permanente, y hay demanda. Lo bueno de esto es que hay mucha gente que está queriendo no sólo aprender, porque el ejercicio de la dinámica de un taller es ejercitar tu trabajo dramaturgico. En esa perspectiva, es una instancia permanente, no universitaria, ese también es un elemento, que no está acobijado en la academia. El proyecto de Sidario es un proyecto particular.

- *Sobre el VIH...*

- Sí.

- *Tiene varios dramaturgos también reconocidos, está Bosco Cayo, Carla Zúñiga...*

- Claro, con los cuales también hemos trabajado. Como Matucana 100, uno de los objetivos estratégicos que buscamos que sean diferenciadores es trabajar siempre en acentuar el trabajo con compañías, colectivos y dramaturgos. Pensar en un esquema de fortalecer el tejido cultural y por eso sus acentos. Porque entendemos que son piezas que le dan una densidad distinta al sistema teatral.

- También mencionaste que están estos tres días de In-Edit, de películas al aire libre. ¿Cómo enfrentan eso pensando en el aforo controlado? Cuéntame también sobre la programación y esta vinculación con In-Edit.

- Sí, es primera vez que tenemos In-Edit acá, que para nosotros también es una apuesta. La curatoría la hace In-Edit, pero para nosotros es sumamente interesante porque aquí, de alguna manera, convergen dos disciplinas que son esenciales para Matucana 100. El cine partió más tarde, porque Matucana partió más fuerte con teatro y artes visuales, que eran quizás los dos pulmones de Matucana 100, junto con la danza. Y gradualmente, la música y el cine se han ido instalando en paralelo como programación permanente, nos dotamos de una sala de cine que la hemos ido mejorando.

“En esa perspectiva, el que llegue In-Edit era súper atractivo porque podemos apelar a esos dos públicos, al público de la música y el cine y, hay que decirlo, nosotros trabajamos y los públicos son muy segmentados. Para el público de la música, a veces, no le interesa tanto la danza, no la conoce y hacer esos encuentros no es tan sencillo. Cada público piensa o ve Matucana desde su perspectiva, para el público de teatro, Matucana es de teatro. Para el público de la música, Matucana es un espacio para la música, y las artes visuales lo mismo. Para describir un poco lo encerrados que están los públicos y los creadores también. Por eso In-Edit es sumamente atractivo para nosotros, es una apuesta y son tres días de una selección que la prepara el In-Edit, que son documentales, películas que yo creo son atractivas, hay una de MTV, otra de la escena de Ibiza, y otra de Queen, de Freddie Mercury. Son tres películas bastante interesantes, pero con un público acotado, nos gustaría llenar, pero es lo que se puede y vamos avanzando de a poco. Con todos los cuidados que hay que tener, ese es el protocolo. Es un poco latero hablar de protocolo, pero es lo que hay que hacer. Buscando siempre el portal de sanitización, el distanciamiento, las señaléticas, la información de trazabilidad, que eso también es tan relevante como todo lo demás. En el fondo, aquí lo que se ha demostrado que es esencial tener la información de trazabilidad porque si sucede algo tú tienes información para actuar, cuando no hay información es lo complejo. Es tan importante como todo el resto. En el fondo hemos ido aprendiendo mirando lo que han hecho otros espacios y ajustándonos a nuestras realidades”.

- Cuéntame sobre la exposición Salón de pintura, ¿de qué se trata esta exposición?

- *Salón de pintura* es una exposición que, si bien no estaba programada desde un comienzo, nosotros teníamos otro calendario de artes visuales, ahí tuvimos que ser dinámicos. Cuando llegó la pandemia estaba Juan Dávila, pintando la galería, preparando su exposición y estaba en Chile, él vive en Australia y aguantó hasta donde pudo. Le iban a cerrar Australia y ahí quedamos, y fue bien angustiante porque quedó como en el ochenta por ciento de la obra finalizada, no la terminamos, significa que la estábamos posponiendo hasta que ya esté todo seguro. Ahí replanificamos todo el calendario de artes visuales de la galería, que, básicamente son de tres a cuatro exposiciones al año. *Salón de pintura* lo hicimos con *One Moment Art*, ya habíamos trabajado con ellos en exposiciones más pequeñas en Galería Concreta. Ahí lo interesante era volver a la pintura, en una exposición que está muy bien montada y la galería también por sus dimensiones permite apreciar muy bien los trabajos pictóricos. Ahí hay trabajos de Nicolás Franco, Natalia Babarovic, Christiane Pooley, Francisco Perú, Pablo Serra, Juana Subercaseaux, Joaquín Rivas, Sebastián Rifo. Algunos que habían estado en Matucana y otros que no, Malú Stewart, y de distintas generaciones, distintas edades, también hay artistas muy jóvenes y otros con mayor recorrido, es interesante.

“Yo los dejo invitados a inscribirse, no está difícil. Es interesante ir a ver el trabajo de artistas con distintas carreras que conectan unas obras con otras. La idea de *Salón de pintura* es una cierta ironía de los salones de pintura del siglo XIX, los concursos de pintura que suceden hasta principios del siglo XX. Desde ahí, juega con eso y siempre es agradable. Quizás algunos pueden decir que ya no es tan contemporánea, pero siempre suceden cosas y, además, en las dimensiones de la exposición. Esa exposición además se puede ver registro 360, eso también lo hicimos con *Chaco* que también es interesante, son las cosas que estamos evaluando también para el próximo año y quizás para futuro como “esto tenemos que hacerlo de manera permanente porque quizás hay alguien que está en Chaitén o en Ancud y no tiene la posibilidad de viajar, pero sí está esta posibilidad de por lo menos recorrer la obra, conocer y tener detalles de la exposición”. Desde ahí lo vimos como un trabajo necesario”.

- ¿Cuáles han sido los mayores desafíos en todo este tiempo y qué se viene a futuro?

- Yo creo que los mayores desafíos, en distintos planos, uno es el tema humano: cómo nos contenemos unos a otros y hacemos que el trabajo digital sea posible y mantenemos la buena dinámica. El trabajar de manera fluida tanto internamente como con los artistas, con toda la gente que se trabaja. Ese era un primer desafío, esto tampoco podemos caer en ni en la ansiedad ni en la angustia y tenemos que generar como buenos procedimientos para que esto sea viable. El otro desafío era aprender en lo digital, que como te decía, no estábamos muy bien. Mi diagnóstico es que nos dimos cuenta rápidamente que no habíamos trabajado nosotros lo digital lo suficiente. Quizás las redes sociales las teníamos trabajadas, pero con eso no basta y ahí había un desafío, un aprendizaje, de rehacerse, reinventarse y no parar de hacer cosas. Nosotros pusimos un *claim* como “Matucana no para”, era como un desafío decir “No paramos”. Eso significa que estamos igual, partes del equipo bien cansadas igual porque al final el régimen programático era casi más fuerte que lo presencial en algunos aspectos. A la gente de comunicaciones les tocó duro, y a los programadores, pero también tenía sentido. Si tenemos una labor nosotros, tenemos que estar reactivando

eso y hacerlo al modo de Matucana 100. Claro, cada espacio tiene su singularidad, pero eso fue un desafío no parar, no parar de conectar y no bajar los brazos.

“Y después hay un desafío operativo de orden más financiero, económico, de cómo hacíamos sostenible esto sin que esto mermara el funcionamiento y nos proyectáramos en un año 2021 que no va a ser sencillo. Ahora ya están apareciendo las vacunas, pero aun así el despliegue de las vacunas dice que igual puede ser que igual tengamos una reversa entre el primero y segundo trimestre del 2021, o sea un primer semestre incierto todavía. Quizás hoy día tenemos datos de que el segundo semestre debiera ser con más certeza, entonces, es un *cocktail* complejo, en un país que también está tensionado por un tema político, por un cúmulo de contextos también, y el mundo, para no quedarnos en la isla de Chile, está en un momento de cambios y de tensiones.

“Uno no sabe en qué desemboca eso y eso genera un poco de angustia, entonces los espacios culturales tienen que hacerse cargo de cómo nosotros y los artistas repreguntamos y recodificamos este momento tan álgido que estamos viviendo. Ahí hay una labor que quizás nosotros no la terminamos de definir porque siempre pensamos que las curatorías son abiertas, el que termina de hacer el discurso es el artista, los creadores y ese espacio siempre lo dejamos. Yo no soy muy de la filosofía de que uno tenga que curar todo porque si no el flujo de creación también se acota porque los artistas pueden estar pensando en cosas distintas con temáticas distintas y hay que estar atentos a eso. Hay que estar atentos a ser sensible que a veces las temáticas que yo creo que son importantes otro creador puede ir pensando otra cosa que sea más deductiva o generar preguntas con mayor tensión o con mayor densidad”.

- *A futuro, ¿Cuáles son los grandes planes de estrenos?*

- El 2021 Matucana cumple veinte años. Estamos dejando atrás la adolescencia. Un 2021 difícil, ¿cómo cumplimos esos veinte años? Tenemos montajes importantes, *Magallanes*, que es una coproducción con Tryo Teatro Banda, que era un montaje que lo pensábamos hacer este año, pero va para el próximo. El próximo estreno de Manuela Infante también. Hay un proyecto con (Javier) Casanga, tenemos varios proyectos importantes, ahí vamos a tener que combinar entre qué es lo nuevo de 2021 y qué es lo que reprogramamos de 2020. En el 2020 teníamos un proyecto importante, que de alguna manera lo estamos viabilizando para 2021. En un 2021 acotado, como decía, quizás vamos a tener un sólo semestre para poder hacer eso. Estamos pensando que tenemos una programación bien atractiva para delinear y que parte de esa programación es lo que venía del 2020 más alguna nueva sorpresa.

- *¿Qué le dirías a la gente para que asista o vea online las actividades culturales de Matucana 100?*

- Yo creo, que, como siempre, pueden elegir otros espacios, pero lo que siempre estamos buscando es conectarlos con los creadores en distintas disciplinas y con la experiencia de vivir la creación artística que para el público le da una dimensión distinta de la vida. Ver una obra de teatro, leer un libro o ver una exposición abre espacios de reflexión que rompen con tu continuo vital, son necesarios, en el fondo, son esenciales. En ese sentido, parece como lugar común decir “la cultura es importante, el arte es importante” es importante porque te abre el espacio de pensamiento sensitivo, ayuda a romper tu línea continua y a repreguntarte cosas. Es lo que sucede cuando uno lee un libro, se abre un mundo. Cuando uno ve una obra de teatro no solamente está la idea de lo sensitivo, lo emocional, sino que también la dimensión intelectual, esos espacios son únicos, sucede en el arte, no suceden en otro momento, no suceden en otro espacio. Lo mismo con la música, la música uno la puede escuchar en el computador, en el equipo de música y también la puedes vivir presencialmente, y presencialmente tiene ese elemento único e irreplicable. La vida siempre es irreplicable, por eso quizás ese es el elemento, lo presencial te subraya que el paso del tiempo tiene otra densidad.

“La invitación a salir de tu pereza o de tu hábito normal, porque no te vas a arrepentir. O conecta con lo digital también porque no te vas a arrepentir. La gente ve series, ve televisión, pero la instancia de una obra te abre a un espacio creativo distinto. Yo sé que algunas veces, para algunos públicos puede ser más indescifrable, pero es un aprendizaje, como todo. En el fondo hay que hacer un esfuerzo, esto no es automático, pero los esfuerzos son recompensados. Cuando uno se da tiempo del esfuerzo de leer un libro, y hacerse el espacio de leer un libro, ese esfuerzo es recompensado. Si uno hace el esfuerzo de ver una obra de teatro, de intentar entenderla y de descifrarla, eso tiene su recompensa, no es automático. Lo mismo con la danza, la danza a veces para mucha gente no es tan fácil de entender la danza contemporánea, pero de a poco tiene el esfuerzo de meterse y de entender a los cuerpos y lo que sucede ahí con los cuerpos. Se empieza a disfrutar y ese disfrute tiene otra densidad, otra dimensión, es abrirse a hacer un esfuerzo, porque eso requiere un esfuerzo. Yo siempre digo, y nuestro esfuerzo es poder hacerlo de la mejor manera, de que no tenga tantos costos y que sea lo más interesante posible, es la labor en que estamos. Yo sé que la cultura es necesaria, sí es necesaria. Lo repetimos como monserga y a veces parece lugar común, a la gente le rebota y le parece hasta empalagoso a los artistas. Cómo lo hacemos que no sea así, que no sea un lugar común y que sea esencial, también es parte de la labor de toda la gente que trabaja en cultura”.

Tomado de *Culturizarte*, 10.12.2020.

ENTREVISTA A ERNESTO SUÁREZ, ACTOR Y DIRECTOR DE TEATRO POPULAR

Hugo Enrique Sáez A.



Ernesto Suárez es un reconocido actor y director de teatro nacido en Mendoza, Argentina, hace algo más de siete décadas. Conserva la vitalidad y la inteligencia que garantizan su rápida comunicación con el público, a partir de una propuesta artística inédita y original. A propósito de los obstáculos que debió enfrentar en su carrera profesional recuerdo que en el libro La democracia en México, Pablo González Casanova acuñó un concepto hasta entonces novedoso: colonialismo interno. Se refería

al dominio que las metrópolis ejercen sobre el territorio de su propia nación, imponiendo modelos que a su vez reproducen a los provenientes de los países hegemónicos en el nivel internacional. En esas condiciones, el desarrollo de la educación y de la cultura se dificulta aún más en provincia. La historia de Ernesto Suárez, de lo que ha hecho y de lo que sigue haciendo, revela un proceso de liberación de esas trabas para que emergiera lo que está sepultado, un lenguaje que no se atreve a pronunciar su propia palabra, pero que con él encontró al principio una vía de expresión mediante un montaje en el barrio, donde se sufre la mayor opresión de las oligarquías plutocráticas. Y no se trata de una lucha exclusivamente verbal, es una forma de apropiación del cuerpo que molesta a los explotadores. Se requiere valentía, constancia y coherencia para no abandonar los principios, aun en el exilio al que se vio obligado Ernesto cuando se instaló la dictadura militar argentina en 1976. Por otra parte, en esa época el continente sudamericano estaba plagado de gobiernos autocráticos y violentos, situación que agravaba las posibilidades de enarbolar una concepción de la cultura que privilegiara los contenidos referidos a las formas de explotación a las clases populares. Del barrio en la época heroica de los años setenta a los más diversos escenarios en países latinoamericanos, es una larga trayectoria que sirvió para formar generaciones en una práctica renovadora de la creación colectiva. Se tratan temas serios en conjunto con el grupo de actores y se emplea el humor para hacer pensar más allá de la anécdota. En la entrevista, Ernesto lo sintetiza al decir “el humor tiene un enorme poder, abre caminos y abre cabezas”. En agosto de 2014 se terminó el rodaje de la película Camino a La Paz, en el que Suárez desempeña el rol protagónico. En su madurez, con una energía intacta, se aprecia el oficio interpretativo impecable que siempre lo ha caracterizado. Mejor léase a continuación el testimonio de este creador.

Estamos acá con Ernesto Suárez, en su casa de Mendoza, después del almuerzo, y la intención es conversar un poco sobre su trayectoria y su concepción del teatro popular en la América Latina, en particular la creación colectiva. Empiezo por preguntarle: ¿quién es Ernesto Suárez?

- Y... un actor del subdesarrollo, que está obligado a hacer de todo: actor, escenógrafo, director, escritor... motivador, ambulante, inventor de historias, medio juglar, trotamundos becado por Videla en la década de 1970, cuando tuve que tomarme el raje de Argentina para salvar la vida.

- Como has estado en varios países latinoamericanos y con públicos muy diversos, quiero que me respondas si siempre has privilegiado algo que me contaste una vez: en tus primeras participaciones arriba del escenario tu mamá te dijo “vas a hacer teatro cuando el carnicero de la esquina entienda la obra y la disfrute”. ¿Cómo fue que te iniciaste para que tu mamá te dijera eso?

- Mi vieja, como siempre lo he dicho, mi vieja era analfabeta fanática, estaba convencida de que ella había estudiado analfabetismo. Lavandera de profesión y humorista de nacimiento. La invité a ver una obra en la que yo actuaba; no entendió nada, me pidió que no la volviera a invitar. “Invítame cuando hagás una obra a la que vayan todos los muchachos del barrio.” El barrio era lo que en esa época se llamaba una “villa miseria”. Ella quería ver lo que yo después hice, integrar los problemas populares en la obra.

- Porque en esa época el teatro universitario era más que nada para intelectuales...

- Más que para universitarios era para una élite en el Teatro Independencia.² Contrataban directores de Buenos Aires que venían, montaban la obra, cobraban un platal, hacían cuatro funciones y se iban.

- ¿Y cómo se dio el vuelco tuyo?

- Quizá fue por accidente, comencé a hacer teatro por casualidad, a los 24 años, imagínate, ya grande. Y el vuelco se da porque voy a un barrio, yo militaba en el peronismo de base, y como ocurría entonces nos movíamos en medio de la disyuntiva “Perón-Evita, la patria peronista”, “Perón-Evita, la patria socialista”. Y yo obviamente estaba por el lado de la segunda consigna. Vamos a un barrio, el Virgen del Valle, donde un aluvión había arrasado con todas sus escasas pertenencias. Ahí fue que un hombre que se llamaba Juan Prado, un albañil joven, me pidió que con los hermanos de él, el Gringo, el Nene, y el padre de ellos, que contara la historia del barrio. Me sorprendió. Yo había puesto autores europeos, o de Buenos Aires, como casi todos acá en Mendoza. Y por qué no hacer algo de nosotros. El padre me hizo una pregunta que me puso a pensar porque me cuestionaba la práctica teatral. Yo militaba en el peronismo de izquierda y estaba haciendo un teatro medio intelectual, de vanguardia, en salitas pequeñas, el teatro independiente, al que valoro y admiro, pero de pronto me doy cuenta de que podía contar una historia y que todo el mundo la viera y tomara su verdad. Como dice Peter Brook “el teatro es una verdad alternativa montada sobre un

² El Teatro Independencia es el más antiguo de la ciudad de Mendoza, Argentina. Fue iniciativa del gobierno reformista de Carlos Washington Lencinas en 1922 y se inauguró en 1925. A partir de la década de 1930 (conocida como la década infame), el golpe militar que derrocó a Hipólito Irigoyen se instauró una auténtica dictadura en el país. La provincia de Mendoza quedó en manos de gobiernos conservadores que impregnaron la cultura de cierta aura solemne, de la que no escapó el teatro Independencia, hasta que en la década de 1970, con el peronismo de izquierda, se convierte en escenario de asambleas populares, sin que se dejen de celebrar conciertos de calidad por la Orquesta Filarmónica provincial.

escenario". Cambié el concepto. Había que cuestionar la verdad oficial. Y bueno, monté *El aluvión*, con gente del barrio que nunca había actuado. Como te dije, lo hicimos en la década de los setenta, antes del golpe de Estado del 76. Creo que fue en el 72. Pusimos *El aluvión* y fue una cosa impresionante. Ahí sí que se hicieron presentes todos los del barrio, incluida mi vieja. Fueron mil personas. Lo contamos en el mismo lugar que había ocurrido, junto a un canal donde se había producido el desastre más grande. Se había roto un dique y la inundación mató a un montón de gente. El accidente se veía venir, por lo que ellos antes habían hecho un tramiterío para que les arreglaran el dique, que estaba roto, lleno de tierra, estaba tapado, y ocurrió lo que ellos temían, perdón, lo que ellos predecían terminó por darse. Yo conté eso y descubrí un camino distinto, el de recoger historias del lado tuyo y se me fue desvaneciendo el eurocentrismo que tenía en la cabeza. Fue como un remedio, la realidad me dio una cachetada.

- *Y justamente en los setenta, años en que hay cambios muy significativos en el país.*

- Claro, los estudiantes toman la escuela universitaria de teatro, piden que yo sea el director, yo era joven todavía, tenía poca experiencia. Beatriz Salas y Malicha de Rosas eran profesoras, muy interesantes, cultas. Con una cultura que yo no tenía, soy un tipo formado en la calle, en el teatro. Y de pronto ellas me ayudan a cambiar el concepto de teatro cerrado para hacer un teatro abierto. Los estudiantes se lanzan a hacer teatro en los barrios. En un artículo del diario *Los Andes* que aún conservo dice: "Escuela de teatro, un año, trescientas funciones. Los alumnos salían a trabajar a la calle, tomaban contacto con la gente, y eso para las autoridades era un delito federal..."

- *Y ese "delito" te llevó a convertirte en alguien peligroso...*

- En un prontuario que encontramos con mi compañera Mónica Pacheco decía "Ernesto Suárez que, bajo el pretexto de una compañía filodramática, les lava el cerebro a los jóvenes estudiantes para meterlos en las fuerzas del mal, en la guerrilla. Y los amenaza para que no se vayan".

- *Un prontuario de los setenta con la amplia visión de los militares...*

- Sí, era el pedido de captura que había para mí.

- *Y eso genera la desaparición del eurocentrismo, estás plantado en la América Latina y tenés que recorrer la América Latina.*

- Comienzo a recorrerla empujado por los acontecimientos que ponían en peligro mi vida; caigo en Perú, que era lo más cercano que teníamos, porque en Chile estaba Pinochet. En una plaza pública me dedico a hacer teatro y pasar la gorra. Conozco a Alonso Alegría, el hijo de Ciro Alegría (autor de *El mundo es ancho y ajeno*), y él me hace dormir en el camerino de un teatro en el que al mismo tiempo habían alojado a Aristides Vargas, compañero y alumno con el que partimos al exilio, que es en la actualidad un reconocido dramaturgo a nivel mundial. Marchamos junto a mi compañera de entonces Taty Interllige y nuestra hija de un año, Laurita.

"Fue de esta manera que tomo contacto con otro tipo de teatro latinoamericano, con más contenido, con más raíces. Formo un grupo que se llamaba Ñoqanchis. Partimos haciendo teatro en Lima, por distintos barrios marginales. Cuando me estoy asentando un poquito aparece el Operativo Cóndor, formado por los milicos de Argentina, Uruguay, Brasil y Chile para atrapar a militantes que estaban en distintos países y mandarlos con los dictadores para su exterminio. Nos avisan los compañeros que trabajaban por los derechos humanos en Lima y nos vamos a Ecuador, en el que pese a una dictadura había un movimiento de teatro popular muy activo. Luego de ser profesor en la Universidad de Quito, me voy a Guayaquil en donde fundamos el elenco llamado El Juglar contamos una historia, *Guayaquil Superstar*, un trabajo de creación colectiva con temas populares que recuperaba a los locos y a los marginales de la calle, y los mismos actores cantaban temas de Rubén Blades. En esa experiencia de teatro popular, que terminó por convertirse en uno de los trabajos más importantes del teatro popular de Ecuador; el grupo estaba integrado por trabajadores y estudiantes, que son hoy en día reconocidos actores de ese país. Con mucho esfuerzo logramos tener una sala propia, luego un minibús y recorrimos todos los caminos de esa hermosa tierra y otros países contando esa y muchas historias más, fue una especie de "revolución teatral" recorriendo todo Ecuador, norte, sur, este, oeste, bueno. Te imaginarás. Y a muchos lugares llevábamos temas de la América Latina con un lenguaje popular. No era un teatro para festivales de elite, porque yo nunca trabajé para eso. Yo me dirigía y me sigo dirigiendo a la población que viva a dos cuadras de donde hacemos las presentaciones a la gente común como mi vieja".

- *Al mismo tiempo yo siento que vos respetás las otras formas de hacer teatro, pero las otras formas de hacer teatro, ¿te respetan a vos y a tu enfoque?*

- En cierta medida sí, pero lo confunden. El otro día leí una tesis en que se sostiene que el teatro popular es contar chistes de mal gusto, burlarse de los débiles, reírse de las mujeres, de los homosexuales, y eso no es teatro popular. Pongámosle, populachero. Es un teatro que copia los modelos de la televisión. Mis maestros, sin conocerlos en persona, con excepción de Vittorio Gassmann, fueron el cine italiano de la década de los sesenta y setenta. Las historias contadas por Fellini, actuada por monstruos como Gassmann, Sordi, Tognazzi, Manfredi, esa memorable película *Los monstruos* o una *Giornata particolare* (con Sophia Loren y Mastroianni) en la que el protagonista Mastroianni conoce a la ama de casa interpretada por la Loren, y se da una relación preciosa porque no van a la manifestación fascista para celebrar la llegada de los alemanes a Italia. Este cine me fascinó y en alguna medida Cantinflas con sus historias que aparentemente eran de humor pero no lo eran, como *El analfabeto*, que me parece genial, en la que el tipo se pone a estudiar para poder leer la carta que le mandaron. También Chaplin, que contaba tragedias inmensas desde el humor. Eso le costó que lo marginaran en los Estados Unidos y tuvo que irse. El teatro

popular tiene que basarse en un humor extraído de una sátira de las estructuras del poder. El teatro populachero se burla del hombre común, de los débiles, de las mujeres, del negro, del gay, como ya lo dije.

- Hay una película brasileña, *Bye bye Brasil...*

- No la conozco...

- Es una troupe con este gran actor que actúa en Doña Flor y sus dos maridos, José Wilker, que trabaja junto a Betty Faria. Viajan en un camión preparado para llevar espectáculos medio circenses a los pueblos, acompañados por un negro fortachón que es mudo y que se dedica a apostar en pulseadas con gente que encuentra en los bares donde llegan. Y la mujer, bellísima, es alquilada por él con algún poderoso del lugar. Entonces, su actividad empieza a decaer porque aparece la televisión. Cuando advierten que hay "esqueletos de pescado" (léase, antenas) en un pueblo, siguen de largo. ¿Hasta qué punto el teatro popular que vos practicás encuentra un obstáculo o no en la existencia de la televisión o el cine?

- El teatro no va a desaparecer nunca porque se centra en una cosa importantísima, que es la convención. Si el actor trabaja bien, entra a una convención mágica. Si uno ha leído a Brecht entiende que el teatro tiene que hacer razonar a la gente. El espectador se va a sentir identificado y a la vez se va a sentir alejado del conflicto para poder razonar lo que está viendo y así mirarlo de alguna manera para tomar conciencia. Por eso el arte es tan perseguido. Hago como Brecht, pongo un cartel, corto una escena y le digo al público: esto es una representación. Estamos representando un tema, y eso produce un distanciamiento, algo que ha sido aplicado en teatro latinoamericano de buen nivel. Enrique Buenaventura en Cali, o Santiago García, también en Colombia. Y un montón de grupos que sería largo enumerar. Entonces vos buscás que el teatro tenga los siguientes códigos: la sátira a las estructuras de poder, la intensidad de acción y la fácil decodificación del individuo común. Tiene que ser artística, no puede ser un panfleto, que en alguna oportunidad hice, debo reconocerlo, durante el gobierno en que estaba López Rega, en parte de la dictadura. Cuando nos fuimos al exilio, entraron a mi casa y requisaron catorce banderas norteamericanas que nosotros las quemábamos al final de una obra. Los milicos son tan brutos que deben de haber pensado que yo era pro yanqui, al tener esas banderas.

- Ja, ja, ja. Ahora bien, para ese tipo de teatro popular qué técnicas facilitan que los actores comprendan los códigos con que vos te movés.

- Primero, que el actor tenga conciencia de qué está contando. Antes la militancia era más directa, el enemigo era más visible. Imperialismo o no imperialismo. Ahora el imperialismo es todo, las corporaciones manejan el mundo. Ya las cosas se reducen a justicia y no justicia, poder y no poder. Ya es por momentos una especie de lucha de clases. El actor usa el lenguaje corporal, combina con elementos de la calle. El espectáculo que estoy montando con treinta y dos actores cuenta la historia de Bairoletto, un bandido de Santa Fe que vivió un tiempo en el sur de Mendoza y allí murió, lo voy uniendo con otros bandidos: Martina Chapanay, Mate Cosido --un bandido que se movió en el norte de Argentina--, Santos Guayama. Me pongo a investigar y tienen la misma raíz. Moreira por una injusticia se vuelve malo. O el caso de Martín Fierro. Bairoletto mata a un cabo por una mujer. En apariencia no es un problema social, pero sí es un problema social porque el cabo representa el poder de la policía para vencerlo a él, que se rebela y lo mata. Y yo junto a todos estos bandoleros en una obra que se llama *Bairoletto el bandido rural*. A partir de un libro de un nieto de Bairoletto, Fabio Erreguerena, que es sociólogo, *Del winchester al milagro. Mito de Juan Bautista Vairoletto*.³ Ahí se plantea el por qué tanta gente venera a estos bandoleros. Cosa que se da también con bandoleros inescrupulosos, como traficantes de droga latinoamericanos.

"Estos tipos existieron siempre, desde Robin Hood y antes. En esta obra trabajan 35 jóvenes que llevan juntos mucho tiempo haciendo obras. No hay espíritu de lucro, sino militancia. Se toma el tema con elementos estéticos modernos y a la vez con textos y canciones no modernas sino cotidianas; se usan telas, sogas, zancos, cuerdas, elásticos y un montón de cosas que estéticamente le dan belleza al espectáculo para generar un espacio grande, abierto, para mucha gente y que le llegue al público y lo puedan decodificar fácilmente a partir de su vivencia. No estamos haciendo un pasquín, como en otro momento sí lo hacíamos".

- Yo tengo presente que para vos es importante la escenografía, porque hiciste una obra sobre los quinientos años de la llegada de los españoles a América. Recuerdo que representabas a Isabel de Castilla y Fernando de Aragón sentados en las cabeceras de una mesa como de siete metros. El efecto lo lograbas con una tela blanca que parecía sábana y la sostenían ambos personajes con sus manos. Le hacías un guiño de complicidad al público: sabemos que esto es una mentira pero es útil porque nos permite decir verdades, parafraseando a Picasso.

- Sí, pero trato de solucionar este tema con elementos simples, telas, palos, sogas, etcétera, para que el montaje sea ágil y se pueda realizar en el espacio que uno quiera, creo que es una forma de descubrir que no hace falta mucha guita para una producción si trabajás con lo que está a la mano y lo manejas con creatividad. No se necesita pagar millones de pesos para montar una obra, porque la esencia del teatro es un grupo de personas paradas frente a otras personas contando una historia. Se puede hacer en cualquier lugar, en cualquier espacio, transformándolo en un espacio escénico. Lo puede hacer cualquiera.

³ En apariencia, Vairoletto era el apellido de origen italiano. En la versión de Ernesto Suárez utilizan la grafía Bairoletto, con la que también se lo identificó en obras de radioteatro allá por las décadas de 1950 y 1960.

“Con este mismo grupo de Bairoletto yo monto una obra que se llama *La limpieza*, escrita por un autor tucumano, Carlos Alsina,⁴ y no nos cansamos de repetirla. Plantea el tema de la época de Bussi, el gobernador militar de Tucumán cuando se padecía la dictadura. En el momento en que se va a iniciar el mundial de fútbol hace una limpieza de la ciudad, saca de las calles a los locos, los pordioseros, travestis, y va a tirarlos al medio del desierto. Carlos Ibáñez, siendo presidente de Chile (1927-1931), lo hizo cuando subió a un barco a todos los comunistas y homosexuales que pudo atrapar. Por supuesto, el barco se hundió y nunca se supo el número de muertos que se ocasionó. Volviendo a la obra *La limpieza*, yo la adapto para la calle. El autor la plantea con seis personajes, pero yo la hago con veinticinco y uso cualquier espacio; la pusimos en una estación de trenes abandonada, en espacios de la universidad, y metemos breves canciones que interpretan los mismos actores.

“La forma de hacer teatro para nosotros es mostrar que lo más importante es el hombre o la mujer que sobre cualquier escenario se pone a contar una historia con contenido y con una forma que puede llegar a aquellos que no concurren a salas perfumadas porque las entradas son tan caras que resultan prohibitivas para el hombre común. Y ahí me acuerdo de mi vieja cuando me dijo que ella no había entendido nada. Nos enfrentamos a la cosa intelectual, para actores y críticos, o bien la cosa chabacana que llena lugares de puteadas, un teatro de mierda. En cambio, para mí el teatro popular es el que abre camino. No hace falta una puteada y sólo nos burlamos de los poderosos. En la Comedia del arte son más inteligentes los sirvientes que los patrones. Eso sucede, por ejemplo, en *El arlequín*. En el *Tartufo* de Molière hay una crítica despiadada, y Brecht lo decía, y yo estoy de acuerdo con él, el humor tiene un enorme poder, abre caminos y abre cabezas. Al contar una historia, los espectadores se divierten si te burlás, pero no con contenidos vacíos. Al contrario de los que atraen con desnudos de mujeres o con señas vulgares, espectáculo que ha invadido la televisión, en todo el mundo y sobre todo en la América Latina. Eso es un insulto al teatro popular, una tergiversación”.

- *Lo que vos decís, o sea, tu concepción del teatro, en el cine se ve reflejado en un Fellini, por ejemplo. En esos rostros inolvidables.*

- Sí, hay otro caso de cine, *La jaula de las locas*, con Ugo Tognazzi y el actor francés Michel Serrault. Ves un amor homosexual que te retirás del cine muerto de la risa, pero has llorado y has pensado también por la valentía de mostrar esa relación con tanta calidad. Después la agarran los muchachos norteamericanos y la cuentan de una manera tan estúpida, poniendo al homosexual en una situación maniquea. La de Tognazzi y Serrault tiene un nivel ejemplar. Argentina se adelantó a muchos países al legalizar los matrimonios homosexuales. Diez años atrás pensabas en matrimonios igualitarios, y ¡miércoles!, ¿cómo se van a casar dos tipos o dos mujeres? Aunque todos sabíamos que existían esas parejas. Es lamentable que haya habido mujeres lesbianas o varones *gays* que aguantaron un matrimonio heterosexual sólo para cubrir las apariencias. Ocultando su identidad, y reprimiéndose para no dar rienda suelta a lo que verdaderamente sentían. Con estas dos películas ilustro lo que decía respecto del concepto del humor: en una se burlan de los homosexuales y en la otra le hacen un homenaje a los homosexuales. El mismo libreto con las mismas palabras

- *Una de las grandes virtudes de tu teatro es la creación colectiva. ¿Cómo les recomendarías a jóvenes que están intentando hacer teatro y buscan a Darío Fó o a Brecht para hacer un teatro diferente?*

- Les diría que lean a Enrique Buenaventura, que es un capo de la creación colectiva, director de teatro experimental en Santiago de Cali, escribió sobre el tema.

- *Y vos, ¿cómo la hacés?*

- A partir de un tema, quiero tocar un tema. Por ejemplo, nos juntamos y nos preguntamos qué pasa en una pareja. *Educando al nene* fue una obra nuestra. ¿Cómo la hicimos? Y la pensamos basándonos en nosotros mismos, a base de vos, a base de mí. Cuántas veces querés que triunfe el hijo y si no lo hace lo considerarás un fracasado. La obra ha tenido como mil ochocientas funciones criticando a la educación machista, triunfalista y verticalista. Hay un padre que siempre enfatiza la ética y la moral mientras su mujer nunca viene a dormir a la casa. Lo maneja al hijo con el dolor, con el poder, con la plata, y la reta a la hija porque llega a las diez de la noche, mientras que al varón le dice “¿por qué llegás tan temprano, maricón?” En Guayaquil no sabés el terrible éxito y la repercusión que tuvo *Guayaquil Superstar*. Son seis historias de los marginales de la ciudad, de los colectivos en que viajan todos muy apretados; una historia de los hospitales, una historia de la educación, otra de la migración campesina. También tocábamos a la burocracia, y en medio, se escuchaba canciones que tenían que ver con el tema. Y de pronto, a través de esas seis historias estabas contando lo que pasaba en la sociedad. Estábamos contando lo que pasaba en la calle, no en París. Por eso tuvimos que ponerla más de mil quinientas funciones.

- *Es un poco lo que dice Freire sobre la educación...*

- Es todo lo que dice Freire sobre la educación. Yo desde que leí a Freire mi cabeza hizo un ¡crash! total. El teatro educa, como decía Brecht, y si no educa no es teatro. Crea conciencia o no es teatro. Freire hace lo mismo. La educación crea conciencia o no es educación.

- *Freire va al nordeste de Brasil a alfabetizar y se da cuenta de que los libros de texto muestran fotos de semáforos, que ni se conocían en ese lugar. Y ahí empieza la revolución educativa al asentar a los estudiantes en su propia realidad y en igualdad de condiciones con el maestro.*

⁴ Por su obra *El sueño inmóvil*, el dramaturgo fue reconocido en la categoría de teatro en la edición 37 del Premio Casa de las Américas en 1996. [N. de la R.]

- O palabras, nosotros mismos tuvimos textos de primaria: *Mi mamá me mimó. Ema amasa la masa*. ¡Mierda! El pan está ahí y ni se acuerdan de nombrarlo. Menos aún mencionar cuando falta el pan. Freire nos marca un camino para el que no hace falta ser muy intelectual. El tipo que da la clase, el maestro, ¿es un ser superior, iluminado, que inspira a los alumnos? ¿O es un tipo que está aprendiendo cuando enseña? Te abris a esa realidad o a los treinta años sos un viejo choto que da clases.

- *Decime, de acuerdo con la gente que vos conocés, este tipo de experiencias ¿se siguió repitiendo en Ecuador, por ejemplo, o en otras partes del continente?*

- En Ecuador hay compañeros que lo siguen haciendo, la mayoría no. Muchos se fueron a la televisión, no hubo una militancia profunda y la militancia es para mí crucial; ahora se ha perdido dentro de un partido, porque los partidos están partidos, hay políticos que se cambian de partido, otros que sostienen cualquier cosa. Nos queda la militancia en lo que hacemos. Uno tiene que militar en la cátedra, militar con sus amigos, militar en su casa no siendo un cabrón, tiene que militar en su barrio siendo uno más, y tiene que militar con el arte, con la docencia. Militar es llenar de contenido a lo que hacemos.

- *El Galpón, otro grupo que se exilió... ¿qué sabés?*

- Está todavía pero ya no funciona como tal. No conozco bien la historia, trabajé con ellos en México. La utopía de ese centro cultural que generaba cosas también se ha extinguido. La utopía del teatro independiente argentino, que fue tan importante en la formación de actores, también se ha perdido. Había actores que laburaban en otra cosa y por la noche hacían teatro. Cuesta conservar los grupos, por el tema de la economía y de los enemigos que tenés en la televisión, la radio, los diarios, el triunfalismo de las noticias. El otro día Roberto Follari hizo un análisis en *La opinión* sobre el fútbol y la diáspora. ¿Por qué Brasil no puede ser campeón? El jugador de fútbol tiene que tener una pibita hermosa al lado, porque si no, ya no es reconocido como jugador de fútbol. Con la plata, aunque sean feos, tienen unas diosas al lado. Los argentinos, los brasileros, los peruanos, los bolivianos, se los llevan de 12 a 14 años a Europa, como ocurrió con Messi.

- *Ya no hay jugador de potrero...*

- Se ha perdido el espíritu en Brasil y en Argentina. En alguna medida, Pekerman lo recuperó en Colombia, pero se seguirá perdiendo mientras que esos chicos que juegan al fútbol carezcan de identidad auténtica. La plata te hace perder la identidad. Si tenés una identidad más o menos no perseguís la guita sino que sos fiel a la identidad ante todo. Es lo que intenta hacer mi teatro.

- *Algo para terminar, Ernesto.*

- ¿Algo para terminar? Que se puede hacer teatro en cualquier lugar, con cualquier joven o viejo, no importa, que no haya géneros menores, que hay tipos menores que hacen teatro. Yo he hecho como treinta obras para niños y es una herramienta impresionante. Agarro los cuentos clásicos y los doy vuelta para otro lado, les cambio el contenido, y de pronto esos cuentos que asustaban se transformaban en cuentos hermosos. Para mí la Cenicienta es una burguesita que quiere casarse con un muchacho con plata, y no la pobre niñita sometida por la madrastra. Para mí la Caperucita termina asustando al lobo.

- *Un poco lo que hiciste con Frankenstein...*

- Un poco lo que hicimos con *Frankenstein*. Igor le dice al doctor que está muy ocupado con sus cosas "esto es muy importante" y él le responde "cállate, Igor, que esto es muy importante". Igor le replica "bueno, doctor, tiene razón, investigar es muy importante. Lo que hace Igor no tiene importancia; cocinar no tiene importancia, lavar la ropa no tiene importancia, limpiar la casa no tiene importancia, ordenar los papeles del señor no tiene importancia, ir al cementerio a buscar cadáveres no tiene importancia, la importancia es usted, señor".

- *Muy bello, gracias, Ernesto.*

Tomado de *Pacarina del Sur*, 13.12.2020.

NOTICIAS

En este diciembre los espectáculos en vivo regresaron al teatro Colón, de Bogotá. Con programación reducida y taquilla limitada, la programación digital ha continuado con una fuerte presencia en el teatro. El pasado 11 se presentó la obra *En el nombre de la madre*, escrita por Erri De Luca y coproducida por la compañía colombiana La Maldita Vanidad y el colectivo italiano *Ponte tra culture*, bajo la dirección de Gianluca Barbadori.

La temporada se cierra hoy jueves, a las 5:00 p.m. con *La escondida*, de Franklin Dávalos, pieza autobiográfica de danza contemporánea que explora la psicología de una madre a través de su hijo entregado en adopción al nacer. Sobre esta, el teatro explica que se trata de un acercamiento, a través del movimiento del cuerpo, "a la reconciliación del hombre con su femineidad, y participará en una reflexión acerca del concepto de ser madre en nuestra sociedad".

Escenas de *Busca-la-vida*, una tragedia acerca de la caravana de migrantes procedentes de Honduras, El Salvador y Guatemala, que en octubre de 2018 comenzó su travesía hacia México y los Estados Unidos, obra inédita del dramaturgo venezolano residenciado en EE.UU. Pablo García Gámez (Caracas, 1961), han sido seleccionadas para ser analizadas en el Seminario sobre Teoría Teatral en Español, de la Universidad de Colonia, Alemania. Este evento

es organizado por los investigadores Antonio César Morón, profesor titular de la Universidad de Granada, y Mercedes Förderer, de la Universidad de Colonia.

El seminario que se realizará hasta enero de 2021, vía *streaming*, ha sido programado gracias al creciente interés por el teatro en español en diversas ciudades alemanas, concretamente en Bonn y en Colonia, donde recientemente se celebró el I Festival de Teatro en Español. Se hizo una selección de escenas de obras en español de varios dramaturgos, escritas en pleno siglo XXI, en un arco temporal comprendido entre 2004 y 2018, con temas de actualidad como inmigración, feminismo, memoria, poder, corrupción y violencia.

Otros autores y obras que se trabajarán durante el seminario son *El cartógrafo*, de Juan Mayorga (España); *Carmen Loaisida*, de Eva Cristina Vásquez (Puerto Rico); *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*, de Rodrigo García (Argentina); *La casa de la fuerza*, de Angélica Liddell (España); *Formy chichi*, de Tere Martínez (Puerto Rico); *Tebas Land*, de Sergio Blanco (Uruguay); *Música de balas*, de Hugo Salcedo (México) y *Radiografía de puta y poeta*, de Antonio César Morón (España).

Del 21 de noviembre al 19 de diciembre en La Gringa Teatro (Montevideo) se presenta *Era como bailaba*, monólogo a dos voces: el personaje y la actriz traen a la escena la vida de María, dialogando desde la ficción con *Woyzeck* del autor alemán Georg Büchner y desde la realidad con la guerra contra las mujeres y la dueñidad.

Producido por el Programa de Fortalecimiento de las Artes de la Intendencia de Montevideo, el espectáculo es escrito y dirigido por la también actriz uruguaya Raquel Diana;⁵ el montaje es interpretado por la actriz Elisa Fernández.

Del 10 al 13 de diciembre, a través de la página Alternativa Teatral, la compañía de teatro Saturno presentó el 1er. Festival Internacional de Teatro de Unipersonales (Fitu) en modalidad virtual. Hubo obras locales, nacionales e internacionales, talleres y charlas con referentes locales. Para Antonio Gómez, miembro de Saturno, el objetivo es “fortalecer una parte del espectro teatral que es el arte del unipersonal y traer más propuestas de este tipo a Corrientes. Y además ser, como compañía teatral, generadores de eventos culturales”.

La cartelera estuvo integrada por quince obras nacionales y de Argentina, Paraguay, Colombia, Ecuador, y Brasil.

El Medea Teatro se aventura a tomar las redes sociales con una nueva iniciativa: *Epígonos*. A partir del 12 de diciembre echó a andar esta plataforma digital que bajo el eslogan “una idea imposible es un sueño de todos” se propone la promoción, debate, y reflexión sobre el arte contemporáneo en Cuba.

El grupo teatral integrado por alumnos y profesores de la Universidad de la Artes, Instituto Superior de Arte, ha decidido aunar fuerzas con otros proyectos artísticos de distintas manifestaciones, para crear un frente único y efectivo de difusión cultural. Entre sus principales objetivos está ofrecer una mirada sobre el arte cubano, sin distinciones entre el sector reconocido oficialmente por las instituciones y las tendencias alternativas.

Epígonos tendrá como eje una cartelera quincenal, a través de sus redes @epigonoss (*instagram*), @epigonoss (*facebook*) o del correo electrónico info.epigonos@gmail.com. Las propuestas artísticas serán anunciadas y sobre ellas se gestarán trabajos críticos, entrevistas a creadores, encuestas al público y debates abiertos. La visibilidad de los otros proyectos que se sumen a la plataforma, será garantizada y se propiciará el intercambio de manera interactiva.

El pasado domingo 13 de diciembre el Gran Teatro Nacional de Lima y el Grupo Cultural Yuyachkani en la tercera edición del proyecto artístico-pedagógico “El teatro por dentro”, presentó la pieza independiente, *Hijo de perra o La anunciación*, interpretada por Rebeca Ralli. La transmisión se realizó de manera gratuita a través de Cultura24.tv -- canal web del Ministerio de Cultura-- y las plataformas virtuales del GTN.

Nacida a partir de su papel en *Sin título-técnica mixta*, del grupo Yuyachkani, en la que Rebeca Ralli encarna a una viuda de un policía asesinado por el terrorismo, esta escena --por todo lo que entraña-- se convirtió en el tema de *Hijo de perra o La anunciación*, que la actriz, con libreto de Miguel Rubio, estrenó en septiembre del 2017, en Madrid, en el marco del II Festival Internacional Territorios Teatrales Transitables.

El proyecto de Yuyachkani, “Teatro por dentro”, consiste en que cada actor o actriz, desde su propia experiencia -- con propósitos pedagógicos--, exponga o explique cómo encarnó al personaje que le tocó representar en las obras del grupo. Ralli ha dicho que esta escena se independizó de *Sin título...* porque ella sentía que había más detalles, más cosas que contar sobre esa viuda de policía que, como muchos, era una víctima de la violencia interna. Y con respecto al nombre, que le da contenido político, *Hijo de perra o La anunciación*, proviene de un suceso histórico y dramático, la aparición de perros degollados y colgados en postes de alumbrado público del centro de Lima con la leyenda: “Deng Xiao Ping, hijo de perra”, con lo que se anunciaron los años de violencia interna.

⁵ En el 2014 presentó su unipersonal *María Woyzeck* en la sala Manuel Galich, un montaje que también participó en el Festival del Monólogo de Cienfuegos. [N. de la R.]

Desde el 14 y hasta el 18 de diciembre, se presenta la temporada teatral Mujeres del Mundo en la Escena, proyecto ganador del Portafolio de Estímulos Germán Vargas Cantillo de la Secretaría Distrital de Cultura, Patrimonio y Turismo de Barranquilla.

Por cinco días los seguidores del teatro han podido ver todas las funciones gratuitas a través de las plataformas digitales de los colectivos Onomá y Siete Ochenta Teatro. Este evento virtual está coordinado por Samirna Vanegas Chapman, y sirve de espacio para mostrar la mirada de las mujeres desde diversos roles en el arte teatral.

La programación la conforman las artistas barranquilleras Julia Villarreal Díaz, Luz Adriana Torregrosa y Beatriz Padilla con varios montajes escénicos para toda la familia. También trabajan Karla Blanco, Factótum Escena (México), Pierina Fonseca, Monotemáticos (Venezuela), Valentina Cabrera, Surtestimonios (Argentina) y Lola la Lora, Projectico Títeres Educativos (Chile).

CONVOCATORIAS

19 EDICIÓN DEL FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA

El Consejo Nacional de las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura de la República de Cuba, convoca a la 19 edición del Festival de Teatro de La Habana que tendrá lugar en la capital cubana del 23 al 31 de octubre, y estará dedicado al aniversario 90 del natalicio de Berta Martínez, a los 80 años de la obra *Electra Garrigó* del dramaturgo cubano Virgilio Piñera y a los 60 años del discurso "Palabras a los intelectuales" pronunciado por el líder de la Revolución Cubana Fidel Castro. 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 público cubano y sus profesionales de la escena, permanentes seguidores del Festival, les esperan para multiplicar aquellos imaginarios asidos a las poderosas construcciones de ideas, acciones y emociones sobre los escenarios del mundo.

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 oferta habanera.

La selección de las obras que constituirán la Muestra Nacional e Internacional estará a cargo de un comité curatorial designado y presidido por el CNAE, 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 web *Cubaescena*.

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.

Sobre la presentación de propuestas internacionales

El envío de una propuesta comprende la aceptación de lo estipulado a continuación.

Todos los dossiers deben contener:

1. Ficha de Inscripción.
2. Link de Video en internet de la obra.
3. Fotografías de la puesta en escena, máximo 5, libres de derecho para publicitar.
4. Logos de identidad de la agrupación y/o instituciones a las que pertenezca.

Usted debe descargar la ficha de inscripción y luego enviarla junto a las fotografías y logos al contacto del Festival.

Las propuestas serán recibidas desde el momento de la publicación de esta convocatoria y hasta el 27 de mayo de 2021.

Para mayor información puede comunicarse con la dirección de correo del 19 Festival de Teatro de La Habana: fithabana@cubaescena.cult.cu