

Conjuncto
60 AÑOS

Dra



**Sesiones
del cuerpo-mente
en Lume Teatro**

El golpe,
de Roberto Parra
y Florencia Martínez

De Venezuela y el
teatro
progresista



ma turgis mo

CONJUNTO

Revista de teatro latinoamericano y caribeño
Casa de las Américas, La Habana, Cuba

La Casa de las Américas, consecuente con su propósito de estimular las expresiones culturales de la América Latina, especialmente aquellas que no encuentran cauce bastante para su difusión, creó la revista *Conjunto* dedicada al teatro latinoamericano. Por eso en las páginas de esta revista se recogen críticas, estudios teóricos e informaciones acerca del movimiento teatral latinoamericano, así como textos completos de obras. Creemos cumplir un doble objetivo: ofrecer un campo para difundir lo que hacemos en teatro y romper la incomunicación entre nuestros teatristas.

Fundador: Manuel Galich
Directora: Vivian Martínez Tabares
Diseño: Pepe Menéndez

Cuatro números por año.
Cada trabajo expresa la opinión de su autor.
La opinión de la Casa de las Américas se expresa en los editoriales y en las notas que así lo indiquen. En los casos de colaboraciones que no se hayan solicitado, la revista no se compromete a devolver los originales ni a mantener correspondencia.

Dirección de Teatro
Casa de las Américas
3ra. y G, El Vedado. La Habana, CP 10400, Cuba
Teléfonos: (53) 7836 5849, 7838 2706 al 09
conjunto@casa.cult.cu, teatro@casa.cult.cu
www.casadelasamericas.org/revistaconjunto.php

Inscrita como impreso periódico en la Dirección Nacional de Correos, Telégrafos y Prensa. Permiso no. 81224/173. ISSN 0010-5937.

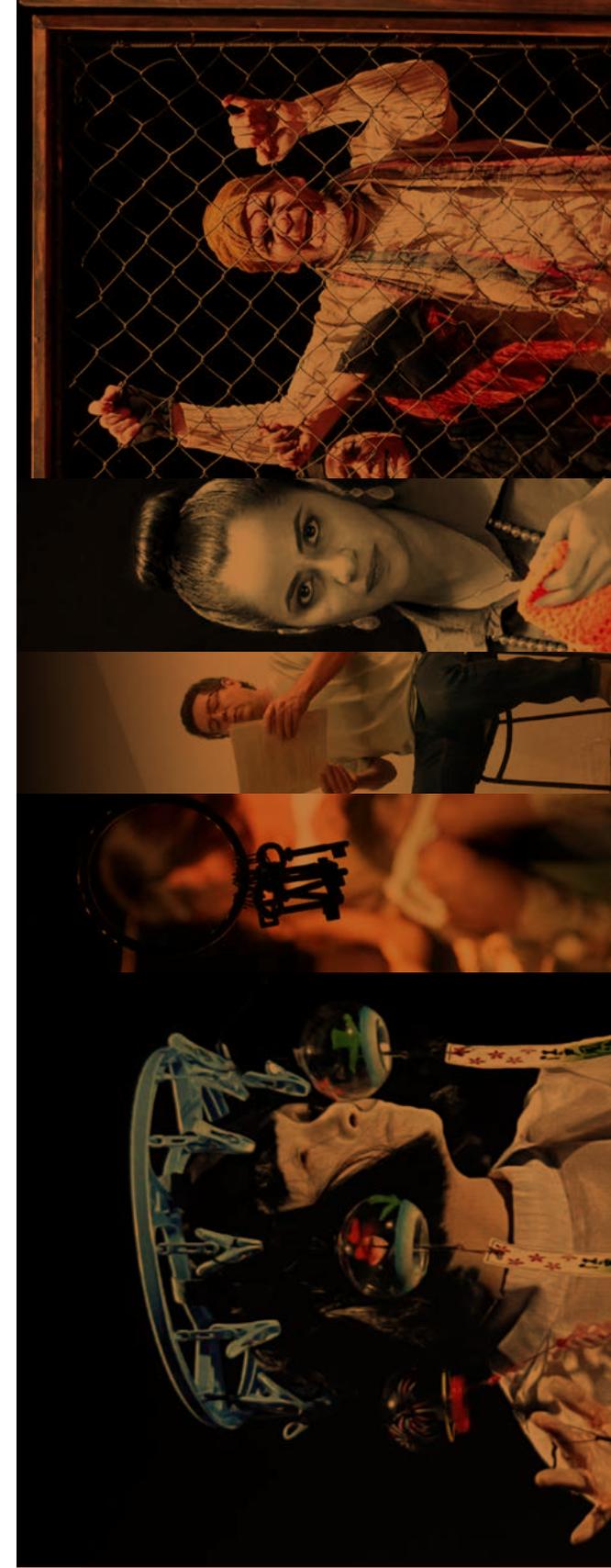
© Casa de las Américas, 2024.

Miembro fundadora del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.



No. 211, abril-junio 2024

- 2 Este variado número de *Conjunto*...
- 3 **Aliocha Pérez Vargas**
En el centro de los extremos. Dos dramaturgistas se revelan
- 16 **Saile Moura Farias**
Tiene cara de jaguar
- 18 **Araceli Márquez**
Memoria de una experiencia multifacética
- 20 **Belén Buendía**
Técnicas orientales de trabajo escénico de Lume Teatro, la danza butoh
- 27 **Vicente Concilio**
Por una pedagogía (crítica) viva y práctica en las artes de la escena
- 31 **Carlos Arroyo**
Reflexiones sobre un teatro en reconstrucción
- 33 **Lorimar Suárez Ayala**
Dramaturgia venezolana, el país contado por mujeres
- 37 **Renata Adrianna**
Relato desde Caracas, ¡fui al FITP en Venezuela y fue muy bueno!
- 43 **Pablo García Gámez**
Festival Internacional de Teatro Progresista 2024: 7 obras, muchos espectadores
- 47 **Vivian Martínez Tabares**
Raeda Taha, actriz palestina: "No pueden robarnos la memoria"
- 50 **Florencia Martínez versiona un texto de Roberto Parra**
El golpe
- 56 **Javier Contreras Villaseñor, Ulises Rodríguez Febles y Rocío Galicia**
Si La Maga dijera...
- 61 **Carlos Rojas**
Rodolfo Obregón: entre utopías aplazadas
- 64 **Daniel Domínguez Z.**
La vida por la senda del FAE Panamá 2024
- 67 LEER EL TEATRO
Caridad Tamayo Fernández
Para un tríptico de Agnieszka Hernández
- 69 ÚLTIMAS PUBLICACIONES RECIBIDAS
- 74 ENTREACTOS
- 83 COLABORADORES



Este variado número de

conjunto

aparece en el contexto de la celebración de los 60 años de la revista, precedido por contundentes dossiers sobre Colombia, Brasil, Chile y Perú publicados en ediciones anteriores. En este caso, varios diálogos formales e informales cruzan opiniones acerca de acontecimientos de/desde una decena de países en un amplio mosaico de impresiones y juicios.

La edición abre con entrevistas a dos figuras latinoamericanas del dramaturgismo, que desde Cuba y Chile y con irradiaciones a otros escenarios geográficos, defienden con sólidas argumentaciones extraídas de la investigación y probadas en la creación, un oficio del pensamiento y la acción teatral insuficientemente valorado, con lo que aspiramos a estimular un ejercicio más pleno de la Teatrología.

Conocer de cerca la labor integral de LUME, el Núcleo Interdisciplinario de Investigaciones Teatrales de la Universidad Estadual de Campinas, cercano a cumplir cuarenta años, y vivenciar un evento múltiple que comparte la riqueza de su proyección artística, investigativa y pedagógica en la XIII Jornada Internacional Actuación y Presencia, con los Cursos de Febrero –y dentro, el Taller El cuerpo multifacético, impartido por Ana Cristina Colla–, el minifestival Terra LUME y el Simposio Internacional Reflexiones Escénicas Contemporáneas, nos obliga a multiplicar la valiosa experiencia a través de las voces de diversos participantes.

Por otra parte, la posibilidad de asistir por tercer año consecutivo al Festival Internacional de Teatro Progresista, un evento que florece y amplía sus horizontes, propicia que nos planteemos un nuevo acercamiento a la dramaturgia femenina venezolana, y a ofrecer dos curiosas perspectivas de la mirada desde la recepción participante, por invitados de Brasil y los Estados Unidos. Además, reproducimos en nuestro libreto la efectiva versión realizada por una joven dramaturga a partir de un texto de Roberto Parra, *El golpe*, cuya representación formó parte de la programación de esta cita. El bloque abre con la intervención entre nosotros de Carlos Arroyo, director del Festival, cuando formó parte del jurado del Premio Casa de las Américas 2024. Y dentro de la vocación del evento, que mira con interés a la escena emancipadora más allá de Occidente, cabe la entrevista a una actriz y activista palestina, protagonista de una destacada presencia.

Esta entrega contiene también reacciones especializadas en las voces de dos destacados investigadores, que dialogan con el dramaturgo cubano Ulises Rodríguez Febles con motivo del estreno en México de un homenaje teatral al gran narrador argentino Julio Cortázar, en ocasión de su centenario, a través en un proyecto creativo con el colectivo azteca Conjuro Teatro conducido por Dana Stella Aguilar Murrieta.

Desde Panamá, reproducimos un reporte acerca de la más reciente edición del FAE, y Leer el Teatro difunde los valores de un volumen con tres piezas de una joven y talentosa dramaturga cubana. Por último, las secciones noticiosas habituales actualizan sobre novedades y ausencias de las tablas latinoamericanas y caribeñas.



María Soledad Lagos



Raquel Carrió

EN EL CENTRO DE LOS EXTREMOS. DOS DRAMATURGISTAS SE REVELAN

¿Son los testimonios, esos relatos que responden a experiencias particulares y diversas, un recurso válido que contribuya a esclarecer las características y funciones de una profesión tan “imprecisa” como la del dramaturgista? ¿Hasta qué punto es valorado en el ámbito latinoamericano y caribeño el trabajo de estos oficiosos colaboradores?

Hace años sueño con preparar un material que arroje luz sobre la variedad y dimensión de esta profesión, a partir de referencias directas de quienes la ejercen. Las declaraciones que siguen a continuación dan cuenta de procedimientos, metodologías y modulaciones inherentes a una práctica viva y continua, en tanto subrayan la importancia –sin desconocer por ello su naturaleza ancilar– de esa voz reflexiva que cohabita en el corazón de los procesos, en vínculo directo con el director y el resto del equipo creativo.

Es que más allá de las disímiles apreciaciones que se exponen en torno al dramaturgismo, las maestras Raquel Carrió (Cuba) y María Soledad Lagos (Chile), manejan

una visión que las hace unir posiciones: la profesión concierne al acto creativo en todas sus etapas, desde el trabajo preliminar con el texto, lo que implica proporcionar información sobre autores, fuentes, méritos y vulnerabilidades estructurales y lingüísticas, pasando por el montaje de ese texto en su noción más práctica –actuando como interlocutor y colaborador en el desarrollo de la puesta en escena–, hasta el posterior seguimiento del espectáculo, su atractivo artístico, ideológico y conceptual.

Es a lo largo de este arco de funciones en el que estos profesionales juegan su papel, atravesando una línea de cuestiones coherentes que comienzan con la selección de la obra y acaban con los efectos que ha tenido la misma en el público.

Se vuelve necesario, entonces, dar cuenta de la experiencia de los que se han desempeñado como tal. Que sean sus palabras, esencias de una práctica tan intensa como frágil, tan valiosa como escurridiza,

tan formadora como silenciada, las que inspiren a los lectores a reevaluar, ampliar y corregir su perspectiva acerca de un asunto tan promiscuo.

No arrojaré más claves acerca de los diversos temas que se abordan en estas entrevistas; empero, debo advertir que junto al empeño por esclarecer términos y alcances –de ahí la recurrencia en ciertas preguntas–, cada testimonio nos devuelve mucha memoria, asociada a procesos, escenificaciones, contextos y paradigmas teatrales. Y no podría ser de otro modo, pues cada palabra es el eco de ese vínculo doloroso y gozoso a un tiempo, que asumen con la escena los que abrazan esta vocación.

Junto a estas dos voces, en mi criterio representativas, se puede trazar un perfil de la práctica del dramaturgismo, más allá de los enfoques y maneras de cada cual. Un intento por motivar nuevos acercamientos hacia una profesión tan fronteriza, cuya razón y sentido se mueven con similar pertenencia entre la platea y el escenario.

LA VOZ DE SYCORAX, O LA DIMENSIÓN ESCÉNICA DE LO SECRETO.

Conversación con Raquel Carrió

No temas; la isla está llena de rumores, de sonidos y dulces aires que deleitan y no dañan. Unas veces percibe mi oído el vibrar de mil instrumentos, y otras son voces que, si he despertado de un largo sueño, de nuevo me hacen dormir. Y entonces, al soñar, las nubes parecen abrirse mostrando riquezas a punto de lloverme; así que, cuando despierto, lloro por seguir soñando.

Shakespeare, *La tempestad*, acto III, escena 2.

Referida por otros en *La tempestad*, la obra shakespereana que imagina parajes remotos y encantados, la bruja Sycorax “parece” pertenecer a una dimensión invisible. Digo parece porque a pesar de estar confinada a esa condición, el murmullo gigantesco de su voz es el primero en llegar a

la isla para, desde esa presencia ausente, encerrar a Ariel en un árbol e impulsar la venganza de Próspero. Heredera de esa perversión, Raquel Carrió es una hereje del teatro. Guiada por una revelación que la uniría por siempre a esa otra hechicera de la escena que es Flora Lauten, desataría una de las epopeyas más importantes del teatro cubano contemporáneo: la fundación de Teatro Buendía y la saga que ese acto traería consigo.

Sin ser “protagonista”, Carrió ha sido una columna esencial de ese universo complejo y profuso que hoy podemos entender como trayectoria. Autora de numerosas escrituras para los espectáculos del Buendía, ha sabido acentuar desde su rol como dramaturgista las metáforas e invocaciones de Lauten, mostrándonos cuán fecundas e enriquecedoras pueden ser ciertas alianzas creativas. Alguien me dijo que si quería cifrar las claves del dramaturgismo era imprescindible tener su testimonio. De ahí que estas intensas evocaciones sirvan para esbozar, bajo una luz más nítida, el sentido de una profesión que Raquel conoce como pocos.

—Cuando en 1981 tuvo lugar el estreno de *La emboscada*, de Roberto Orihuela, en versión libre y dirección de Flora Lauten con un grupo de estudiantes del Instituto Superior de Arte, usted plantea que asistió a una “revelación”. ¿Qué nuevo camino, experiencia, lenguaje o señal le fue revelada entonces?

—Yo siempre parto de decir que estudié Letras. Mi vocación no era el teatro sino la literatura, la investigación literaria. Obviamente, iba al teatro como espectadora y en realidad el teatro que veía era un teatro mejor o peor hecho. Las puestas en escena de Teatro Estudio eran, en general, las de un teatro bien hecho, las obras que dirigía Berta Martínez también; sin embargo, yo extrañaba en el teatro un sentido de renovación. Me parecía que, en algunos casos, las puestas estaban bien hechas, pero con un lenguaje conocido, esperado. De alguna manera, en los 80 empieza a surgir en el ISA una generación nueva, de gente muy joven, con otras expectativas y otra manera de ver la vida.

—De pronto, yo que me aburría mortalmente en el teatro porque sentía que las puestas sólo se dedicaban a ilustrar el texto, me enfrento a *La emboscada*, que era un ejercicio de graduación, y me sorprende el sentido de riesgo, de transgresión, la manera diferente de contar la

historia. Conocía el texto de Orihuela como una construcción más bien realista, severa, y de pronto me encuentro con un grupo de jóvenes que están jugando con ese texto. Fue una de las pocas veces que no me aburrí en el teatro porque cuando conoces lo que vas a ver, esperas que haya algo a nivel de lenguaje escénico que te sorprenda. *La emboscada* fue eso, una revelación de lo que podía hacerse en la búsqueda de un nuevo lenguaje”.

—Dándole un sentido de continuidad, entre 1982 y 1984 Flora Lauten entrega —también con colectivos de estudiantes de la Facultad de Arte Teatral— los espectáculos *El pequeño príncipe*, *El lazarillo de Tormes* y *Electra Garrigó*, experiencias que si bien no pudieron completar el proceso o fijar una estructura definida, significaron una importante ganancia en el desarrollo de un método de creación y dirección. ¿Marcarían esos procesos su primera relación con lo que más tarde sería Teatro Buendía? ¿Qué equivalencias personales, artísticas o pedagógicas encontraba usted en el terreno que le ofrecían estos jóvenes y su directora?

—Ahí es donde me vinculo con Flora y sus estudiantes. En realidad, yo empecé dando clases de literatura que era lo que me interesaba; no obstante, en algún momento me plantean la posibilidad de asumir el Seminario de Dramaturgia, disciplina que impartía un profesor que daba una especie de teoría del drama. La idea buscaba formar escritores y hacer un seminario-taller de escritura no sólo desde el punto de vista teórico sino también práctico. Como yo tenía un taller literario en el que se escribían textos teatrales, pues pensé que podía hacerlo. Me fue bastante difícil porque no había programa ni nada, y en cuanto empecé sentí que debía ser un seminario teórico-práctico, pero donde la escritura fuera el centro de la reflexión teórica, no al revés.

—Sentí que era una generación que quería encontrar voces y pensamientos teatrales propios, así que lo interesante era estimular los procesos de escritura y a partir de ahí, digamos, convocar la reflexión teórica y la técnica dramática, por decirlo rápido. Por ese camino, que me ayudaron a desandar maestros como la doctora Graziella Pogolotti y Rine Leal, sentí que para escribir teatro los estudiantes tenían que pasar una experiencia práctica. Como ya había visto *La emboscada*, inserté a mis alumnos



Lila, la mariposa, Teatro Buendía

en dos procesos que Flora dirigía en ese momento; por la mañana *El lazarillo de Tormes*, y por la tarde *El pequeño príncipe*. En ese momento el ISA era como un gran taller donde todas las disciplinas se vinculaban y es, gracias a esa noción interdisciplinaria, que terminé vinculándome junto a mis alumnos en estos procesos. Mi primer trabajo de escritura fue, precisamente, para *El lazarillo de Tormes*.

—Lila la mariposa, el texto que Rolando Ferrer estrenara en 1954, no sólo es la obra que marca el nacimiento del Buendía, sino el punto de arrancada para un trabajo profesional, la formación de un grupo, y el nacimiento de una estética. ¿Qué demandó de usted esa etapa de definiciones fuera de la protección que brindaban las aulas?

—Esto tienes que verlo como un proceso. Como me dijiste en la pregunta anterior, estas puestas de *El pequeño príncipe*, *El lazarillo...*, o *Electra Garrigó*, eran puestas a las que no me gusta decirles escolares —incluso eran bastante transgresoras respecto a los cánones académicos

y ocasionaron grandes polémicas y reuniones por causa de eso—, porque no se ajustaban a la tradición escolar que exigía hacer un clásico en los primeros años, después teatro en verso, etc. Esto era como un pequeño escándalo que iría creciendo con cada experiencia. Se consideraban algo absolutamente irrespetuoso con respecto a la dramaturgia de autor, a la literalidad del texto, una especie de herejía muy fuerte. Verdaderamente, Flora lideraba en ese momento a un grupo de jóvenes que defendía apasionadamente la posibilidad de un lenguaje distinto, de ahí que insistiera en verlo como un proceso continuo. *El pequeño príncipe* fue una experiencia más discreta, *El lazarillo...*, un experimento más ambicioso que incluso no llegamos a terminar, y *Electra Garrigó* un escándalo que le hubiera gustado mucho a Virgilio Piñera porque era como un segundo “escupitajo al Olimpo”.

En ese sentido, *Lila...*, era como un punto mayor. Primero, porque la obra en sí tiene una estructura que, de alguna manera, le permitía a Flora cerrar más sus

propósitos artísticos; y segundo, porque había un proceso de maduración, siempre en el margen o en el contexto de un movimiento estudiantil. Fue un espectáculo realmente muy hermoso que, además, tuve que seguir de manera accidentada pero que me sorprendió por el nivel y la fuerza con que operaba la metáfora. Recuerdo que el espectáculo terminaba con los actores preguntándole al público: ¿Qué es un hombre?

“O sea, el cuestionamiento que se hacía esa generación, la duda de saber si podían o no cumplir con ese arquetipo de hombre nuevo, era una reflexión que podía tener respuestas filosóficas de algún tipo, pero su origen era algo muy visceral con respecto a esos jóvenes que decían: ‘Bueno, qué están esperando de mí’. ‘No pueden esperar que sea como las generaciones anteriores’. ‘Yo tengo derecho a tener una voz propia, un mundo propio, un pensamiento propio’; sin dudas, un gran acto de rebeldía que, en ese contexto, desataría polémicas muy agrias como las del Festival de Camagüey”.

–Durante el Festival de Camagüey de 1986, opina que Lila..., “pagó su cuota de heroísmo y mortalidad”, refiriéndose a la encarnizada polémica que desataría su reposición. ¿Acaso terminaron focalizándose sobre la puesta otras tensiones y contradicciones presentes en el movimiento teatral de aquel momento? ¿Tuvo ya, como dramaturgista del colectivo, que defender el camino de rupturas, diálogo crítico y rencuentro con la tradición que representaba la propuesta de Flora Lauten?

–Hay que entender que era un movimiento teatral que arrastraba heridas muy profundas. Creo que tuvo que ver, más que con la ideología, con las heridas del teatro cubano. Un teatro que en los años 60 tenía un camino de experimentación muy intenso, pero que se ve bruscamente cortado por un pensamiento social de terribles repercusiones. Ese impulso se interrumpe –ahí están las obras de Pepe Triana, Antón Arrufat y muchos otros autores– y se le condena a ser el teatro viejo porque, efectivamente, sus formas se anquilosaron al no poder continuar su camino de renovación. Ahí es cuando se abre esta brecha entre lo que llamaban teatro viejo o de sala y teatro nuevo, que laceró profundamente la sensibilidad del movimiento teatral. Y claro, cuando esas cosas pasan, aunque se intenten mitigar las heridas, esas heridas están por debajo.

“Pues para todos esos artistas que en los 60 habían querido hacer un teatro verdaderamente nuevo en el sentido de la experimentación, no importaba si se hacía en el campo o la ciudad, y se vieron frenados en ese impulso, fue muy fuerte ver que unos muchachos de dieciocho o veinte años, hermosos y apasionados, estaban decididos a cambiar las técnicas y el punto de vista. Era como decir, ‘ustedes ya pasaron a la historia y no pudieron completar el proyecto de renovación’. ‘Ahora nos toca a nosotros hacer el teatro nuevo’. Aunque incluso llegó a esgrimirse contra la puesta el término de ‘problemas ideológicos’, detrás de eso, en mi criterio, lo que había eran heridas históricas de un movimiento que no había podido concretar todas sus propuestas de vanguardia”.

–Un estudio exhaustivo –por la vía de improvisaciones– de La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira..., de García Márquez; piezas infantiles dirigidas por jóvenes del grupo; clases, talleres, entrenamientos, y la apertura de un Café Teatro con pequeños ejercicios propuestos por los actores, constituyen varias líneas de trabajo que se suceden hasta bien entrada la década, y que van corporizando una necesidad expresiva y grupal que se concreta con el estreno de Las perlas de tu boca, en 1989. Más allá de registrar los sentidos de un proceso que, lejos de buscar una versión definitiva, retaba al espectador en su desciframiento, ¿qué pudo aportar como dramaturgista en su concepción?

–Lila la mariposa es como el resultado de todo el proceso de búsqueda en cuanto a métodos, técnicas, improvisaciones, etc., que hubo en las aulas del ISA. Es también la primera puesta que se presenta como obra de Teatro Buendía. Yo siempre digo que la fundación del Buendía es en el 85 con Lila la mariposa, porque fue el momento en que los actores se niegan a formar parte de grupos ya instituidos y deciden crear su propio proyecto. Sin embargo, una vez aprobado el grupo –una batalla también bastante complicada– el reto era encontrar una sede.

“No se podía seguir trabajando en las aulas del ISA porque estas tenían que ser ocupadas por estudiantes, y ahí es donde entregan como sede la antigua iglesia ortodoxa griega, totalmente destruida tras ser abandonada por los popes. Había que reconstruir la sede. Recuerdo que mandaron una brigada compuesta por un albañil y Flora, al ver



Otra tempestad, Teatro Buendía

tal cosa, les dice a los actores que tienen que ser ellos los propios constructores de su espacio, experiencia que ella traía del Escambray. Efectivamente, el grupo se mete en la tremenda cruzada de arreglar aquello sin ser constructores, al tiempo que continuaban su entrenamiento junto a Flora para que no muriera ese impulso propiamente actoral, a partir de talleres e improvisaciones.

“Si Lila la mariposa es un espectáculo que marca la culminación de la etapa estudiantil y el inicio del Buendía, el estreno de Las perlas de tu boca da el sentido de una cultura de grupo. No solamente por sus resultados sino por el propio proceso de trabajo. Ahí no había un texto preexistente. Surgió de un taller que partía del estudio de la máscara y la memoria histórica del teatro. En ese momento yo no podía seguir la labor del grupo a tiempo completo. Mi trabajo en el ISA era intenso y eso no me dejó involucrarme en la etapa de las primeras improvisaciones y ejercicios. Me incorporo más tarde, cuando el montaje ya tenía cierta estructura y, sobre todo, tras su estreno desde la reflexión teórica.

“Era un espectáculo muy interesante por el misterio que encerraba. En ese contexto, era sumamente arriesgado –y no me refiero a un riesgo político, como dicen muchos, sino arriesgado socialmente hablando–, empezar un espectáculo con el suicidio de un joven. Si en Lila la mariposa se termina diciendo, ‘¿Qué es un hombre?’ ‘¿Quién soy yo?’ ‘¿Qué espera la sociedad de mí?’, esta obra empieza dramáticamente con el audio de Radio Reloj y el suicidio de un joven becado bajo un mosquitero. De repente se enciende un segundo plano y comienza la historia de esa familia, desde 1910 con la memoria de la guerra, la independencia y el fenómeno de la identidad. Era un espectáculo de búsqueda de la memoria histórica y la identidad, pero no a partir de los clichés acumulados.

“Es horrendo porque todo lo que es la historia oficial arrastra algunas verdades y otros tantos clichés. Este espectáculo iba no sólo a lo heroico, en el sentido de lo importante de la tradición de lucha cubana, desde los mambises al revolucionario de los años 30, a la historia de

ese muchacho, descendiente de toda esa estirpe de lucha por la independencia, pero que también arrastraba una serie de heridas y problemas. Es un espectáculo de tremenda profundidad conceptual y visual porque transcurre en distintos planos. Había algo muy misterioso y es que después, cuando se pudo armar todo aquello, yo entendía que se trataba de un intenso ritual sobre la memoria del cubano, y eso fue lo que escribí.

—A inicios de los 90, Teatro Buendía produjo tres espectáculos que, al margen del éxito alcanzado en Cuba y en el extranjero, profundizan en la búsqueda de una identidad y generan nuevas formas expresivas. *Safo*, espectáculo de Carlos Celdrán y Antonia Fernández; *Las ruinas circulares*, dirigido por Nelda Castillo; y *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, codirección de Flora Lauten y Celdrán, son resultado de ese concepto del teatro como espacio de investigación no sólo de las fuentes culturales, sino también del arte del actor. ¿Cuántos conflictos tuvo que sortear en su condición de dramaturgista, para lograr que hacia lo interno del grupo se comprendiera e incorporara el valor de la experimentación como principio esencial de la creación? ¿Cómo respondió a las exigencias particulares de creadores como Celdrán, Antonia Fernández o Nelda Castillo, frutos de ese intenso laboratorio artístico que es Buendía?

—En realidad, defender la experimentación en ese momento ya no era tan difícil porque había lo había sido mucho durante la etapa en el ISA. Fue tan difícil defender en el espacio académico —recuerda que todo el mundo cree que academia es sólo tradición cosificada, cuando las academias, por el contrario, deberían ser por definición la renovación del pensamiento—, el sentido de experimentación, que ya en este momento o no era muy difícil o a uno no le importaba. El grupo tenía su sede, un lenguaje, métodos de trabajo, y por lo tanto era algo ya incorporado en el cuerpo y la mente de los actores.

“El Buendía tiene una cosa muy buena; el espacio está allí, tú trabajas todo el tiempo en ese espacio, la gente va si quiere y si no quiere no va. Hay gente que nunca ha ido al Buendía y hay otros que iban tres, cuatro y cinco veces a ver la misma puesta. Creo que eso es un privilegio. El hecho de que tengas un enclave al que la gente va no porque le quede en el camino, sino porque ese espectador quiere

estar contigo, porque está buscando algo que encuentra allí, impulsado por una razón profunda que trasciende la simple noción de entretenimiento.

“Por otra parte, como Flora era una fanática de la investigación, siempre tuvo la noción de que era importante formar directores, y siempre les dio espacio a los que querían dirigir. En este caso a Nelda, a Carlos y a otros tantos que dirigieron sus primeros espectáculos en el seno del grupo. Para Flora no era importante hacer un espectáculo cada seis meses o todos los años. Lo verdaderamente importante eran los procesos de búsqueda, investigación y pedagogía, algo que por supuesto nos conectaba. Sin embargo, ella dijo: ‘el teatro tiene que tener un repertorio, una razón práctica; vamos a darle posibilidad no solo a mis puestas sino también a pequeños equipos’.

“En el caso de estos tres espectáculos, Carlos empezó a trabajar con Antonia y yo no tuve intervención alguna porque estaba en el equipo de Nelda, en el cual me desempeñé como dramaturgista. Cuando te digo dramaturgista quiere decir que fui yo la que propuse el tema, el texto, que todo el mundo piensa que salió del *Quijote* cuando en realidad parte de textos de Miguel de Unamuno y Jorge Luis Borges. A este trabajo con las fuentes literarias se unió el intenso trabajo de Nelda con el cuerpo y la voz de los actores, premisa que siempre marcó el trabajo en el Buendía. Nelda es una persona que desde siempre supo partir, más allá de los referentes textuales, del cuerpo y la sensibilidad del actor, al igual que Carlos. De hecho, *Safo* no es sólo la historia de una bolerista cubana, también hay carne y sangre de Antonia como actriz, como individuo. Y la habilidad de Carlos como director en ese caso estuvo, justamente, en extraer de esta actriz, que tenía una memoria histórica corporizada, el material para armar ese bello espectáculo.

“Volviendo a *Las ruinas circulares*, creo que fue un montaje muy intenso, basándome en las muchas horas de improvisación que tuvieron que asumir los tres actores que participaron en el espectáculo. La cosa no era ilustrar el cuento de Borges, o hacer la historia del *Quijote* clásico o del Sancho Panza clásico, sino qué de *Quijote*, de Sancho, o de negro esclavo cimarrón había en esos tres actores. Es un espectáculo que recuerdo con particular cariño porque además se hizo en momentos muy difíciles, en los que arrancaba el Período Especial”.



Bacantes, Teatro Buendía

—Aunque *Las ruinas circulares* (1992), constituye su primera versión para teatro, *Otra tempestad* (1997) confirma su pericia para, en coautoría con Flora Lauten, elaborar intertextos con base en un proceso de investigación que no sólo incluye el manejo de fuentes de todo tipo, sino la investigación escénica y la fijación de imágenes salidas del trabajo del actor. La vida en rosa (1999), *Bacantes* (2001), *Charenton* (2005) y *La balada de Woyzeck* (2007) también son parte de esa peculiar manera de concebir escrituras en las que siempre se jerarquiza su dimensión escénica. ¿Cómo se perfila esa vocación por escribir y, sin pasar por alto la dificultad que entraña la perspectiva descrita, cómo convertir ese riquísimo e inefable material espectacular en un texto escrito?

—Son procesos diferentes. Por ejemplo, en *Las ruinas...*, yo no partí de un texto preexistente, sino de referentes literarios como bien te dije. Ahí yo iba escribiendo los guiones a partir de las improvisaciones, o sea, Nelda trabajaba intensamente con los actores a nivel de entrenamiento,

ese entrenamiento conducía a una improvisación y yo iba elaborando un guion posible para un espectáculo, junto a ella. Ahora, *Otra tempestad* no fue así porque partió de escenarios ya escritos. Ahí yo había tenido una experiencia que para mí fue fundamental, que tenía que ver con mi trabajo con el ISTA, la Escuela Internacional de Antropología Teatral y el Odin Teatret, que dirige Eugenio Barba.

“En el caso de *Otra tempestad* era muy complejo porque había que buscar una manera coherente de cruzar e interconectar dos mundos. Escribí un primer relato basado no sólo en las obras de Shakespeare, sino en textos de Aimé Césaire, José Martí, Roberto Fernández Retamar y, un material definitivo, el libro *Yemayá y Oshún*, de Lydia Cabrera. En ese relato se narra la historia de los encuentros —imaginarios o soñados— entre personajes shakespearianos y figuras de la mitología yoruba y arará de procedencia africana en el Caribe. Paralelamente, Flora inició una investigación a nivel actoral, que indagaba en las estructuras rítmicas, sonoras y narrativas de los cantos y las danzas de

ese acervo cultural con los actores, bailarines, cantantes y músicos, todos practicantes activos de esas expresiones.

“Fue un proceso que pude seguir de manera más sistemática y que me permitió fragmentar el relato en escenarios posibles. Creo que el guion llegó a tener más de cincuenta o sesenta escenarios, planos de acción que funcionaban como una especie de partitura para el trabajo de los actores. Mi trabajo se enfocó entonces en seleccionar, escribir y sintetizar, junto con Flora, las escenas definitivas. Fue un proceso muy difícil porque como te digo, era encontrar el puente entre Ofelia y Oshún; Oyá y Lady Macbeth; Ariel y Eleggua”.

–Usted ha dicho que Otra tempestad fue el arribo a una madurez expresiva, La vida en rosa, la quiebra o la “Crisis de la Ilusión, después de la Utopía”, Bacantes, una “nueva siembra en torno al Árbol viejo”, y Charenton, un nacimiento, “la capacidad de la Memoria para salvar –y reconstruir– los fragmentos dispersos”. ¿Qué otros títulos pudieran completar ese recorrido y qué nuevas significaciones aportarían?

–Otra tempestad, como te digo, fue un esfuerzo extraordinario. Un espectáculo exigente no sólo en términos de literalidad, sino de visualidad, de música, de muchas cosas que lo hicieron realmente asombroso, sobre todo para los espectadores cubanos que iban y regresaban a la semana siguiente para intentar descifrar aquello. Era una puesta muy descarnada en ese sentido, sobre todo en la reflexión sobre la utopía, el poder, pero desde una belleza extraordinaria. Cuando terminamos la temporada todo el mundo estaba exhausto. Lo que todos teníamos por dentro, en el cuerpo y en el alma, se había puesto ahí. Se requería entonces buscar algo diferente, jugar con una contrapartida. Creo que un grupo debe tener versatilidad. Cuando tú haces un espectáculo que pesa sobre los hombros y la piel de los actores, después tienes que ir a algo que sea diferente, con otra sonoridad, otra manera de moverse, etcétera.

“Si en Otra tempestad se trabajó con la estructura rítmica y sonora de la tradición yoruba y arará, en La vida en rosa se trabajó con el danzón y con los ritmos propiamente cubanos. Era como un descanso, pero obviamente, la herida siempre vuelve a salir, y ahí estaba no solamente la fiesta o el juego de este burdel. Junto al danzón como expresión del cubano y todo lo demás, estaba también la herida de la ilusión perdida. Fue un espectáculo hermoso en el que

tuvimos la oportunidad de trabajar con un diseñador dominicano que habíamos conocido en una gira,¹ y que hizo un trabajo fabuloso con la escenografía y los vestuarios.

“Ya en Bacantes se retoma la idea de hacer un espectáculo de mayor envergadura. En lo que a mí concierne, yo conocía muy bien todo el teatro griego y lo que me apasionaba de Bacantes era su condición de obra inconclusa. En este tiempo yo había acumulado la suficiente experiencia desde el punto de vista de la escritura desde y para la escena, y conocía suficientemente a los actores, sus posibilidades físicas y vocales, algo positivo que tiene el hecho de trabajar con un tipo particular de actor. En el caso de Bacantes, lo más interesante en esta obra, desde mi visión personal, fue lo artesanal que se tornó el trabajo.

“Un día estábamos en la playa y de pronto vemos que el mar había sacado un árbol seco. A Flora le encantó aquel tronco y dijo, ‘ese será el principio de Bacantes’. Efectivamente, se trasladó el árbol, aún no sabíamos qué pasaría con él, pero ella decidió que ese árbol estaría en las improvisaciones. Partiendo de esa raíz del árbol seco y de la necesidad de renovación de la vida y todo eso, escribí un texto completo que ya no era un relato fragmentado en escenarios, al tiempo que Flora propuso hacer un taller con sogas que involucró al resto del equipo.

“Todo en Bacantes se hizo con pieles de animal vacuno, que fuimos a buscar a un lugar remotísimo, y sogas. Una de las experiencias más interesantes que acumulé en todos estos años con Buendía fue llevar Bacantes a un anfiteatro abierto en Tebas. Cuando llegamos allí yo dije, ‘esto va a ser imposible, aquí no va a llegar nadie’. Imagínate, un anfiteatro en medio del monte, donde no hay luces ni nada por el estilo, aprovechando la pendiente de una colina tal y como se hacía en el antiguo teatro griego. Una hora antes de empezar el espectáculo ahí no había nadie. Puro campo y piedras de un viejo anfiteatro. De pronto, empezamos a ver unos carros que subían hasta un punto, casi cayendo la noche, y poco tiempo después una caravana de gente con

¹ José Miura (1948), pintor y diseñador dominicano, formado en la Escuela Massana, de Barcelona, en el Círculo de Bellas Artes y en la Escuela de Artes y Oficios, de España, y en el Instituto Paul Coremans, de México. Es responsable de impresionantes escenografías y vestuarios para teatro, danza y ópera. [N. de la R.]



Charenton, Teatro Buendía

antorchas y linternas. Fue realmente apasionante porque los profesores y artistas que nos habían invitado preguntaban de qué material estaba hecho el vestuario. Pues ahí no hay más que piel de animales y sogas. Y claro, eso para ellos era extraordinario porque, como bien nos dijo el jefe del departamento de teatro de la Universidad de Atenas, con eso justamente se hacía. Hoy en día van y compran unas telas y unos vestidos que jamás se usaron en ese tiempo”.

–Como dramaturgista de Teatro Buendía desde su fundación, ha sido muy celosa en registrar el imaginario secreto, colectivo y cambiante del grupo. Una bitácora que junto a las horas de entrenamiento, viajes, rutinas, peleas, pérdidas y desencuentros, recoge lo que también han sido esas huellas en la mirada del espectador. ¿Por qué perpetuar desde un cuerpo teórico lo que usted llama una cultura de grupo, y qué persigue con ello?

–Simplemente quise dar el testimonio de un proceso. Antes de escribir teatro yo escribía poesía y ensayo. Mi verdadera vocación es la investigación y la reflexión sobre

el carácter misterico que el teatro tiene. Si observas los programas del Buendía te darás cuenta de que en las notas a mí me interesa decir cómo se hizo. Qué se hizo lo va a ver el espectador, cómo se hizo es lo que yo le puedo revelar.

“Me parece importante testimoniar cómo se hace el teatro por dentro. Qué hay detrás de un espectáculo independientemente de su calidad. Puede ser un espectáculo maravilloso o catastrófico, pero de todas maneras el arte secreto del actor no está en sus resultados, está en el proceso por el cual se pone ahí y de esa manera. Creo que uno de los grandes defectos de la crítica es siempre su exterioridad con respecto a lo que es el proceso creativo. Ya que tenía el privilegio de trabajar para una directora como Flora, una verdadera hechicera del teatro en el sentido de cómo construye partiendo de las heridas y devociones del propio actor, de su imaginario, me pareció apasionante fijar cada experiencia desde la escritura de un ensayo”.

–Al repasar la fecunda relación profesional que Flora Lauten y usted han sabido sostener en tanto directora y dramaturgista de Teatro Buendía, respectivamente, pienso en otros binomios creativos cuyos aportes mutuos llegaron a crear una filosofía particular, una ética y un lenguaje secreto tan fuerte que redireccionaron el teatro de su tiempo. ¿Cuánto se deben, mutuamente, Flora Lauten y Raquel Carrió?

–Muchas peleas y muy buenos y hermosos momentos vividos a lo largo de muchos años. Somos dos personas muy diferentes; por formación, por edad, por montones de cosas, pero creo que muy complementarias. Nuestra relación se fue haciendo poco a poco. Yo la había visto trabajar como actriz en *La Vitrina*, la obra de Albio Paz, también en *Antillana* de Acero junto a Santiago García, pero cuando nos conocimos personalmente es porque yo quería insertar a mis alumnos en uno de los procesos académicos que Flora lideraba.

“Recuerdo que llegué y le dije, ‘Flora, yo traigo a los alumnos de primero y segundo año de Dramaturgia para que se inserten en el grupo, para que tengan una experiencia’. Y ella me dijo: ‘¿Y tú de qué año eres?’. Soy diez años menor que Flora, pero realmente no fue sólo la maestra de mis alumnos, fui una discípula también de ese proceso dentro del cual me entrené. Ha sido una relación de mucha amistad, que ha pasado por distintas etapas en la vida.

“Eso no quiere decir que estamos siempre de acuerdo. De hecho, siempre estamos discutiendo. Ella se mete en mi dramaturgia y yo lo hago en su puesta en escena, y así, en esa relación que no es nada fácil, más bien contradictoria, hemos logrado una especie de comunión. Ahora, cuando cerramos un proceso, lo defendemos a capa y espada, aunque hayamos discutido muchísimo.

“Por ejemplo, en *Éxtasis*, la última obra en la que Flora actuó, se narra la historia de Santa Teresa de Jesús. La concepción que tenía de esta reformadora era totalmente diferente a la concepción que, originalmente, tenía Eduardo Manet en el texto inicial. Desde mi perspectiva, esta mujer no era la administradora de un convento sino una mística, y lo que a mí me interesa aquí es el éxtasis, no la administración.

“Tuve la oportunidad de estar en el Convento de Santa Teresa, en España, y sentí la presencia de una mística extraña. Había algo mágico ahí que de ninguna manera se

relacionaba con esa visión administrativa. Es como decir que Sor Juana Inés fue sólo la tesorera del convento. Sí, fue tesorera, vivía muy bien, pero aparte de eso vivía en un universo poético que no le perdonaron. Te digo, hay momentos en que podemos estar de acuerdo o no, pero siempre desde un diálogo que nos permite llegar a un punto”.

–Reconocida por varias generaciones de teatristas cubanos como maestra en los terrenos de la Teoría Teatral, la Historia del Teatro y la Dramaturgia, usted ha asumido la enseñanza como un espacio de creación, investigación y experimentación permanentes en la escritura y el análisis de los textos. ¿Cree que esa especie de pedagogía experimental es consecuente con su experiencia práctica en la escena del Buendía?

–Absolutamente. Yo nunca pensé dedicarme al magisterio, eso no estaba en mis expectativas cuando yo era estudiante. La idea de dar clases me parecía horrorosa, entre otras cosas porque, aunque cursé los estudios completos de la carrera de Lengua y Literatura Hispánicas, siempre pensé que la formación de un intelectual o un artista tiene un por ciento muy alto de autodidactismo.

“A mí la idea de ser una maestra que transmite información, que se lee cuarenta libros y va al aula a recitarlos no me gusta para nada. En primer lugar, porque yo creo que no se le debe imponer el pensamiento de nadie a nada. Lo más que puedes hacer es estimular que la persona tenga la curiosidad y la necesidad del conocimiento. Dar claves y referencias pero que busque por sí mismo.

“Siempre defendí la posibilidad de una enseñanza y una pedagogía experimental. Tuve la enorme suerte de que una persona como Graziella Pogolotti, esa mujer brillante –de las personas realmente cultas de este país, pues cultura no es sólo tener información, cultura es haber asimilado vital y visceralmente esa información y tener puntos de vista, miradas y pensamientos particulares–, defendiera mi vocación de crear un seminario que no era más que un espacio de libertad del pensamiento, en el que yo lanzaba estímulos muy precisos, para que cada cual encontrara su voz propia.

“Eso que yo defendí en el Seminario de Dramaturgia y en el de Investigación Teatral que impartí muchos años en el ISA, ha sido también una premisa profesional en el Buendía, ya no con estudiantes sino con los actores. En



Flora Lauten en *Éxtasis*, Teatro Buendía

eso Flora y yo pensamos igual. Tú no puedes imponerle al actor una manera de pensar, tú puedes darle al actor pautas y estructuras precisas para apoyarse, pero el artista tiene que buscar por sí mismo. Es decir, todo ser humano tiene dentro una cultura heredada, está sujeto a normas de la enseñanza familiar, escolar, etc., que frenan la posibilidad de una mirada diferente, y de que su propio organismo le entregue otras cosas.

“Esa búsqueda, que fue la misma mía en el Seminario, está en el Buendía desde *Las perlas de tu boca* hasta hoy. No tengo interés en que un estudiante escriba como Shakespeare, ni como Estorino, ni como ningún autor clásico o contemporáneo. Tiene que conocer estos referentes, pero son autores canónicos porque precisamente encontraron su propia naturaleza. Ese presupuesto del Seminario es lo que me hizo compatible con el trabajo de Flora en el Buendía”.

–Junto al conjunto de textos firmados para Teatro Buendía, aparecen versiones de *La Celestina*, *El filántropo*, *Yerma* o *El*

ahogado más hermoso del mundo, llevadas a escena por el Teatro Avante, de Miami, así como la rescritura textual y escénica de Pedro Páramo, estrenada en el Goodman Theatre de Chicago. ¿Cómo fue su diálogo con Lilliam Vega y Henry Godínez, directores o codirectores de estas experiencias, y cómo la dramaturgista que es negocia su participación al pasar de un sistema de trabajo a otro?

–Es muy diferente. Empecé a escribir para el Teatro Avante porque Mario Ernesto Sánchez, su director y el creador del Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, me pidió escribir una nueva versión de *Lila la mariposa* para menos actores. Allí generalmente es difícil hacer teatro con muchos actores, no existe ese privilegio que tenemos nosotros aquí de contar con un espacio y un tiempo infinito para estrenar. “Evidentemente es un contexto muy distinto. Santiago García decía algo muy importante que era la relación entre la dramaturgia, el espacio y el tiempo teatral. Él decía que esa relación era sumamente importante, que uno tenía que saber para qué espacio

escribe y para qué público escribe, y así tocar las claves que realmente son importantes para ese espectáculo.

“En el caso de Henry Godínez el primer acercamiento se produce en Cuba, a partir de una recomendación que le hace una crítica e investigadora colombiana que enseña en los EE.UU. y que había visto *Otra tempestad* en el Festival de Cádiz. Henry llegó mientras ensayábamos *Bacantes*. Le interesó mucho y desde entonces empezó a tratar de invitarnos al Festival Latino de Chicago, pero era la época en que no nos daban visas.

“Pasaron siete u ocho años, hasta que en la administración de Obama se abrieron un poco las posibilidades de obtener visado. Ellos decidieron correr el riesgo y fuimos en el 2005 con dos espectáculos, *Charenton* y *La visita de la vieja dama*. Para sorpresa nuestra, ambos tuvieron una recepción de público y de crítica que a nosotros mismos nos impactó. Allí surgió la idea por parte del Teatro Goodman y de Henry Godínez, de que hiciéramos una coproducción. Inicialmente no sabía qué se podía hacer de manera conjunta, hasta que una amiga nos lleva al Museo mexicano de Chicago, una verdadera joya que atesora la memoria de estos emigrados. Y ahí mismo dije: *Pedro Páramo*.

“Escribí la versión y fue una experiencia muy buena porque eran cinco actores cubanos y cinco latinos de primera o segunda generación. Nosotros pusimos como condición que tenían que venir a Cuba. Ellos vinieron, trabajaron un tiempo largo en el teatro con nosotros, y se logró hacer un primer esbozo partiendo del texto que ya yo había escrito. Después estuvimos nosotros allá, se terminó el montaje y finalmente lo estrenamos en los EE.UU y Canadá. Era un espectáculo muy lindo visualmente. A mí ya no me interesaba relatar el tema tan manido del dictador y el poder, sino el tema de la memoria del emigrado. Justamente, la obra se pensó para esas comunidades”.

–¿Cómo definiría la profesión del dramaturgista?

–Me es difícil porque fue una profesión que yo fui teniendo sin proponérmelo. Yo empecé escribiendo sobre el teatro y después comencé a escribir desde y para el teatro. Creo que el dramaturgista es alguien que cumple distintas funciones. En primer lugar, tiene que ser un investigador, debe tener la curiosidad y la pasión por el conocimiento del teatro no sólo a nivel textual sino a nivel

de la escena. Debe ser alguien que no se interese sólo por la parte más decorativa o socializada del teatro, sino que acompañe y viva los procesos. Yo pienso que el teatro es un intenso ritual de memoria histórica, cultural, corporal y vocal que se comparte con los espectadores. El dramaturgista debe sentir eso en carne propia y aprender qué es el teatro por dentro.

–*Este diálogo revela una franja de lo que han sido más de tres décadas unida a ese puente entre tradición y vanguardia que es Teatro Buendía. ¿Cómo ha progresado esa relación hasta el presente, y en qué medida el grupo continúa siendo fiel al anhelo de sus fundadores?*

–Envejecer es un arte muy difícil. Los grupos teatrales son organismos vivos porque están hechos por personas y las leyes de la naturaleza terminan imponiéndose. Cuando yo te hablo, por ejemplo, de *Lila la mariposa*, me refiero a un grupo de gente muy joven que compartía la misma formación. Después eso fue diferenciándose; algunos actores maduraron, otros se fueron, muchos como Nelda, Carlos, Antonia o Miguel Abreu, crearon sus propios grupos. Creo que un grupo tiene que tener el sentido de sus etapas de vida. Hay una etapa de juventud, después viene la madurez y por último hay que aprender a envejecer, también como teatro.

“El Odin Teatret, un grupo con casi sesenta años acaba de desintegrarse. Uno dice: ¡No puede ser, el Odin debe ser eterno! Y es cierto que no van a dejar de hacer teatro, pero cada uno tiene ya un proyecto diferente; Eugenio tiene su fundación, Iben tiene su grupo de gente, etc. Es la ley de la vida. Ya no soy la misma persona que fundó el Seminario de Dramaturgia o Investigación Teatral en el ISA. Tampoco quiero serlo. Tengo una experiencia, un tiempo y un ritmo diferentes.

“En este momento Flora está parte del tiempo en el Buendía y parte del tiempo con su hija. Se continúan propiciando oportunidades de trabajo para los más jóvenes, al tiempo que permanece esa tradición de carácter pedagógico. Hace poco *La señorita Julia* ha sido un éxito de público. Sandra Lorenzo, su directora, ha sido formada netamente en el Buendía. Tiene un lenguaje diferente, una de las cosas más interesantes en torno a los que se han formado en el grupo. Cada uno ha seguido un camino

diferente, sin embargo, hay algo en lo que tú puedes encontrar la herencia Buendía”.

–¿*Sigue viviendo en usted esa verdad secreta que le fue manifestada no por una entidad, sino por la magia de la escena?*

–Sí. Soy una persona que cultiva no un perfil bajo sino un perfil secreto. Creo que es algo sumamente importante en el teatro y en la vida. Pobre del espectáculo que no tenga un secreto. Encriptar la fábula, compartir un secreto con el espectador me parece más interesante que compartir un mensaje. El mensaje, generalmente, tiene algo que es pura apariencia en todos los sentidos. Es lo que parece y no es. El secreto, ese que a veces no está revelado en ningún texto y que se revela sólo a nivel de la imaginación del espectador es, para mí, lo verdaderamente importante.



Provincia Kapital. Dramaturgista: MSL, dirección: Rodrigo Pérez. Teatro de la Memoria

"TODO LO QUE CONCIBO ES DESDE LA MIRADA DE UNA DRAMATURGISTA".

Entrevista a Soledad Lagos

Aunque los sorprendentes caminos de la creación la han conducido a la escritura y dirección escénicas, la maestra María Soledad Lagos insiste en definirse como dramaturgista. Así irrumpiría, hace casi dos décadas, en la escena teatral chilena, deviniendo la primera profesional en introducir este oficio en su país. Ante los desafíos que tal contexto representaba, a fuerza de rigor, superación constante, oportunas colaboraciones y una visión que siempre se trazó cuestionar lo más reactivo de la cultura, la sociedad y la tradición desde el compromiso más absoluto con un ideal de inclusión y justicia, Lagos ha logrado erigirse como referente indiscutible en la práctica de la profesión.

Tal afirmación no solo parte de ese gesto osado que la ha llevado a legitimarse en un contexto artístico en el que prima, ante su escasa presencia, cierta incredulidad

y desconocimiento en cuanto al abanico de funciones del dramaturgista, sino de un mérito mayor: el haber instalado desde ese rol ancilar, casi anónimo, perspectivas teóricas y creativas que han generado formas de escritura, investigaciones, traducciones e iniciativas creativas y docentes cuyo alcance ha traspasado la sala de teatro para llegar a las aulas, la crítica, las políticas culturales y el espectador mismo.

Traductora Inglés-Alemán, por la Pontificia Universidad Católica de Chile, Magister Artium (M.A.) y Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Augsburgo, Alemania; de extensa, sostenida y reconocida trayectoria académica en tanto autora de una larga lista de publicaciones especializadas en español, alemán e inglés, en el ámbito de las Artes Escénicas, la Traducción y las Letras, María Soledad Lagos no tiene inconveniente en poner sus probados saberes al servicio de otros para, desde esa humilde elección, forjar un discurso reflexivo, creativo, político y cívico marcado por la libertad y el amor innegociable al teatro.

–La contratación de Lessing en el Teatro Nacional de Hamburgo dio inicio a una de las profesiones más polémicas, accidentadas e imprecisas que se conozcan. El dramaturgismo y su naturaleza liminal entre la platea y el escenario no han sido del todo aceptadas como parte integral de la creación teatral, actitud que llega a constatarse siglos después de aquel impulso iluminista. ¿Por qué arrastra la práctica del dramaturgismo esta especie de resistencia e incomprensión, más allá de sus probados aportes?

El dramaturgismo que practico forma parte de una serie de trabajos al interior del equipo a cargo de llevar a escena una determinada obra y se instala desde una mirada horizontal y colaborativa, lo cual puede constituir un problema serio para un ideario jerárquico, en el cual se presupone que ciertos roles tendrían “mayor autoridad” que otros, como por ejemplo el rol de la dirección de un espectáculo.

“Desde cierto punto de vista de la tradición teatral, en la escena local, se ha asociado el rol de la dirección con el del punto más alto de una jerarquía, en cuanto considerar esa función como la de quien asume la “mayor responsabilidad”, tanto de un proceso creativo, como del resultado del mismo.

“Yo discrepo de esa mirada, por cuanto concibo la práctica teatral como un trabajo colectivo y colaborativo, en la que el diálogo respetuoso y riguroso entre todas las partes involucradas va determinando no sólo la atmósfera que impregna el proceso mismo, sino el resultado que el público ve en escena, una vez que la obra se estrena y que va modificándose quizás en cada una de las funciones, pero que, en lo sustancial, responde a un código pactado entre quienes dan vida a ese trabajo, en escena y tras ella.

“Hay infinidad de directores y directoras que prescindan de un(a) dramaturgista en su equipo, por diversas razones, todas atendibles o válidas. Quienes sí opten por trabajar con alguien que desempeñe esa función, en nuestra escena local, idealmente, deberían ser personas sin demasiados problemas de ego o de veras dispuestas a trabajar en equipo, sin la necesidad de estar todo el tiempo sintiendo que deben justificar ante el equipo creativo su particular comprensión de la jerarquía, entendida como una pirámide.

“En lo personal, he ido construyendo afinidades electivas con ciertos directores, con quienes he colaborado en el

rol de dramaturgista, pero supongo que eso tiene que ver con afinidades en términos de personalidad y de modos de enfrentar la creación y la vida. No me he sentido siempre a gusto, porque sería hipócrita pretender algo así: ha habido elecciones de proyectos, en los cuales he sentido bastante pronto que ahí, no está mi lugar. Si ese ha sido el caso, he persistido, casi siempre por disciplina, pero he optado por no repetir la experiencia. En suma: si he colaborado como dramaturgista con alguien, más de una única vez, es buen síntoma.

“Como acá el dramaturgismo se practica en forma no institucionalizada, a diferencia de lo que ocurre en Alemania, mi posibilidad de oficiar como una dramaturgista que programe la cartelera de alguna sala de teatro en especial, gracias a su visión analítica macro del contexto, en la práctica, no ha existido.

“No obstante lo expresado en estas líneas, no considero en absoluto que la práctica del dramaturgismo sea algo impreciso. Al contrario: requiere de conocimientos específicos más bien escasos, que sobrepasan con creces los que muchas veces poseen otras personas involucradas en la construcción de un determinado espectáculo. Quizás por eso, sea más cómodo pensar que es un oficio ‘impreciso’, puesto que, desde una óptica jerárquica, aceptar los aportes de un(a) dramaturgista, al interior de un equipo de creación, es, en lo profundo, un gesto de humildad explícita. Desde una mirada horizontal, en cambio, ser dramaturgista es simplemente ponerse al servicio de un proceso colectivo y gozoso de creación, con todas las herramientas de las que se dispone y que puedan aportar a un proceso y a un resultado óptimos”.

–Visto de esta forma, su perspectiva propone un cambio sustancial en la forma en que “habitualmente” se organizan los procesos de creación teatral, en tanto plantea un cambio de paradigma en los territorios que han sido mayormente ocupados por el director. ¿Cree que esta postura desafiante contra las estructuras convencionales de poder ha actuado como un prejuicio reflejo contra la profesión? ¿Cómo ha sido su experiencia?

–No pienso que yo esté planteando un desafío a la territorialidad, al proponer una convivencia o una coexistencia horizontal y armónica entre los variados



Chaplin, *Luces de la ciudad*. Dramaturgista: MSL, dirección Marco S Espinoza

“territorios” de los oficios involucrados en la construcción de la creación. Simplemente, me he centrado en definir y en enfocar los procesos de creación desde otro lugar y, al hacerlo, en la práctica, no he contribuido a los prejuicios contra la profesión del dramaturgismo, sino más bien a ampliar la mirada, en cuanto a revisar “dogmas”, como la estructura piramidal, en los procesos creativos.

“No es algo que se haya verbalizado en forma explícita, ni discutido o debatido en profundidad, en mi caso, al interior de los grupos con los cuales he colaborado, sino que es algo que ha ido quedando claro desde el quehacer mismo.

“En el difícil rol de mediar entre todas las personas involucradas en un proceso creativo, saber escuchar ha sido y será siempre central. Asimismo, ayuda bastante entender que las propuestas que formula un(a) dramaturgista apuntan a mejorar y perfeccionar lo que existe, porque, por ejemplo, las actrices y los actores llegan con el texto leído y aprendido a los ensayos, pero muchas

veces se logran resultados sorprendentes, al aconsejarles a determinadas actrices o a determinados actores lecturas específicas o sugerirles consultar materiales en soportes diversos, que destraben ciertas zonas ‘grises’ del trabajo puntual, todo ello con el fin de apoyar su comprensión más profunda de estéticas y poéticas, en las cuales quizás no se hayan detenido demasiado. Eso lo he ido comprobando en mi recorrido profesional y lo que he cosechado han sido agradecimientos, más que prejuicios en contra de mi labor.

“Insisto: en mi caso, el dramaturgismo parte desde el inicio de un lugar colaborativo, donde de poco y nada sirven las estructuras jerárquicas, pues mi mirada co-construye el proceso y el resultado final. Se trata de una mirada que se pone al servicio del proceso creativo, no de una que pretenda imponer su autoridad a la fuerza ni marcar un ‘territorio’. En resumen: responsabilizarse por lo que implica ocupar un determinado lugar no es lo mismo que querer usurpar el de alguien más”.

–En su sólida y multidisciplinaria formación destaca una beca otorgada por el DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico), país en el que terminó residiendo durante dieciséis años y en el que tuvo la posibilidad de perfeccionar sus estudios literarios y humanísticos. Es conocido que en Alemania la teoría y práctica del dramaturgista promulgada por Brecht opera en el corazón de la creación teatral sin controversia alguna. ¿Acaso la convivencia con estas circunstancias la sedujeron y la impulsaron a desempeñarse como tal? ¿Cuántos puntos de contacto pudiera establecer entre sus ideales y los del autor de *Der Messingkauf*?

–Obviamente, fue muy inspirador conocer, por medio de lecturas, la metodología de trabajo de alguien como Brecht, en estrecha colaboración con Elisabeth Hauptmann, una de sus dramaturgistas más cercanas, con Kurt Weill y Caspar Neher, el músico y el escenógrafo y vestuarista de sus espectáculos, respectivamente, pero también enterarme de cómo dirigía sus obras, con un rigor impresionante, para que cada una de sus actrices y cada uno de sus actores lograra entender en profundidad cada línea, cada párrafo y cada parlamento, empleando la dialéctica, como herramienta imprescindible para lograr esa comprensión.

“Gracias a haber trabajado en algunos proyectos como dramaturgista en Chile junto a Alexander Stillmark, quien se había formado como actor y director en el Berliner Ensemble, había vivido toda su vida en la ex Alemania Oriental y a quien tuve el privilegio de traducir en los talleres que impartió en Santiago de Chile sobre Brecht, antes de traducir para él *Philotas*, de Lessing y llevarla a escena en el Teatro Nacional, proyecto en el que, además, trabajé como dramaturgista, y también antes de traducir *Yo, Feuerbach*, de Tankred Dorst y ser la dramaturgista de ese trabajo, que él vino a dirigir a Santiago, pienso que logré comprender a cabalidad todo lo que implica oficiar como dramaturgista, al interior de un equipo creativo. Esto sucedió muchos años después de que el Muro de Berlín hubiese caído y ya conmigo otra vez instalada en un Chile ‘redemocratizado’ o ‘en vías de redemocratización’, bien entrado el siglo XXI, luego de mis entrañables ‘años germanos’, que habían transcurrido en la ex Alemania Occidental.

“Si bien mi irrupción pública como dramaturgista había ocurrido en el país con anterioridad a estos trabajos

junto a Alexander Stillmark y había sucedido de la mano del director Rodrigo Pérez, cuyos vínculos con Alemania también existían, pero de manera distinta a como yo los había experimentado, a raíz de haber sido becada por el DAAD y de haber vivido allá dieciséis años, en una especie de ‘exilio voluntario’ (traduje *Auge y caída de la ciudad de Mahagonny* para Rodrigo Pérez y llevamos a escena esa obra en 2004, con el título de *Provincia Kapital*, trabajo en el que también me desempeñé como dramaturgista), Alexander Stillmark me ayudó a comprender a cabalidad que cada una de las decisiones de dirección que él terminaba por tomar, siempre tenían una fundamentación técnica y que esa fundamentación era preciso explicarla, someterla a debate y a consenso, junto al equipo de trabajo responsable del proceso creativo y del resultado de ese proceso.

“Por mi parte, la beca del DAAD me llevó a estudiar, enseñar, investigar y vivir en la ciudad natal de Brecht, Augsburg, en una época en que muchos de sus habitantes manifestaban sentir escasa simpatía por él, pues la ciudad era bastante conservadora, no así la universidad donde tuve la suerte de perfeccionarme. Esos años los agradeceré siempre, pues me mostraron un mundo en el que mis perspectivas se ampliaron y donde aprendí que era posible ser valorada y apoyada, gracias al trabajo duro, a los méritos y a las capacidades demostradas y no por tener parentesco o cercanía con gente considerada ‘importante’ en la sociedad, ni menos aún por haber asistido a tal o cual colegio o a tal o cual universidad, como suele suceder en Chile, hasta el día de hoy.

“Conocí, tanto en la Universidad de Augsburg, como también en la ciudad, a seres humanos que formaban parte de una sociedad que fomentaba la necesidad de contar con una ciudadanía crítica, formada políticamente y corresponsable de su nación. Se trataba de personas que sabían argumentar y debatir, sin por ello rehuir la confrontación ideológica respetuosa y que, en fin, me ayudaron a aquilatar la relevancia de un camino que en Chile se había interrumpido bruscamente, a causa del golpe cívico-militar de 1973.

“Si Rodrigo Pérez me había mostrado la importancia de un tipo de director que es, a la vez, un magnífico ‘compositor’, por su habilidad para entender y evidenciar



Quién es Chile. Dramaturgia: MSL,
dirección: Marco Espinoza

la partitura que subyace a cada propuesta escénica y, en paralelo, un avezado psicólogo, capaz de liderar de manera amigable y armónica el proceso creativo, Alexander Stillmark le adjudicaba una importancia central al dramaturgismo. Lo concebía como un trabajo imprescindible para la dirección. Nombro sólo a dos, pero podría agregar otros nombres, como el de Marco Espinoza, entre mis ‘afinidades electivas’, un director empeñado en generar una atmósfera amable en los procesos de creación y, no por ello, obviar la necesidad de entender a cabalidad por qué tales o cuales herramientas son las adecuadas para tal o cual propuesta estética, ética o política en escena. Marco Espinoza dirigió la adaptación de *Luces de la ciudad* que hice para el teatro en 2012 y que se llamó *Chaplin: Luces de la ciudad* y, más adelante, mis propias obras, *¿Quién es Chile?*, en 2014 y *Ensayos sobre la crueldad*, en 2017.

“Quizá todo lo experimentado en mi recorrido profesional haya influido en reforzar mi propia comprensión

de la autonomía de cada uno de los ‘territorios’ que cada oficio ocupa y de su indudable complementariedad, razón por la cual no concibo una pugna jerárquica entre dichos oficios, sino que desempeño mi trabajo como dramaturgista, dramaturga o directora –me animé recién en 2016 a dirigir mi obra *Muros (o la socialización amorosa)* y en 2019, mi obra *Algodón color sandía*–, codo a codo, a la par, con cada una de las personas que aportan al proceso creativo y al resultado final del mismo”.

–Me alegra que hable de su incursión en otras áreas de la creación teatral como la escritura y la dirección escénica, sin embargo, aunque ha escrito obras teatrales –¿Quién es Chile?, Algodón color sandía, Muros..., a las que se suman numerosas versiones y traducciones–, usted no se define como dramaturga sino como dramaturgista. ¿Acaso descrea de la

² *Algodón color sandía* fue publicada en *Conjunto* n. 196, julio-septiembre 2020, pp. 42-48. [N. de la R.]

autoría como principio o tiene que ver con ese compromiso de poner sus múltiples saberes al servicio de otros creadores?

–No descreo de la autoría como principio, sino que noto que, al escribir obras de teatro, lo hago como dramaturgista, pensando en algo mucho más integral que un texto escrito para ser llevado a la escena, en sentido convencional. Al dirigir, pienso y compongo cada escena como dramaturgista, también y, al traducir, analizo primero en detalle el texto, desglosando sus particularidades autorales e intentando trasladarlas a nuestra lengua o a la que lo esté traduciendo.

“En mi actividad como profesora universitaria, pongo en relieve, mediante la práctica concreta, la importancia de la oralidad, como herramienta imprescindible para transmitir e intercambiar saberes; es decir, hablando mientras voy construyendo pensamiento, cuestiono de manera implícita la matriz patriarcal de transmisión de los conocimientos, sobre cuyos cimientos descansa la institución misma de ‘la academia’ o ‘la universidad’”.

–A propósito de su postura contra la matriz patriarcal, ¿existe alguna relación entre su elección de dedicarse al dramaturgismo –una vocación que implica un bajo perfil en la cadena de montaje de la obra teatral–, y otros fenómenos sociales que han sido igualmente invisibilizados? ¿Intenta proyectar desde su profesión una óptica inclusiva que busca trascender cualquier trampa terminológica o genérica?

–Más que tener que ver con el dramaturgismo en sí, la óptica horizontal, inclusiva y que busca algún tipo de coherencia interna y de ‘trato justo’ es algo que permea mi ‘estar en el mundo’. En ese sentido, fue la consecuencia de una crianza basada en el respeto por los seres humanos, sin hacer diferencias de clase, de raza, de etnia, de género ni de nada lo que ha influido en estar alerta a cualquier atisbo de injusticia o abuso de poder.

“La matriz patriarcal es una fuente de innumerables desigualdades y de abusos: por ende, en mi caso, es importante intentar situarme, desde la práctica vital, en un lugar lo más alejado posible de esa manera de entender el mundo y las relaciones sociales”.

–*Provincia Kapital y Trilogía La Patria (Cuerpo, Madre y Padre), son resultado de una nueva manera de escritura*

teatral que pudo desarrollar junto al director Rodrigo Pérez. ¿En qué consiste esta modalidad? ¿La sigue aplicando como práctica más allá de estas obras en particular?

–En el caso de *Provincia Kapital*, el trabajo de dramaturgismo fue muy diferente al de la *Trilogía La Patria (Cuerpo, Madre y Padre)*, entre otras cosas, porque en *Provincia Kapital* efectué una nueva traducción de *Auge y caída de la ciudad de Mahagonny*, pensada para nuestro contexto socio-político-económico-cultural y para que esa traducción, desde el comienzo, desde lo sonoro, facilitara el trabajo del director musical.

“Eran más de cuarenta personas involucradas en la puesta en escena, sumando a quienes estaban en el escenario y tras él y el trabajo de dramaturgismo, independientemente del de la traducción, consistió en una verdadera labor de filigrana, para aportar en cada flanco, pero también por la cantidad de personalidades y ‘egos’ involucrados en ese proyecto puntual.

“En el caso de la *Trilogía La Patria*, partimos de preguntas acerca de la(s) identidad(es) individual(es), social(es) y colectiva(s) de la nación y, aunque existió el trabajo riguroso de intertextualidad con obras determinadas, a las cuales cualquier persona interesada en lo interdisciplinario podía recurrir, la forma en que trabajé, como dramaturgista, componiendo una especie de tejido con los textos que sirvieron de base a cada propuesta escénica, consistió en partir de la premisa de querer confeccionar algo similar a un tapiz, que contuviera pistas, para ayudar al público a responder por sí mismo esas preguntas o interrogantes iniciales, que habían dado pie al trabajo.

“Para *Cuerpo*, por ejemplo, el contexto en ese momento era el siguiente: quien oficiaba como Ministro del Interior en el gobierno de Ricardo Lagos, José Miguel Insulza, había declarado en los medios de comunicación que había que dejar atrás el tema de las violaciones a los Derechos Humanos, acontecidas en dictadura y que había que mirar hacia adelante, hacia el futuro. En 2005 se le hizo entrega oficial al Presidente Lagos del Informe Valech, que contenía testimonios de víctimas de tortura y violaciones a los Derechos Humanos.

“Nuestra reacción (en mi caso, la idea de componer ese tapiz al que aludo más arriba) fue trabajar ese mismo año 2005 con fragmentos de testimonios de personas



Muros o la socialización amorosa.
Dramaturgia y dirección: MSL

torturadas, testimonios disponibles, si se consultaba tanto el Informe Rettig como el Informe Valech, y trasladar esos fragmentos, en calidad de datos duros, a un formato escénico respetuoso, en cuanto a su contenido, pero que fuese muestra de una propuesta estética y de una poética características de nuestra manera de enfocar una postura a la que no queríamos renunciar y que se podría caracterizar como una postura ética ante la vida.

“La genialidad del director, quien, en mi opinión, es un eximio compositor escénico, como ya he señalado en otras ocasiones, me ayudó a ir seleccionando además fragmentos ligados a pensamientos acerca del ‘goce estético’, expresados por Brecht y Benjamin en su momento, para ir llegando a la ‘traducción escénica’ de situaciones que aludían a tortura o a vulneración de los Derechos Humanos.

“En *Madre*, existía la obra de Brecht, basada en la de Gorki, pero no nos ceñimos cien por ciento a esos materiales, aunque desde el diseño integral sí se recreaba esa filiación. La madre que recreamos fue la figura de una

mujer que va tomando conciencia de su rol social y que se convierte en piedra angular de una forma de vivir en sociedad. Pienso que, consciente o inconscientemente, quisimos homenajear a las mujeres chilenas que sacan adelante no sólo a su descendencia, sino que se vuelven seres que ‘crían’ a seres que no están emparentados por sangre con ellas, una vez que aflora esa conciencia de ser responsables por su entorno completo, que no está restringido al entorno familiar, sino que lo excede. En *Padre*, trabajamos con los referentes que cada persona del equipo tenía, desde un punto biográfico, pero también arquetípico, de la figura o del rol paterno. Ese rol arquetípico incluía al de los actores mayores, en su calidad de depositarios y transmisores de un saber que no muere con ellos.

“Por ende, cada una de las tres obras intentaba responder a la pregunta inicial, de un modo distintivo y particular o específico.

Persiste en mi quehacer el propósito de escribir de una determinada manera, supongo que porque era un

rasgo que se encontraba presente desde antes de empezar a oficiar como dramaturgista. Esa manera a la que aludo pone en relieve el fragmento, en tanto pieza esencial de un tejido, además de constituir una ‘forma’ que se apoya fuertemente en la oralidad y en la sonoridad de esa oralidad y que no pretende más que instalar preguntas (me aburren las obras que dan respuesta a casi todo, al igual que los panfletos, prescindo de finales claros, casi siempre, porque confío en la inteligencia del público y tiendo a privilegiar los finales abiertos, por ejemplo). En ese sentido, pueden ir variando las temáticas, como varían los contextos, pero noto que mi mirada sólo se ha agudizado, conforme pasa el tiempo y que, cuando escribo como dramaturga, esa mirada es, sin duda, la de una dramaturgista”.

—Aunque su trabajo debe armonizarse con los objetivos artísticos del director con el que decide colaborar, algo que evidentemente cambia en función del credo estético que maneje cada creador ¿ha logrado concebir como dramaturgista alguna metodología o estrategia que aplique de manera permanente durante los procesos? ¿Qué acciones le son imprescindibles ejecutar antes y durante su interacción con actores, escenógrafos, bailarines y demás integrantes del equipo creativo?

—Definitivamente, no llevo una metodología a priori a ningún proceso creativo, que vaya aplicando como algo parecido a un manual de instrucciones. Del mismo modo en que efectúo un diagnóstico de cada curso que me toca impartir, escuchando en la primera sesión a sus participantes y respetando las necesidades de cada grupo humano, aunque los contenidos de estos cursos se anuncien bajo los mismos títulos, en determinadas mallas curriculares o programas de formación, voy modificando *in situ* con frecuencia la metodología, de acuerdo a las necesidades de los grupos con los cuales me toca trabajar como dramaturgista, en procesos creativos determinados.

Suele suceder que un(a) director(a) me convoque, primero en solitario y que, luego de algunas reuniones, yo recién me reúna con el equipo creativo completo. Por eso, cada ocasión es distinta y cada equipo, también lo es, a pesar de ir rencontrando muchas veces en esos equipos a personas con las que he trabajado en otras

constelaciones. Parto de la base de que cada proceso es único e irreplicable.

“Quizás la única constante irrenunciable sea el acto de escuchar con atención a cada una de las personas que integran cada equipo. La otra constante irrenunciable es llevar una bitácora del proceso creativo en sí y de cada uno de los ensayos a los que asisto.

“Esa ‘estrategia’ de privilegiar el acto de escuchar con atención es la piedra angular de las acciones que van definiendo mi comunicación con ellas. Ese acto de escuchar se traduce en un diálogo directo y honesto, durante todo el proceso de trabajo y, por supuesto, culmina en una evaluación del mismo, con cada una de las personas involucradas. En el diálogo post-proceso, a esas personas les suelo pedir asimismo evaluar aquellos aspectos específicos de mi desempeño como dramaturgista que les han ayudado a ampliar su visión del proceso abordado y compartido”.

—¿Cuánto ha aportado la práctica del dramaturgismo a esa otra experiencia que ha sido la dirección escénica? ¿Asumió ambos roles durante los montajes de Muros..., y Algodón color sandía?

—El aporte de mi práctica como dramaturgista a la dirección escénica de las obras que mencionas ha sido invaluable, a pesar de que cada una de ellas sea muy diferente de la otra.

“En *Muros (o la socialización amorosa)*, el énfasis en la dirección estuvo puesto en hacer aparecer la sorpresa en el escenario, constantemente, para que el público pensara que la obra iba hacia una determinada vertiente y se encontrase con que iba hacia otra, tanto desde el punto de vista del contenido de la obra, como de las estrategias empleadas en la actuación.

“Al trabajar con un grupo que conozco y en el que confío, diría que los ensayos siempre estuvieron centrados en ayudar a dejar el ‘afuera’ lejos del lugar donde ensayábamos, que era mi casa. Para lograrlo, los recibía siempre con batidos de frutas naturales y pan integral o de centeno, preparados por mí, además de té, café y diferentes cosas para acompañar el pan casero.

“Luego de ese momento de compartir, para dejar que el ‘afuera’ no entrara al lugar del ensayo, disponíamos los elementos escenográficos en el espacio y comenzábamos



Algodón color sandía. Dramaturgia y dirección: MSL. Grupo Knock Out, Medellín

a trabajar. Si había que pulir detalles musicales, lo hacíamos y/o el músico-actor en escena acordaba ensayos adicionales con la respectiva actriz, luego de estipular en conjunto qué era lo que había que ‘pulir’, en cada caso y pienso que esa convivencia humana ha servido hasta hoy y nos caracteriza, de alguna manera, pues cada vez que el grupo se reúne para ensayar la obra otra vez, hay una alegría y una confianza genuinas ahí, que ayudan a que sigamos intentando mostrar la obra en diversos escenarios y países, con compromiso y con una sensación colectiva muy placentera.

“En *Algodón color sandía*, el trabajo mayor de dirección escénica radicó en hacerles comprender a los tres actores colombianos que me habían invitado a dirigirlos la importancia de dejar aparecer los silencios y las pausas.

“Me trasladé a Medellín para ensayar con ellos e intenté contribuir a ensayos donde también el aspecto humano estuviese considerado, compartiendo comidas y conversaciones, antes de empezar a ensayar, a pesar de

que no me encontraba en mi casa ni disponía siempre de la posibilidad de instalar esa atmósfera de tranquilidad y confianza, para dar paso al trabajo duro.

“Como muy pronto percibí que su estilo de actuación era muy distinto al de los grupos con los cuales yo había trabajado en Chile, la mayor dificultad fue hacer aparecer el ritmo interno de la obra, porque la sonoridad de las palabras y la partitura que subyace al texto existen. Pienso que lo logramos, pero me quedó claro que, para ese grupo de dos actores y una actriz, mi forma de dirigirlos había constituido un desafío importante, en el buen sentido de la palabra, porque les pedí fijarse en cosas que, para ellos, no necesariamente formaban parte de las experiencias previas que tenían en el cuerpo y que les exigían enfrentar su desempeño desde un lugar menos cómodo para ellos, por lo desconocido.

“En cuanto a la duración de cada ensayo, he aprendido que tres horas son más que suficientes, para lograr los propósitos de cada uno. Por ende, el criterio de exponer

en forma breve, al inicio, lo que se va a enfatizar en cada sesión o en qué elementos, como directora, invito a cada quien a fijarse, forma parte de una metodología de trabajo centrada en la transparencia y en la confianza”.

–*Como parte de ese enfoque integrador con el cual asume el dramaturgismo y que, evidentemente, desborda la intimidad de la sala de teatro, ha encontrado en la docencia la posibilidad de compartir su aprendizaje con nuevas generaciones. En ese sentido la Escuela de Espectadores, iniciativa independiente que usted codirige junto al crítico Javier Ibacache, es un claro ejemplo de ello. ¿En qué consiste esta experiencia y cuál ha sido el saldo dejado por esta en las nuevas audiencias del teatro chileno?*

–La Escuela de Espectadores surgió como una idea loca de dos apasionados del teatro, luego de una conversación en un café ya desaparecido del centro de la ciudad y llamado Café Concepto.

Quisimos indagar, en su momento, por qué la gente no acudía tanto a ver espectáculos teatrales, más allá de aducir dificultades económicas, porque pensábamos que era necesario poner a prueba y quizás desmitificar la idea de que los espectáculos teatrales eran sólo para un grupo de personas “elegidas”, iniciadas en el arte de la recepción de las propuestas escénicas y pertenecientes a una especie de “elite” cultural.

“Pensábamos que el público sabía muy bien por qué ciertas propuestas le hacían sentido y por qué otras, no tanto. Quisimos oficiar como puentes o instancias mediadoras entre quienes eran responsables de la creación y el público; poner en diálogo directo, mirándose a los ojos, a quienes no solían reunirse a conversar sobre esas obras.

“Nuestras sesiones y nuestros ciclos fueron concebidos desde el inicio como una instancia sin costo para quienes quisieran asistir, sin la obligación de asistir a todas las sesiones de un ciclo ni tampoco a todos los ciclos. No hubo requisitos, salvo ser personas ‘con criterio formado’. Nos daba igual su procedencia, su formación, su edad, su actividad u oficio. Sólo pensábamos que era importante que se tratara de gente que no se sintiera vulnerada en sus derechos elementales como ciudadanas y ciudadanos pensantes y sintientes.

“Los libros que fuimos editando (en total, cinco, incluidos los dos primeros tomos de la *Audioteca de Dramaturgia*

Chilena, con motivo de la conmemoración del Bicentenario de la República) se entregaban de manera también sin costo a quienes asistían a los ciclos. Los dos tomos de la *Audioteca...* llevaban un CD con fragmentos de las obras que habíamos escogido, grabados por elencos dirigidos por directoras y directores locales y surgieron como parte de un ciclo de programas radiales que se emitían en Radio Cooperativa, después del fútbol, en un horario complicado. Después del fútbol, no sabíamos si a las auditoras y los auditores de esa radioemisora les iría a interesar nuestra propuesta.

Quisimos, además, ser una instancia independiente e itinerante, no atada a institución alguna, a sala alguna o a festival alguno.

“Para ello, el equipo a cargo de ‘Escuela de Espectadores’ postulaba a financiamientos que pudieran solventar nuestros honorarios y la publicación de los materiales que generábamos. Desde el comienzo quisimos dejar muy claro que cada uno de los dos responsables más visibles (Javier Ibacache y yo), respondía por sus propias opiniones y por sus propios puntos de vista, en los diálogos que establecíamos, a propósito de las obras que analizábamos en cada sesión y en cada ciclo, con la presencia de quienes en ellas participaban y formaban parte del equipo creativo de cada propuesta teatral.

Quisimos, asimismo, democratizar la idea de ‘archivo’. Hasta ese momento, en una universidad privada, como la Pontificia Universidad Católica de Chile, hoy tildada de ‘tradicional’, en cuya Escuela de Teatro se había ido juntando un archivo teatral importante, gracias a los aportes de las y los propios artistas, si no se estudiaba ahí, había que pagar por consultar el archivo. Eso no ha cambiado hasta hoy, según entiendo.

“Por último, hemos querido aportar con nuestro quehacer, desde el inicio, a la idea de que el acceso al conocimiento es público y que el conocimiento nos pertenece a todas y todos; es decir, que nadie puede arrogarse el derecho de administrarlo en forma privatizada. Eso, en un país donde la Educación y la Salud, por ejemplo, cuestan mucho dinero, fue considerado bastante innovador, cuando comenzamos con nuestros ciclos, a una hora incómoda (la hora de la pausa del almuerzo), en un verano caluroso del mes de enero, al alero de un ciclo dedicado a

las obras que se podían ver en ese entonces en el Festival Internacional Santiago a Mil.

“Lo que sí ha cambiado, desde esos inicios siempre inciertos y sacados adelante a pulso, es que la formación de audiencias, en un determinado momento, fue incorporada como una política pública”.

“Hoy, en el Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio, existe la formación de audiencias, como una política pública que se incorporó durante el primer gobierno de la Presidenta Bachelet a los programas de esa entidad. Consideramos que ese logro no es menor, si pensamos que se trata de un proyecto de dos personas que quisieron poner a prueba algunas hipótesis relacionadas con la ausencia de públicos en determinados espectáculos teatrales.

“Desde el momento presente, no es posible decir que hay escasez de público. Lo que sí hay es una notoria y nutrida diversificación de propuestas estéticas, de poéticas teatrales y una cartelera que, poco a poco, ha ido apuntando a segmentos diferenciados de públicos.

“Nuestros primeros estudios sociológicos, en ese sentido, deben haber contribuido a generar conciencia respecto de la importancia de pensar en los públicos como un eslabón fundamental, a la hora de producir sentidos: en la cadena de producción, el público no es un mero receptor pasivo de contenidos, sino un elemento central de producción de pensamiento crítico”.

–Fue usted, hace casi dos décadas, la primera persona en introducir la práctica del dramaturgismo en la escena teatral chilena. Con una labor extraordinaria en aras de legitimar el oficio, ¿qué ha cambiado tras ese gesto pionero? ¿Existen condiciones para el desarrollo de esta profesión en su país?

–Llevaba muchos años ejerciendo como dramaturgista, aunque siempre en las sombras. El año 2004 marcó mi reconocimiento oficial como tal, pero, desde antes, asesoraba a muchos grupos de teatro que me pedían la opinión sobre sus procesos creativos, siempre aplicando la



mirada de una dramaturgista y sin cobrar por ese trabajo, pues lo consideraba parte de mi desempeño profesional.

“Desde el momento de mi irrupción ‘oficial’ en 2004 hasta ahora, ha cambiado casi todo: el país ya no es el mismo, las preocupaciones de la gente han variado, a pesar de que sigue habiendo un acceso desigual a las oportunidades para educarse y tener la adecuada y digna atención de salud que cada persona merece, a pesar de que las familias de víctimas de violaciones a los Derechos Humanos siguen buscando a sus muertos y a sus desaparecidos, a pesar de la sensación de impunidad que rodea a los responsables de esos crímenes y a pesar del enorme cambio cultural, aceptado por defensores y detractores de la dictadura, que redefinió el papel de las ciudadanas y los ciudadanos y los dejó reducidos a consumidores.

“En ese sentido, quienes hoy asisten a los diversos espectáculos teatrales son personas que pertenecen a diferentes segmentos de la sociedad, a entornos y contextos diversos, con un numeroso grupo que adscribe a la idea de

ser ‘consumidores de cultura’ y, por ende, que considera que la diversión debe primar, ante todo y no está demasiado interesado en asistir a obras centradas en hacer pensar a la gente. No es casual, por ejemplo, que haya surgido un público específico, en los últimos años, para obras de teatro con argumentos bastante burdos, que basan su enfoque en mostrar la vida de determinados íconos de la cultura pop, como Freddy Mercury o David Bowie, o que se centren en las canciones que se oían en los años 80 del siglo XX en el país, obviando toda referencia al contexto extra-ficcional o extra-teatral de esos años y que esas obras sean celebradas por un público que asiste a verlas y que cante a voz en cuello cada canción, como si estuviera asistiendo a un recital.

“En paralelo, sigue existiendo el trabajo de quienes insisten en entregar trabajos de alta calidad artística, con problemáticas complejas y esas obras también gozan de buena salud, en el sentido de congregarse a un público interesado en ellas.

“Con esto, quiero decir que hay espacios diversificados para propuestas disímiles entre sí, que hay mayor calidad en la infraestructura que ofrecen las salas de teatro, tanto para el público, como para las y los artistas (si pensamos que, hace no muchas décadas, hubo largos años en que había que ver obras sentadas las personas en andamios, porque escaseaban las salas con la infraestructura adecuada y que las y los artistas no contaban siquiera con camarines, ese estado de cosas hoy parece muy lejano en el tiempo, pero no lo es), que públicos hay muchos y que esos públicos asisten a las propuestas que más les interesan, que no todos esos públicos parten de las mismas premisas o exigencias a los espectáculos que acuden a ver y que, en fin, también el trabajo del dramaturgismo ha ido mutando. Me he encontrado en muchos programas de obras con los nombres de personas que aparecen mencionadas como dramaturgistas y que se han aventurado a practicar este oficio con muchas menos autoexigencias que las que me impuse yo, al comenzar a aceptar que me había convertido oficialmente en una. Quizás porque mi generación fue educada en un rigor que hoy no existe o que no se considera tan importante en la vida, las barreras de la autoproclamación son mucho más laxas en todos los ámbitos de la sociedad. En mi caso, no habría podido autoproclamarme: acepté que era una dramaturgista, luego de muchos años de estudio y perfeccionamiento profesional y al ser reconocida como tal, por mis pares y colegas.

“No podría hablar en general de los retos que enfrenta el dramaturgismo en el país, porque sigue siendo un oficio bastante invisible. Tal como mencioné en alguna respuesta anterior, hay grupos de teatro que trabajan sin dramaturgista y como tampoco existe la figura al alero de una sala determinada, encargada de programar la cartelera de esa sala, de acuerdo a los criterios con que opera un(a) dramaturgista en salas de teatro de Alemania, por ejemplo, pienso que acá el dramaturgismo sigue siendo una práctica aún considerada un poco exótica”.

¿Cómo hablar de una experiencia? No para decir qué es una experiencia, necesariamente, al tomar prestado el pensamiento de algunos teóricos, sino para responder la pregunta de cómo hablar de una vivencia, sin pretender resolverla, ni hacerla tan visible en lo que comunica la palabra que la nombra. No me gustaría explicar nada de modo estricto, sino, solamente poder decir un poco más de lo que aún resuena en la superficie de mi cuerpo que se emocionó, escuchó, calló, y se sumergió en una modulación de danza, de riesgo, de *saudade*, de voluntad y casi, casi de renuncia.

Danzar no es tan inofensivo.

Una frase de Clarice Lispector¹ enhebraría bien lo que estoy haciendo ahora: *procurando capturar la esencia de la cosa*. Intento este ejercicio para poder rascar más en el suelo de la memoria, destrozarlo de manera que yo pueda descubrir otras insurgencias. También sería bueno decir: *fue muy especial dada la experiencia artístico-pedagógica que, por medio de la práctica, le permitió al cuerpo aventurarse en experimentos no sólo de creación, sino también de formación, de percepción en cuanto al modo de proposición y conducción educativa*. Pero no pretendo aquí ni sería tan fácil, hacer esa especie de análisis funcional al uso, en el sentido de compartir una vivencia para que puedan leer, entender y pensar que debe haber sido un curso verdaderamente interesante.

“¿Recuerda el tiempo
en el que usted sentía
y sentir era la forma más sabia
de saber
y usted ni lo sabía?”.

Alice Ruiz S.²

Es que hay cosas, así como hay *casas*, *costuras* y *comunidades*, que nos *provocan* algo... ¿Qué? Nos hacen, solamente. No es que nos formen y nos preparen para el mundo. Nos hacen sin necesitar de conclusiones, nos hacen para mantenernos inacabados, de un modo provechoso, inventivo. A punto de abandonarnos en una caída que es también un viejo vuelo.

¹ Clarice Lispector: *Agua Viva*, Editora Rocco, Río de Janeiro, 2020, p. 8.

² Ver Alice Ruiz: *Dois em um*, Editora Iluminuras, São Paulo, 2008, p. 84.

» Saile Moura Farias

Tiene cara de jaguar

Creo que es eso lo que me gustaría abordar sobre una experiencia: los eventos que nos hacen, para mantenernos inacabados. Y después de hablar de ese leve asombro, confesar que no sé nada más.

querer saber demasiado
despierta aún más
soledad
morir de amor
cubre de blancura
el corazón.

cierta ignorancia
salvaguarda la esperanza
la sal en mango verde
el sabor suave en la lengua
el aliento de la infancia en la boca.

No fue Jorge Larrosa,³ quien creó la palabra “experiencia”. Lo que él produjo, en tanto conceptualización, fue una coreografía delirante, fantástica, por fantástica, para hablar de la experiencia con un tacto tan sofisticado como generoso. Porque él no concluyó la conceptualización, de modo categórico. Según el autor español:

Dejar que la palabra “experiencia” nos venga a la boca (que tutele nuestra voz, nuestra escritura) no es usar un instrumento, y sí colocarse en el camino, o mejor, en el espacio que ella abre. Un espacio para el pensamiento, para el lenguaje, para la sensibilidad y para la acción (y sobre todo para la pasión).

Porque las palabras, algunas palabras, antes de desgastarse o fosilizarse para nosotros, antes de que permanezcan capturadas, también ellas, por las normas del saber y por las disciplinas del pensar, antes de que nos conviertan, o de que las convirtamos en parte de una doctrina o una metodología, antes de que nos subordinen, o las subordinemos a ese dispositivo de control del pensamiento que llamamos “investigación”, aún pueden contener un gesto de rebeldía, un *no* y aún pueden ser preguntas, aperturas, inicios, ventanas abiertas, modos de continuar vivos, de proseguir caminos de vida, posibilidades de que no se sabe, tal vez.

Hay citas que, eso sí, complementan una idea que se defiende. Pero también las hay que no defienden nada sino el angustiante estado de búsqueda. Nos dejan más elocuentes e indefensos, con ética y habilidad estética. Hay citas que son el estímulo, no para legitimar lo que se dice, sino para con-mover a quien escribe. De ese principio sobre el que pretendo discursar, me ocuparé, ya en el camino.

El disparador de este texto surge de una vivencia: El Cuerpo Multifacético, un curso administrado por Ana Cristina Colla, actriz e investigadora del grupo LUME de Teatro. El curso contó con ocho días de prácticas, investigaciones, drenajes, cantos y encantamientos. Inicié el proceso de las sesiones del taller con una intención concreta: analizar aspectos pedagógicos de la práctica de Cris (como cariñosamente la llaman, independientemente del nivel de intimidad, y aquí usaré ese modo para evocarla).

Me fui hacia Campinas desde Manaus, capital del Amazonas. Es mi localidad, no sólo porque nací y crecí en ella, sino porque al salir, sigo estando en Manaus. Es conociendo mi territorio, de donde vine, que yo he podido ubicarme unos días por ahí –en la diáspora–.

Salí de Manaus con el interés por observar y registrar el modo en el que Cris trabajaba en la enseñanza del teatro. Asumí como indicación estar atento al cómo. Quería aprehender metodológicamente el trabajo, poder conocerlo para llevarlo a mi práctica docente. Había proyectado para este curso de teatro algo que se viene haciendo desde el siglo XVI: el uso de este lenguaje como ortodoxia, adoctrinamiento.

Esa idea luego se debilitó. En el transcurso de las clases, el encuentro con un grupo curioso e interesado, la conducción preciosa de una profesora que emprendía la práctica pedagógica como se estuviese remando en un río, donde el remo y las aguas son el fundamento del trayecto, sin ninguna jerarquía para llegar. De este modo fue que Cris trabajó, tejiendo una experiencia pedagógica creativa y una creación pedagógica que permite que la *niebla colonial del conocimiento* se volviera vaga, hasta desaparecer de mi vista. En determinado momento lo que me movilizaba el espíritu era algo que yo ya no sabía clasificar, ni tampoco desearía hacerlo ahora.

Algún misterio me atrapó. Incluso estando lejos de los ríos, era un baño profundo. Puedo decir que lo que más me interesó en aquella composición de enseñanza-escena de las clases, de los ejercicios que *invitaban* a un estado afectivo, era la crueldad de un teatro que vale la pena... yo digo ‘crueldad’ como podría haber dicho ‘vida’ o como hubiera dicho ‘necesidad’, porque para mí el teatro es acto y emanación perpetua, que en él nada existe de inmóvil, que identifico como un acto verdadero, por lo tanto vivo, por lo tanto mágico”.⁴

De este modo, conduzco, querido lector y lectora, estas notas para declarar que no encontré ningún presupuesto sistémico prescriptivo en las clases, pero sí para la germinación de caminos, pausas y poesías. Artesanías de una danza húmeda, oscura y profunda, en la proximidad de quienes antes que yo se sumergieron en los ríos del Amazonas.

El encuentro del tiempo que, estando solo él, cose tantos destinos. Pero tendré que interrumpirme ahora, también escribo por algún sentido intuitivo, y estoy intuyendo que algo de la narratividad se secó, como en una condición de respiración, de abandono o de suspensión.

para no parar
inventé esta pausa
enderezo mi cuerpo en el descanso
el tiempo continúa
yo avanzo.

Volví. Porque algo me hizo evocar otro respiro en este texto. Podría decir que fue algo del *tigre*, pero no. Tiene cara de *jaguar*.

El tigre fue un gran ejercicio para la clase. Una creación que, antes de presentarse como plasticidad, se armaba en la estructura, en la osamenta felina. Este juego, si puedo llamarlo así, me proporcionó *experiencia*, en el sentido aquí expresado: me hizo encajar. Se trata de una enseñanza de carácter revolucionario: prácticas que germinan.

El intelectual indígena brasileiro Ailton Krenak, en su obra *Futuro Ancestral*,⁵ dice que, para que podamos lidiar con experiencias que incluyan menos moldes y más invención, necesitamos revolucionar el punto de vista pedagógico, tanto como el epistemológico, el evaluativo y el productivo. Uno de los horizontes reductivos al cual el autor apunta eso acerca de los moldes rígidos, está en lo que él llamó *vida sanitaria*, entendida como la producción de un modo de vida en la tierra que promueve en los niños una aversión a la propia tierra.

Lo traigo a colación porque el tigre, o mejor, el jaguar, me hizo aterrizar las manos, ponerlas en la tierra, afeerradas al descubrimiento de las garras y el instinto de los animales. No solamente por la artesanía del trabajo, sino porque me hizo evocar algo más íntimo: *algo relacionado con el jaguar. Para mí fue un medio de volver a casa. Al acecho del peligro de ser cazado, teniendo presente la minuciosa precisión del ataque, de la huida y de la sabiduría ancestral.*

El trabajo del jaguar comenzaba con el estiramiento de columna, cuatro apoyos, respiración, preparación; de ahí debía venir el rugido. Había un modo de descansar la cabeza-humana, para hacer realidad la cabeza-jagumana. El andar cauteloso, atento, casi suspendido por su profundidad. Cris nos condujo a un mapeo muy personal sobre el cual encontrar otros caminos en función de lo que ella proponía: ¿Cuán largo es el recorrido? ¿Cuánto tiempo se detiene Un estado...

“La justicia del jaguar se hace en los dientes”.
Micheliny Verunschck⁶

Recuerdo las señales del caminar, la minuciosidad precisa de los gestos de una pata pesada, fuerte, ancestral. Era el estado manso de un cuerpo imponente en su intimidad, sin desentenderse del peligro inminente: muchos otros jaguares deambulaban por el territorio. El silencio dibujaba aún más los cuerpos felinos, atentos a ataques, a las posibilidades de fuga y a las relaciones de confianza. Algunos lanzaban gruñidos, otros acallaban cualquier ruido fácil, dejando en el espacio el sutil arrastrar de pasos firmes.

El jaguar está aquí. Felino, observando en torno. Quieto, mientras mueve alerta su gran y discreta cola. Respira con aire caliente, sentado bajo la cálida luz del sol. Tiene lugar el encuentro de temperaturas. Todavía hay sangre que corre espesa por su cuerpo. No quiere que entiendan tan fácilmente lo que él quiere mientras se mueve al viento con la vanidad altiva de ese animal. Si tiene hambre, sólo lo sabrá quién sienta que le duele la carne.

El jaguar se cayó del tronco
sin la presa en la boca tibia

mas

el margen de un río es aún
territorio de caza.

✎

Traducción del portugués V.M.T.

³ Jorge Larrosa: *Escritos sobre experiencia*, Auténtica, Belo Horizonte, 2019, p. 75.

⁴ Antonin Artaud: *O teatro e seu duplo*, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2006, p. 134

⁵ Ver Ailton Krenak: *Futuro ancestral*, Companhia das Letras, São Paulo, 2022, p. 109.

⁶ Micheliny Verunschck: *O som do rugido da onça*, Editora Companhia das Letras, São Paulo, 2021, p. 136.

Intento escribir sobre la experiencia de lo que fue El cuerpo multifacético (*O Corpo Multifacetado*). Pruebo a ordenar alguna idea desde donde empezar, aunque ordenar parece ir en contra de la experiencia misma. Vienen a mi cabeza palabras todas juntas, imágenes, canciones, como piezas de un rompecabezas que unidas arman un entramado que es mi cuerpo y sus fuerzas. ¿Cómo ordenar algo que en el cuerpo permanece abierto, que más que acomodar me abre infinitud de maneras de ser y estar? Trato de encontrar las palabras justas que nombren la intensidad de la experiencia, la vibración, la fuerza, la profundidad, la oscuridad, la luminosidad y la belleza.

Palabras resonando: Detalle / Micro / Segura / Condensa / Vaciar / Huella / Línea / Marca / Agua / Fuerzas / Oposición / Sutileza / Pantera / Caballo / Tigre / Bife / Tartaruga / Mapa / Tiempo / Rastro / Dinámica / Corazón / Carga / Peso.

MAPA

Camino ahora por una pequeña villa de Bahía, al nordeste de Brasil, rodeada de naturaleza. Camino largos kilómetros de arena. Miro la inmensidad del mar azul, la arena dorada. Camino con dificultad para avanzar, la arena comienza a hacerse densa, y me hunde los pies. Me vuelvo tortuga. Camino cada vez más lento, sin avanzar demasiado en cada paso. Empiezo a ver el agua que viene y va. La espuma que permanece hasta desaparecer. Veo como el agua hace surcos en la arena, como erosiona la tierra, como hace dibujos a su paso; y pienso.

El tiempo crea espacios.

El tiempo en los cuerpos, el tiempo en la piel, el tiempo en una planta. Recuerdo las *tartarugas*.¹ Esa diagonal de cada una, eterna, en ese no tiempo, en ese tiempo suspendido.

El cuerpo se vuelve tiempo.

MEMORIA

Hace rato mi atención merodea entre el dolor en los pies, el intentar sostener el peso en el metatarso, sin soltarlo, y en no olvidar las manos. Cuando me quise dar cuenta, hacía rato mi mirada no se dirigía al espacio, miraba el suelo; mi cuello tenía una tensión que me daba una presencia

¹ Tortugas, en portugués en el original. [N. de la R.]

» Araceli Márquez

particular; mi espalda llevaba largo tiempo encorvada. Algo me detuvo, y en esa pausa una tensión que venía del lado derecho de mi cuello me empezó a llevar la boca para el costado. La boca empezó a mudar de un costado al otro, mi mirada cambió. Dejé salir el primer sonido, parecía una puerta vieja rechinando. La mirada tenía algo de ternura, poca prisa, y parpadeaba sin parar. Cada tanto abría la boca como si agarrara una lechuga. El tiempo se estiraba en cada acción.

Por unos segundos recordé a mi *avô*.² Las manos de él tenían una suavidad y unas arrugas enormes. Muchas veces hablamos de esa oposición. La densidad y la suavidad en una misma piel. Sus manos estaban llenas de arrugas y marcas. Marcas del trabajo, y de toda su historia. Estar con él fue siempre suspender el tiempo.

Mi tortuga fue un poco animal y un poco mi *avô*.
El cuerpo carga un misterio.

² Abuelo, en portugués en el original. [N. de la R.]



Memoria de una experiencia multifacética



CÁSCARA

Cuerpo seco, la piel seca. Percibo una cáscara, hueca, un cuerpo sin órganos, un vacío desde el que emergen imágenes. Cargo un tigre en el hombro derecho que derrama una estela detrás de mí. Todo se vuelve polvo, seco. Una dureza fina, frágil, a punto de quebrarse en la superficie. Densa y dura, firme y condensada dentro, en lo profundo. Una pequeña *cachoeira*³ nace de mi garganta y me recorre como un hilo fino de pies a cabeza. Un hilo de agua que derrite mi peso. Mi cadera se diluye en el suelo. El chorrito comienza a ablandar las profundidades de una masa tosca que empieza a derretirse. El peso del cuerpo viaja, sin aquietarse en ningún lugar. Ningún apoyo crea firmeza, todo se remueve. Una masa de arcilla ahora fresca me transforma. Mi peso se vuelve capas que salen a la superficie y se alivianan. La masa derrite su fuerza, como una ola que en la marea se retira, y sólo restan huesos. Finos, livianos. Huesos largos, huesos huecos. Blancos como la espuma. La danza de mis huesos aparece como una flor en un desierto de polvo dorado. Una gota de agua me ahueca el pecho, otra mi pera, me inunda el pie, en mi cuerpo llueve. Una gotita grande se detiene en mi muñeca; viaja por mis articulaciones. Derramar, circular, a g u a. Los poros abren espacio. Mi cuerpo poroso percibe casi todo; ¿qué todo?, una gota de agua como un geiser en medio de huesos huecos, calienta mi materia. Cuerpo materia de flujos, de ecos, de vibración y de fuerzas opuestas que condensan mi energía de una presencia viva aquí y ahora. Flechas. Danza de la materia. ¿Cómo permanecer en ese devenir de fuerzas que se transforman?

En el vacío radica la fuerza.

Capas. Piel, musculo, hueso.

Somos tejido y somos huecos también. Todavía no había danzado con mis huecos.

VACIARSE

Vaciarse para poder ir al encuentro con el otro.

En el silencio aparece la poesía.

³ Torrente de agua que cae a borbotones, en portugués en el original. [N. de la R.]

RASTRO

Cargo en mi hombro derecho un tigre. El tigre que me habitó estos días. En mi mano derecha sostengo una de sus garras, y mi mano izquierda la llevo apoyada en su lomo, a la altura de mi clavícula. Avanzo lento, cuidando su cuerpo. Toda mi atención percibe su peso en mi hombro. Camino lento y constante, avanzo sin tiempo. En un giro, cambio de dirección, veo a Wenni, *mais*⁴ no es Wenni.⁵ Es un oso blanco, con una cresta azul en su cabeza hermosa. Voy a su encuentro. Lento. Una lágrima cae por mi rostro. Siento que es una despedida, o alguna muerte que me toca. Nuestras miradas se sostienen desde el inicio de ese viaje. Cuando llegamos al centro puedo ver adentro de sus ojos. *Ele* lleva clavada una flecha en su centro. Tiembla. Hace frío. Todo el espacio alrededor se vuelve blanco. Giro para volver. Esa vuelta ya no es igual. Siento sus ojos en mi espalda.

Mi cuerpo carga un misterio o una historia que no conozco del todo.

IMAGEN

Percibo las partes de mi cuerpo todas. Focos pequeños cargados de potencia.

El dedo mayor y el dedo índice de mi mano derecha ensimismados, como formando un arco. Una pequeña tensión desde el costado derecho del cuello hasta la mandíbula; las pestañas intermitentes. Un pie avanza sobre el otro. Sutil.

Formas de fuerza me llevan a estados de tensión y atención.

CUERPO MULTIFACÉTICO

es

CUERPO MAPA, que puedo develar... recorrer... abrir

es

Materia multifacética

es

Capas. Infinidad de capas de imagen, de sensación, de sentido. De tiempo. Todo se transforma.

es

Un cuerpo en muchos otros cuerpos. La certeza de la existencia y la presencia de algo que tiene que ver con

⁴ Pero, en portugués en el original. [N. de la R.]

⁵ Wenni Izabelli Justo es una colega del taller, brasileña de Cuiabá.



el origen/ la ancestralidad/ la memoria. La vibración en el cuerpo de una impresión vívida del cuerpo del aquí y ahora, presente, vivo, cargado. Experiencia no tanto de quién soy sino más bien de todo lo que puedo ser. Como una forma de expansión del cuerpo, un cuerpo en muchos otros cuerpos.

El cuerpo se volvió tiempo. Se hizo mapa, se multiplicó. Mis poros se expandieron. Estoy en la naturaleza y siento el aire, el mar, la arena, como si mi cuerpo se extendiera más allá de sus bordes, se transformara. Soy agua, soy peso, floto. Me quemo, transpiro, respiro. El tiempo se detuvo. No. Pero cambió. Sí. Se ensanchó. Miro las cosas distinto. Como si viera micro escenas en las cosas. Veo en capas, veo en pedazos, veo micro poéticas. Percibo. Mi cuerpo está activo, presente, sensible, poroso, vibrante. Todo cargado, todo vivo, pero en un viaje de partes. Como si hubiera crecido en muchas direcciones. Siento una fuerza. Una potencia nueva.

El cuerpo carga un misterio.

POEMA FINAL

Ahora camino por la orilla del mar. Llevo un agujero en el pecho. El viento me enfría los pies cada vez que la marea se arrastra hacia adentro.

Se me perdió algo. Se me perdió para siempre. Se me olvidó que nunca estuvo.

Miro hacia atrás y ya no hay puerta. Tengo un agujero en los ojos.

Camino por la orilla del mar y me detengo un instante. Mirá.

El sol ya casi toca el horizonte.

Una caricia seca recorre mi pie derecho. Es un cangrejito. Me saluda desde el barro.

No sé nada de él. No sé nada de su vida.

Me saluda, me mira, y se va...

Muchas gracias.

Gracias Cris, gracias LUME, e gracias ao grupo maravilhoso deste ano. ♥



“Bailar paradojas, danzar con los huesos, danzar con la piel” son algunas de las palabras que resuenan en la mente de quién participa en el curso “El cuerpo multifacético”, dictado por la actriz/investigadora de Lume Teatro, Ana Cristina Colla.

Este curso es quizás el más poético de todos los ofrecidos durante los Cursos de Febrero que ofrece Lume Teatro en su sede en Campinas, Brasil, desde hace más de quince años. Lo llamó poético, no porque en él utilice poesías o narrativa lírica, sino porque hace uso de imágenes paradójicas e imposibles, como agentes provocadores de movimientos. Cuando se habla de movimiento, no se trata sólo de movimientos externos y superficiales, sino que por el contrario se enfatiza en el uso de movimientos que nacen desde el interior en forma de impulso y sólo llegan al exterior como la explosión de ese movimiento interno.

Desde sus comienzos Lume Teatro ha trabajado con imágenes, tanto para crear mimesis corporales con ellas como para provocar estados o sensaciones: “las imágenes también eran estímulos para hacernos saltar. Como, por ejemplo, saltar sobre un piso en brasa o en la superficie de la luna”.¹

Estas imágenes se danzan, no en el sentido de encontrar un baile para ellas sino en el sentido de que se puede entender su ritmo y su velocidad como un diálogo similar al utilizado dentro de la danza. La figura del actor/bailarín que fue propuesta por Eugenio Barba en *La canoa de papel*,² demuestra que no existe división entre ser actor y bailarín, lo cual es comprobable tanto en estilos tradicionales de representaciones asiáticas, como en espectáculos populares en Sudamérica, y en artistas que trabajan pedagogías basadas en movimiento. En todas estas culturas teatrales, se rompen las fronteras entre lo que se define como danza y actuación para comprender al movimiento como el verdadero provocador de la relación.

¹ Raquel Scotti Hirson: *Tal Qual Apanhei do Pé - Uma Atriz do Lume em Pesquisa*, Hucitec, São Paulo, 2006, p. 57.

² Eugenio Barba: *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*, Col. Escenología, Grupo Editorial Gaceta S.A., México D.F., 1992. Ver también Eugenio Barba y Nicola Savarese: *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*, Artezblai Editorial, Bilbao, 2012.

Fotos tomadas de 25 años Lume Teatro, Editora Unicamp, Campinas, 2011.



Técnicas orientales de trabajo escénico de Lume Teatro, la danza butoh

Natsu Nakajima. Foto: Gil Grossi

Luís Otávio Burnier en *Macário*.



Pero quizás el acercamiento más fuerte con el universo de las imágenes poéticas que tuvo Lume Teatro en su trayectoria, fue el propiciado con los maestros orientales, a través de la danza butoh. El primer encuentro entre el elenco y la danza butoh se produjo en el año 1991, a través de la coreógrafa y bailarina Natsu Nakajima (Sakhalin, 1969-2010), quién fue la primera bailarina de butoh, discípula de Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, los maestros creadores de la danza butoh. A partir de este encuentro, la maestra dirigiría el espectáculo *Sleep and Reincarnation from Empty Land (Sueño y reencarnación desde tierra vacía)*.³

Luego de esto, en 1997, se produjo el encuentro con Anzu Furakawa (1952-2007), otra maestra que dirige al grupo en *Afastem-se Vacas que a Vida é Curta (Aléjense vacas que la vida es corta)*, una obra inspirada en el libro icónico del realismo mágico latinoamericano, *Cien años de soledad*, del escritor y Premio Nobel colombiano

Gabriel García Márquez (1927-2014), y profundiza más la investigación en el arte de la danza butoh.⁴

Pero, sin lugar a duda, la relación más larga y fructífera empezó en el año 2002 con el bailarín y coreógrafo Tadashi Endo (n. 1947), nacido en Japón pero residente en Alemania. Tadashi, al igual que Ansu Furukawa, fue discípulo de Kazuo Ohno, a quien conoció en Alemania. Endo ha dirigido al elenco de Lume Teatro en las obras: *Shi-Zen, 7 cuias (Naturaleza: 7 calabazas)* en 2003; *Sopro (Soplo)*, un solo del actor/investigador Carlos Simioni en 2007, y *Você (Usted)*, solo de la actriz/investigadora Ana Cristina Colla en 2009.⁵

⁴ J. de Souza: "Chão de terra batida", *Sala Preta*, n. 5, pp. 96. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v5i0p95-99> (Fecha de consulta: 02/06/2020).

⁵ Ver *Lume teatro 25 anos* (Naomi Silman, ed.), Editora UNICAMP, Campinas. 2011; Raquel Scotti Hirson: "Desdobramentos do olhar", ob. cit., y Ana Cristina Colla: *Caminhante, não há caminho. Só rastros*, Perspectiva, São Paulo, 2013.

ANTROPOFAGIA CULTURAL

Este concepto de mestizaje e hibridación habla sobre los procesos que se realizan en los que una cultura toma una técnica, procedimiento o estilo de otra para adaptarla, transformarla y usarla según sus propios paradigmas y necesidades. El resultado siempre es un híbrido, en el que puede o no reconocerse el aporte de cada fuente. Se dice que puede ser tomado como un mestizaje positivo contrastándolo con el mestizaje colonialista, pues este no es impuesto sino, por el contrario, buscado, y no teme romper ninguna estructura paradigmática con el ánimo de encontrar un resultado que satisfaga la búsqueda que la originó.

Así, antropofagia no sería solamente la práctica cultural con la cual el subalterno mantiene su identidad frente a las culturas hegemónicas, antropofagia sería también el procedimiento de la renovación cultural con validez para toda la humanidad. Es una propuesta de intelectuales latinoamericanos de inicios del siglo XX... Por la antropofagia las manifestaciones culturales descalificadas como "imitación", como "copia", como resultados de "influencias", son así redefinidas y resemantizadas como prácticas de apoderamiento.⁶

Un grupo de intelectuales brasileños trabajaron en torno a este concepto en el año 1928 y publicaron la denominada *Revista de Antropofagia* en la que se presentó el escrito de Oswald de Andrade "Manifiesto Antropofágico". En él, con un lenguaje poético e irónico, reivindica el canibalismo cultural para darle una mirada positivista que rehúye del utilitarismo y lo predatorio de la apropiación cultural, porque su fin no es la creación de un producto para el mercado. La mirada positivista se centra en que la idea de este canibalismo cultural tiene su núcleo en el humanismo, en la reivindicación del ocio y apoyar a la creación de nuevas identidades híbridas.⁷

En este sentido, la antropofagia sería una práctica que no ha caído en la trampa del logocentrismo occidental que considera la propia naturaleza un objeto de explotación, y que –en su fase más avanzada–

⁶ Ver H. Nitschack: "Antropofagia Cultural y Tecnología", *Universum* (Talca), v. 31, n. 2, 2016, s/p. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762016000200010> (Fecha de consulta: 02/06/2020).

⁷ *Ibid.*

se apoya sobre un régimen estricto de trabajo (y una ética del trabajo) y sobre un uso de la tecnología que afirma su carácter de disimulación (*versteht*). El movimiento antropófago insiste en el optimismo histórico –lo que explica su discurso tan jubilatorio– que en las condiciones brasileñas las prácticas sociales disponen de la potencialidad de humanizar la técnica.⁸

En este sentido, la antropofagia permite entender los procesos de intercambio desde la horizontalidad en la que se abren las libertades para la búsqueda y creación, y todos los conocimientos, tanto propios como extranjeros, son vistos con igualdad de valor e importancia.

Desde sus inicios, Lume Teatro ha antropofagizado sus conocimientos, de tal modo que su propio fundador, Luís Otávio Burnier (1956-1995), regresó a Brasil después de varios años de estudios en Europa. Esto le permitió contar con sólidas bases de conocimientos de teatro europeo, especialmente en el arte del mimo corporal, pero "lo importante no era aprender técnicas extranjeras sino asimilar por medio de ellas sus principios".⁹

A partir de estos estudios, se fueron creando campos y líneas de investigación para poder desarrollar y crear nuevas técnicas, al mismo tiempo que se invita a maestros y maestras extranjeras a acceder a nuevos conocimientos que también serían antropofagizados, como fue el caso de la danza butoh.

⁸ *Ibidem.*

⁹ Luís Otávio Burnier: *A arte do ator: da técnica à representação*, Editora da Unicamp, Campinas 2009, p. 65. (La traducción es mía como todas las que siguen.)



Parada da Rua. Foto: Adalberto Lima



DANZA BUTOH

¿Qué es la danza? Es movimiento. ¿Qué es el movimiento? La expresión de una sensación. ¿Qué es la sensación? La reacción del cuerpo humano que recibe cuando una impresión o una idea son percibidos por la mente.

La sensación es la reverberación que el cuerpo recibe cuando una impresión golpea la mente. Cuando un árbol se dobla y retoma a su equilibrio, este ha recibido la impresión del viento o de la tormenta. Cuando un animal se asusta, su cuerpo recibe una impresión de miedo, y él huye y tiembla, o por el contrario se queda a raya... Entonces es cuando la materia responde a causas inmateriales.¹⁰

La danza Butoh, originaria de Japón, podría decirse que es producto de la antropofagia cultural, en la que elementos de cultura y danzas tradicionales japonesas, especialmente el Noh y el Kabuki, se mezclan con elementos de la danza moderna, el teatro, la improvisación y la danza expresionista alemana.¹¹

El Butoh nace en Japón a finales de los cincuenta, el Japón de la posguerra, tras las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki que devastaron el país dejando, sin embargo, una conciencia de humanidad aún más fuerte y arraigada. Según Laurence Rawlis “El Butoh surgió como un movimiento que era una búsqueda de una nueva identidad de darle sentido a una sociedad tras la derrota.”¹²

Sus creadores son los japoneses Tatsumi Hijikata (Akita, 1928-1986) y Kazuo Ohno (Hakodate, 1906-2010) quienes, después de la Primera Guerra Mundial, y al ver a su país devastado por las consecuencias de la misma, deciden crear una expresión que rompa con todos los

¹⁰ Loie Fuller: *Ma vie et la danse*, L'oeil d'or. París, 1908, en Richard Drain: *Twentieth Century theatre: a sourcebook*, Routledge, New York, 1995, p. 246

¹¹ Sondra Horton Fraleigh: *Butoh: metamorphic dance and global alchemy*, University of Illinois Press, Illinois, 2010, p. 3.

¹² S. del Pino Escobar: “La danza Butoh: un hombre moderno en crisis”, *Cairon: Revista de ciencias de la danza*, n. 8, 2004, p. 90. <http://cairon.artea.org/sites/default/files/cairon-8.pdf> (Fecha de consulta: 10/06/2020)

paradigmas establecidos, “una respuesta radical a los esquemas estereotipados sobre la danza. Rompe con los patrones establecidos sirviéndose de elementos anti-conventionales en relación a lo que tradicionalmente se entiende como danza en occidente”.¹³

A partir de entonces, crearon danzas que trabajan permanentemente conceptos como oscuridad, muerte y renacimiento, usando una estética que no intenta complacer a la belleza o agrandar al público, sino por el contrario sacarlo de su zona de confort y para observar una realidad oculta y a veces, desagradable pero que también está presente en la vida. Sobre este aspecto, el bailarín Gustavo Collini dirá: “El bailarín de Butoh intenta capturar las sutilezas del alma... El alma no está ahí para que a otros les guste. Está ahí para expresar lo que tiene que expresar”.¹⁴

Butoh tuvo su origen en el surrealismo político limitado de Hijikata y su identificación con el nativismo japonés, pero su capacidad para adaptarse a las nuevas etnias y circunstancias le proporciona un mayor atractivo y poder de permanencia. La compasión, la mente paciente del budismo, que es capaz de soportar la dificultad con calma, es el subtexto de mucho de lo que es el butoh. Al borrar los contornos del yo confinado, el Butoh revive este ethos oriental en una alquimia inesperada: a través de una forma transformacional de danza teatral que une a las diferencias culturales.¹⁵

Es por estas capacidades de adaptación a nuevas etnicidades y su sustento filosófico basado especialmente en el budismo, que el Butoh ha fascinado desde sus principios a artistas del mundo entero que se identifican con un arte transformacional que constantemente está creando puentes identitarios. La internacionalización y propagación de la danza butoh se originó en las giras alrededor del mundo, especialmente en Europa, que realizarían Kazuo Ohno y Yoshito Hijikata, hijo de Tatsumi Hijikata, quien también fue discípulo de su propio padre.¹⁶

¹³ S. del Pino Escobar: Ob. cit, p. 89.

¹⁴ Collini en S. del Pino Escobar: Ob. cit., p. 91.

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ Sondra Horton Fraleigh: Ob. cit., p. 3.



El Butoh intenta recobrar ese lazo vital e íntimo que existe entre el ser humano y la naturaleza, a través de lo irracional y lo inexplicable, para deshacerse en el entorno. Recobrando el valor de los aspectos primordiales de la vida: el respeto y la responsabilidad hacia lo que nos rodea. Sobre este aspecto irracional Kazuo Ohno decía:

El Butoh no está compuesto por algo pensado o que se pueda aprender pensando; es un mundo más allá de la razón. Hay que eliminar todo, despojarse de todos los movimientos habituales; sin ellos, uno no sabe cómo moverse, por eso tiene que aguantar y penetrar en el mundo incomprensible. Si uno entiende algo entonces no sirve.¹⁷

Esta concepción busca hallar el vacío en el que pueda penetrar otro ser, es decir que para poder presentar algo en escena, lo principal es encontrar un lugar donde este pueda existir. De lo contrario, siempre se vuelve una repetición de ideas, clichés y prejuicios propios del artista, y no un acercamiento sincero hacia el desconocido que es el otro ser. “Es una concepción del cuerpo que busca la expresión individual, tan honesta como sea posible en su experiencia única y libre, y el retorno a lo más esencial del ser humano”.

Sobre todo, entre las décadas de 1960 y 1970, el pensamiento butoh exploró las ambivalencias de lo que significa estar en el mundo a partir de las preguntas nacidas del tránsito con algunos pensadores extranjeros devorado a la luz del budismo, no en su referencia específicamente religiosa, sino en algunos modos de entendimiento de lo que sería disolver el sí mismo. El objetivo era, paradójicamente, garantizar una singularidad de las acciones, abrirse para el otro y sumergirse en las profundidades del propio cuerpo, construyendo mediaciones aún no experimentadas con el ambiente, desautomatizando el organismo y, al mismo tiempo, permaneciendo vivo.

Son estos cuestionamientos que, a su vez, se transforman en el ejercicio de pervertir la motricidad común para recrear los movimientos. Subvertir el tiempo, naciendo de la entropía. Es en este sentido que la revolución pierde su nacionalidad y ocurre en Japón,



Shi-Zen, 7 Cuias.
Foto: Tina Coêlho

¹⁷ S. del Pino Escobar: Ob. cit, p. 93.

en Brasil y en todos los lugares donde el cuerpo deja de ser “el cuerpo” para volverse proceso. Hijikata reconocía estos ejercicios, por ejemplo, en el ballet de Vaslav Nijinsky. Un cuerpo en el cual ojos menos entrenados jamás verían butoh.¹⁸

Es en los conceptos trabajados por Hijikata, que Lume Teatro y la danza Butoh se encuentran, en la necesidad de encontrar esa expresión individual en la que cada persona es única y que rompe con convencionalismos, tanto de la sociedad como de su propia idiosincrasia. En 1990, durante el ISTA (International School of Theater Anthropology) realizado en Bolonia, Italia, se produjo el encuentro entre Luís Otávio Burnier, director de Lume Teatro, y Natsu Nakajima. A partir de este momento, el fundador de Lume entraría en un contacto más profundo con el butoh, sobre el que diría: “Cuando vimos el trabajo de Kazuo Ohno nos impresionamos, pero conocer lo que alimenta ese trabajo, lo que está en sus bases, es otra cosa. Me sorprendí con la proximidad entre la propuesta de Hijikata y aquello que veníamos realizando en Campinas”.¹⁹

La mayor influencia que ejerció la danza butoh en Lume Teatro, especialmente en sus comienzos, estuvo ligada a una técnica que ellos venían trabajando, y a la que llamaron danza personal, que era la formalización de las energías despertadas durante exhaustivos entrenamientos como el “entrenamiento energético”. Estas energías potenciales que habían sido despertadas y provocadas, debían ser también dirigidas y modeladas para su uso escénico.

La danza personal es un trabajo de profundización personal, en el que se entra en contacto con sus energías potenciales y primitivas que han sido dinamizadas, dando como resultado acciones físicas precisas que son sistematizadas, elaboradas y mejoradas, articulando un lenguaje personal que es producto de esta relación íntima y profunda consigo mismo. Este lenguaje de acciones puede ser sacado de su contexto original, para ser

modelado y modificado, pero sin perder la energía potencial que lo generó.²⁰

Ni un cuerpo solamente mecánico y formalizado, ni un cuerpo solamente “vivo”, sin forma y caótico; sin un comportamiento cotidiano puro, ni un comportamiento extracotidiano puro, sino un cuerpo al mismo tiempo formal y orgánico... los comportamientos cotidianos y extracotidianos habitan el mismo cuerpo, y es el trabajo en ese cuerpo, para ese cuerpo y con ese cuerpo, que proporcionará su comportamiento-en-arte, un cuerpo-en vida. Puedo decir que esa búsqueda es la base de la investigación de todas las líneas de trabajo de Lume.²¹

Hay otras maneras de aproximarse a los procedimientos tan profundamente investigados por los artistas de butoh, sobre todo los de las dos primeras generaciones, indagando innumerables aspectos parecidos con las primeras búsquedas más fundamentales de Lume: la relación entre adentro y afuera del cuerpo, las tensiones entre la representación y su imposibilidad, el trazo autobiográfico como generador de procesos, la transición entre el sin forma y la forma organizada con sentido a partir de la experiencia y jamás dada a priori. La contribución del butoh para Lume será mucho más fértil para alimentar este tipo de laboratorio procesual y no la imagen que se acabó estabilizando, sobre todo después de su divulgación por el mundo occidental.²²

DANZA DE IMÁGENES

Todos los maestros y maestras de danza butoh que trabajaron con el elenco de Lume Teatro, se apoyaron fuertemente en el uso de imágenes: quizás es importante recalcar que estas imágenes eran propuestas de trabajo para los artistas durante sus entrenamientos y procesos creativos, y no fotografías o imágenes impresas.

La actriz/investigadora de Lume Raquel Scotti Hirson, relata su primer encuentro con la maestra Anzu Furukawa en el año 1997. Ella les exigió que trabajaran una serie de

ideas/imágenes para modificar su calidad de movimiento. Algo muy diferente a lo que ellos habían trabajado antes y que los llevó a una ardua búsqueda de experiencias límite centradas en la atención a los pequeños detalles y la conexión consigo mismo.

Anzu propuso que trabajemos durante los tres meses siguiendo un concepto totalmente nuevo para nosotros, donde nos moveríamos con el principio de que nuestro cuerpo es un enorme saco de agua y de que nuestros huesos son islas flotando en ese inmenso saco. En complemento de esto, trabajaríamos como si estuviésemos perdiendo el piso, o sea, como si estuviéramos suspendidos en el aire. Además de eso,

consideraríamos el ombligo como el centro del cuerpo, de donde partiría la mayoría de los movimientos.²³

De la misma manera, Natsu Nakajima trabajó con Lume Teatro a principio de los años 90, enseñándoles nociones básicas de la danza butoh como son: el tercer ojo, el fantasma, los pies que saborean el piso, imágenes, sensación-acción, relación, koshi, jo-ha-kyu, ma y diferentes formas de caminar del teatro oriental. Como puede observarse, la mayoría de estos conceptos son imágenes

²³ Raquel Scotti Hirson: "Lume e Anzu: um intercâmbio", *ILINX-Revista do Lume*, v. 1, n. 1, 2012, p. 87. <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/163> (Fecha de consulta: 01/07/2020).



Café com queijo. Foto: Pedro Campanha

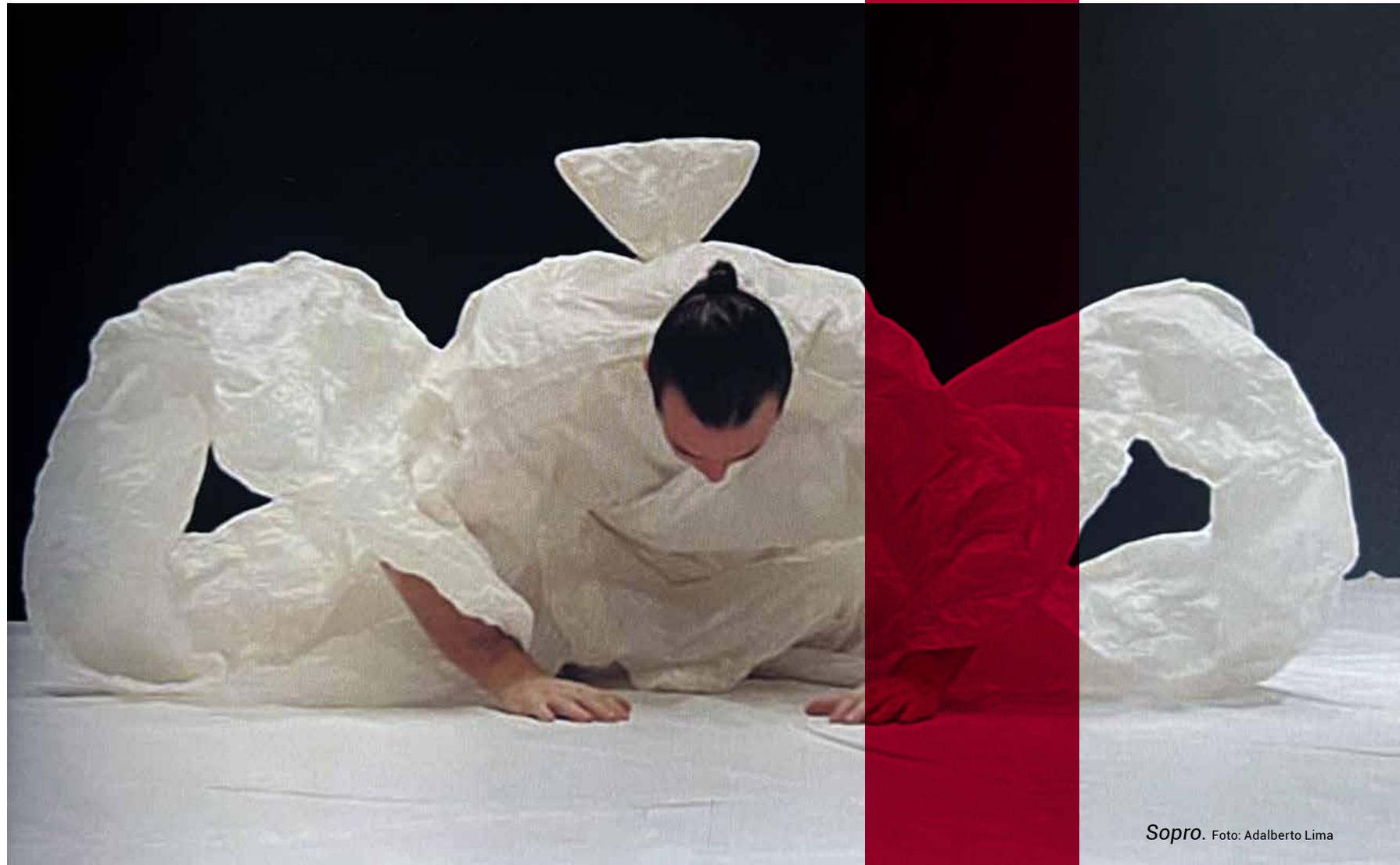
¹⁸ C. Greiner: "Uma breve reflexão acerca do Lume e seu Japão imaginado", *Sala Preta* n. 5, p. 131. <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57272> (Fecha de consulta: 12/06/2020).

¹⁹ Luís Otávio Burnier: Ob. cit. p. 148.

²⁰ *Ibid*, p. 162.

²¹ Renato Ferracini: *Café com queijo: corpos em criação*, Hucitec, São Paulo, 2006, p. 82.

²² *Ibid*, p. 131.



Sopro. Foto: Adalberto Lima

evocadoras, más que principios descriptivos. Por ejemplo: el tercer ojo se refiere a observar a través del espacio en la frente por encima del entrecejo como si verdaderamente existiera un ojo en ese lugar; mientras que el fantasma consiste en dejar que el cuerpo ejecute acciones sin la intervención de la voluntad del artista.²⁴ Como vemos, más que informaciones concretas son “metáforas de trabajo”, ideas imposibles, pero en la creencia y en la búsqueda de esa imposibilidad como algo concreto es que se establece el descubrimiento de los movimientos y las relaciones nuevas consigo mismo.

La metáfora de trabajo, por ser detonadora de acción, genera prácticas y, al mismo tiempo, nace de la propia relación de trabajo. No queremos, de ninguna manera, polarizar las definiciones y diferencias entre la metáfora de trabajo y el concepto, apenas esclarecer las especificidades de cada uno de los dos términos. La metáfora de trabajo siempre estará más próxima de presionar una acción que se pretende poética, ya el concepto, genera condensamientos próximos a la significación, aunque nunca estancados. Es claro que, en algunos puntos, ambos se encuentran, pues los conceptos pueden generar prácticas y las metáforas de trabajo pueden originar conceptos.²⁵

Las metáforas de trabajo son el lenguaje que se crea dentro de la intimidad del colectivo, son palabras que se refieren a ideas o acciones que sólo se entienden durante la práctica y dentro de ese grupo. Estas metáforas ayudan a entrar en una zona de experimentación como un lenguaje interno recreado, por lo que contienen una memoria propia del proceso artístico de ese colectivo.²⁶ Si bien las metáforas de trabajo no fueron descubiertas durante el intercambio entre el elenco de Lume Teatro y la danza butoh, es notable como se potenció su uso dentro del trabajo de Lume después de los atravesamientos que tuvieron durante el aprendizaje de estas técnicas orientales.

²⁴ Luís Otávio Burnier: Ob. cit., p. 148.

²⁵ A. C. Lewinsohn: *Metáforas de Trabalho no Território de Criação: Provoações do Corpo-em-Arte na Preparação do Ator*, Universidade Estadual de Campinas [Tesis Doctoral], Campinas, 2014, p. 84.

²⁶ Renato Ferracini: “Presença e Vida. Corpos em arte”, Ob. cit., p. 42.



Você. Foto: Adalberto Lima

Tanto en los textos teóricos como en los cursos prácticos impartidos en la sala de ensayo, todos los artistas/investigadores de Lume Teatro utilizan metáforas de trabajo debido a su potencial de ayudar a llevar al cuerpo a la experimentación de nuevas posibilidades de acción, vibración y de creación artística.

Como se puede percibir, la metáfora se aleja del razonamiento lógico-objetivo y puede lanzar al cuerpo en un pensar en acción. La metáfora del trabajo establece una nueva lógica no intelectual: la lógica de la práctica corporal; la lógica de una potencia de sensación-pezo-en-acuario. La aceptación y la práctica resultante de esta metáfora provocó y resultó en acción.²⁷

Durante la práctica, es necesario romper con la prevalencia del pensamiento intelectual que se impone durante la vida cotidiana, para que el movimiento adquiriera un carácter vital, y en esto las metáforas son las ayudas que permiten ingresar en ese mundo sensible imprescindible para el artista, como relataba Colla:

Con Tadashi y Natsu trabajamos estados corpóreos, trabajé con la piedra, la nieve, el agua, la neblina como si esos estados, esos elementos de la naturaleza también pudieran tener cualidades de ritmo, vibración, intensidad. A través de la imagen pude llegar a lugares más potentes por ejemplo, la piedra. Imaginar que ella está parada por años, el viento pasa por ella, tiene un movimiento que es invisible, porque ella está viva, así que traer esa imagen dentro de mi cuerpo, fue algo muy potente.

²⁷ Erika Cunha: *Dialogos entre o Buto e a Dança pessoal*, Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, 2009, en Renato Ferracini: "Presença e Vida. Corpos em arte", Ob. cit., p. 43.



Mucho más que si pensaba "voy a trabajar con un nivel máximo de tensión y moverme lo más lento posible mi musculatura", que es otra entrada de trabajo a través de lo concreto de mi cuerpo, pero llegar a ese concreto a través de la imagen era algo que siempre me potenció. (Comunicación personal, 14 mayo 2019).

Durante los cursos intensivos, el primer trabajo se basa en crear un colectivo, es decir, hacer que ese grupo de personas que vienen de diferentes prácticas y conocimientos lleguen a crear un lenguaje de trabajo común, es decir, se puedan aplicar metáforas de trabajo que sirvan para potenciar la relación con su cuerpo y los otros cuerpos con los que interactúan.

Además del intenso trabajo con imágenes, también es importante encontrar aquellas situaciones de límite que aumenten las posibilidades de aprendizaje. En el caso del curso impartido por Colla, un camino para llegar esto es a través de poner al cuerpo a trabajar sus extremos, por ejemplo, ir hasta su máximo de tensión y luego hasta su máximo de suavidad. De la relación entre estos dos extremos surgen nuevas posibilidades corporales de movimiento y afectación que amplían las capacidades del artista escénico.

El curso se denomina el cuerpo multifacético (en su traducción al español), porque a través de principios traídos tanto de la danza butoh, como las técnicas desarrolladas por Lume Teatro, como son la danza personal y otros aprendizajes llegados de diferentes búsquedas e investigaciones, Colla intenta que los participantes encuentren las diferentes posibilidades/facetitas que puede tener su cuerpo, explorando cualidades tan variadas que van desde el uso de energías sutiles e intensas hasta la vigorosidad de ejercicios como el tigre que trabaja la atención, la defensa, el ataque y la agresividad.

Todos los aprendizajes y ejercicios son herramientas que sirven para crear vacíos, espacios de perforación donde puedan entrar nuevas formas, nuevos movimientos, conocimientos y afectaciones. Un camino de exploración amplio que no se centra en dar herramientas concretas para resultados efectivos, sino que ayuda a la búsqueda de aquellos lugares límite donde paradójicamente se pierde la idiosincrasia de lo que es el "sí mismo" para encontrar nuevas posibilidades de ser, para crear una individualidad alejada de estereotipos e ideas preconcebidas.

Es bueno estar llena de algunos vacíos, pues siempre entendemos, en Lume, que el actor debe compartir con el espectador la posibilidad de soñar en el encuentro que ofrece el teatro. El espectador también construye lo que ve. Si el espectador no encuentra espacios para crear y cree que esas fantasías corporales también podrían ser suyas, no encuentra placer en ver una obra.²⁸

En este camino no hay fórmulas establecidas, ni procedimientos concretos, aunque si existen varios lineamientos básicos. Durante el intercambio con los participantes, la forma en que cada ejercicio se trabaja varía en relación con el colectivo creado. Cada cuestionamiento, cada necesidad será diferente por lo que la pedagogía se centra en mantenerse abierta para entender estas inquietaciones y poder responder a ellas de tal manera que se potencie la relación de ambas partes. El aprendizaje se vuelve entonces, no la acumulación de conocimientos, sino la potenciación de la capacidad de ser, a través de la exploración de caminos que busquen el reconocimiento de sus diferentes cualidades. ❧

²⁸ Raquel Scotti Hirson: "Lume e Anzu: um intercâmbio", ob. cit., p. 115.

El presente artículo es resultado de mi participación en el debate propuesto por el XIII Simposio Internacional Reflexiones Escénicas Contemporáneas, convocado por LUME, Núcleo Interdisciplinario de Investigaciones Teatrales de la Universidad de Campinas, Unicamp, entre los días 19 y 23 de febrero de 2024. La mesa fue mediada por Renato Ferracini y compusieron el panel de ponentes, además de mí, el investigador Patrick Campbell, de la Universidad de Manchester, Reino Unido, y Ana Terra, investigadora de las relaciones entre la danza y la educación.

El evento tradicionalmente se inclina a la temática de la presencia en las investigaciones de las artes escénicas, y este año no sería diferente. Nuestras discusiones fueron orientadas por la siguiente proposición, un provocativo argumento que interroga sobre el papel del aprendizaje y de la experiencia en la formación de artistas escénicos: La presencia escénica es construcción y composición en la relación con el otro. Tal vez sea esa la fuerza invisible que Grotowski dice que ocurre entre el espectador y el actor y que, para él, define el teatro. En esa línea de pensamiento podemos afirmar que la poesía escénica para el actor sólo se completa, se hace efectiva y se actualiza cuando se compone poéticamente con algo-cuerpo fuera del propio. El actor, como poeta de la acción, debería trabajar en la búsqueda de construir y reconstruir sus acciones *junto con* el público-espacio y no realizar algo *para* un público-espacio. No ser nunca un cuerpo trascendente, ni esencialista, ni solipsista, ni endógeno, sino un cuerpo atravesado por fuerzas que están afincadas en los espacios inexplorados entre los dualismos realidad/ficción, interpretación/representación. Pensar la presencia escénica corpórea desde ese ángulo nos remite a una epistemología de la experiencia. No del experimento, sino de la experiencia. Una presencia-acontecimiento-espectáculo que moviliza a los agentes de la escena hacia otros planos poéticos de la experiencia. Es una presencia que se construye en red: no es una potencia privada, un atributo individual localizable e inteligible. ¿Cómo pensar una pedagogía de las artes escénicas por ese ángulo?¹

¹ <https://re4919.wixsite.com/simposiolume>



» Vicente Concilio

Por una pedagogía (crítica) viva y práctica en las artes de la escena

El tema de la mesa fue “Por una pedagogía viva y práctica en las artes de la escena” y nuestro interés común era traer ejemplos recientes de cómo la escena contemporánea no sólo expandió su territorio para más allá de los escenarios tradicionales, sino cómo también viene desarrollando estrategias para profundizar su sentido social y comunitario. Eso coloca a los artistas frente a cuestiones pedagógicas –y pensamos aquí la pedagogía en su sentido más amplio: como un conjunto de procesos de atribución de sentido que sobrepasan la propia investigación artística y buscan promover cambios reales en el tejido social complejo en que estamos insertados–. Una propuesta pedagógica crítica, por lo tanto, que extrapole la noción de transmisión de conocimiento, entendiendo las posibilidades de avance en las intersecciones entre producir arte y ampliar la conciencia crítica de quienes hacen y aprecian las invenciones escénicas contemporáneas.

Cuando pensamos en un proceso pedagógico vinculado a la formación de artistas, o inclusive, cuando vinculamos la construcción de conocimiento a la propia creación artística, nos gusta imaginar que eso ocurre en oposición a una visión tecnicista, o puramente teórica, o peor aun: muerta. Tal vez por eso exista un movimiento que intenta sustituir, o ampliar, la noción más tecnicista y militarista del “entrenamiento” por una visión más nutritiva, más cuidadosa, de “cultivo”.

La palabra entrenamiento remite a cierta noción de técnica que insiste en permanecer en los espacios formativos: una repetición de ejercicios que bastarían por sí mismos, en oposición a aquello que Larrosa defiende en su texto clásico “Notas sobre experiencia y el saber de la experiencia”, acerca de que una cierta emancipación



estaría en nuestra capacidad de comprender nuestras acciones dentro del par “experiencia/sentido”.²

O sea, que pensar en la formación es comprender de qué forma las prácticas realizadas promueven la elaboración de sentidos para sus propios practicantes, de tal forma que no basta hacer sin pensar y que la técnica, por sí misma, apenas nos coloca en antiguos abordajes que separan el cuerpo del pensamiento. La repetición puede ser importante, pero su trascendencia tiene lugar en otras dimensiones.

² Jorge Larrosa Bondia: “Notas sobre a experiência y o saber de experiência”. *Revista Brasileira de Educação* [online], n. 19, 2002, pp.20-28. ISN 1413-2478

En la búsqueda de esas formas de atribución de sentido, nos referimos al cultivo de subjetividades, de procesos imaginativos, de elaboraciones íntimas y colectivas de nuevas formas de existir en ese mundo cada vez más complejo; finalmente, y no menos importante, es buscar comprender cómo los artistas lidian con el papel de las artes escénicas frente a las urgencias de nuestro tiempo: climáticas, políticas y económicas, además de cuestionar la propia función de las formas artísticas en sí.

Tiene sentido, por lo tanto, que pensemos en el concepto de concientización de Paulo Freire, que defiende que sólo a partir de la comprensión de nuestro lugar en el mundo seremos capaces de actuar en el sentido de su transformación.

Freire define así ese concepto, en su libro *Conscientização: teoria e prática da libertação*:

La concientización es esto; tomar posición de la realidad; por esta razón, y por causa de la radicación utópica que la informa, es un distanciamiento de la realidad. La concientización produce la desmitificación. Es evidente e impresionante, pero los opresores jamás podrán provocar la concientización para la liberación: ¿Cómo desmitificar, si yo oprimo? Al contrario, porque soy opresor, tengo la tendencia a mixtificar la realidad dada de cara a la captación de los oprimidos, para los cuales la captación se hace de manera mística y no crítica. El trabajo humanizador no podrá ser otro sino el trabajo de la desmistificación.³

Educar y concientizar, por lo tanto, es construir un sentido crítico frente a las opresiones naturalizadas en nuestra estructura social: *la lectura del mundo precede a la lectura de la palabra*⁴ es una de las bases de su propuesta pedagógica emancipadora –no se gana nada con saber codificar letras y sílabas si no podemos, por medio de esas acciones, imaginar alternativas para perfeccionar el mundo en que vivimos en dirección a la justicia social–. Por medio de esa relación dialéctica entre la lectura de la palabra y la lectura crítica del mundo dejamos atrás una visión ingenua y pasamos a observar la realidad de forma crítica, desvelándola y, al final, intentando transformarla.

¿De qué forma la escena contemporánea y los procesos que relacionan artes escénicas y aprendizaje se insertan en esa opción política?

Nuestra búsqueda, por lo tanto, en cada proceso artístico y pedagógico que encaramos debería incluir también el deseo de que nos hagamos conscientes de nuestras limitaciones (físicas, teóricas, poéticas) para entonces ir más allá. ¿Cómo proponer una obra que, además de su connotación poética, también consiga inspirar en los artistas involucrados y en la audiencia una voluntad de comprometerse con los desafíos de crearnos un mundo más justo?

³ Paulo Freire: *Conscientização: teoria e prática de la libertación – una introducción ao pensamento de Paulo Freire*, 3. Ed., Cortez & Moraes, São Paulo, 1980, p. 16.

⁴ Paulo Freire: *A importância del ato de ler*, Cortez, São Paulo, 1989.

Cuando traigo el pensamiento de Freire, considero importante colocar a bell hooks a su lado. Porque ella narra, en el capítulo cuatro de su libro *Ensinando a transgredir*, cómo entendió los límites de la propuesta de Paulo Freire, que construyó gran parte de su pensamiento al enfatizar cuestiones sobre todo relacionada con las clases, y dejando de lado otros marcadores sociales como género y raza. La belleza en el señalamiento que hace hooks es que ella nunca coquetea con la infame táctica de la cancelación del otro: ella le agradece a Freire por aquello que él fue capaz de ofrecer, y al mismo tiempo lo confronta con sus propias limitaciones –es un hermoso proceso de “concientización” que ella le propone a su propio maestro, como podemos ver en el segmento que sigue–:

Mientras leía a Freire, en ningún momento dejé de estar consciente no sólo del sexismo de su lenguaje sino también del modo con que él (...) construyó un paradigma falocéntrico de la liberación –en el cual la libertad y la experiencia de la masculinidad patriarcal están ligadas como si fuesen lo mismo–. Eso es siempre un motivo de angustia para mí, pues representa un punto ciego en la visión de hombres que tienen una percepción profunda. Por otro lado, no quiero, bajo ninguna hipótesis, que la crítica de ese punto ciego eclipse la capacidad de cualquier persona (y particularmente de las feministas) de aprender con las percepciones. (...) El sexismo de Freire es indicado por el lenguaje de sus primeras obras, a pesar de tantas cosas que siguen siendo liberadoras. No es necesario pedir disculpas por el sexismo. El propio modelo de pedagogía crítica de Freire acoge el cuestionamiento crítico de esa falla en la obra. Pero el cuestionamiento crítico no es lo mismo que rechazo.⁵

Ese debate intelectual entre hooks y Freire ejemplifica, aunque no agote el tema ni de lejos, cuánto el diálogo debe ser encarado como una estrategia de avance en las disputas por la transformación práctica del mundo. La colaboración entre personas que persiguen

⁵ bell hooks: *Ensinando a transgredir: educação como prática da liberdade*, Martins Fontes, São Paulo, Martins Fontes, 2017, pp. 69-70.

los mismos objetivos, en los campos intelectual, artístico y político, ciertamente promoverá avances inestimables en las artes escénicas a lo largo del tiempo.

Pero hoy, ¿cómo hablar de esas cuestiones sin caer en el énfasis, tan estimulado por nuestros tiempos, de que las conquistas se dan en un plano individual?

Nos gusta repetir que las artes escénicas son artes colectivas, son experiencias en grupo; nos gusta crear en asociaciones, nos gusta pensar nuestras obras para que sean compartidas, en vivo, con una comunidad de espectadores. La búsqueda de lo común sería la resistencia máxima, el gran refugio que acaba por determinar los ejemplos que traigo aquí para demostrar cómo es posible integrar investigación artística y posicionamiento político progresistas.

Estos trabajos más vivos, más fértiles, están conectados con una noción de expansión de la vida, de producción de “encantamiento”, en la acepción de Simas y Rufino –encantamiento como génesis de vida, frente a tantas formas que producen lo contrario, o sea, la tristeza, la erosión de la potencia vital, el desencanto mismo—. Para una mejor comprensión de lo que sería esa lógica del encantamiento, vale una cita:

Las sabidurías ancestrales enseñan que no existe en el universo lo grande y lo pequeño. Lo que hay es la armonía entre las cosas que tienen tamaños distintos, sin relaciones de grandeza que, desprovistas de sentidos, no acrecientan ni disminuyen nada.

En ese sentido, el encantamiento regatea con/ychecha las lógicas que quieren aprehender la vida como un único modelo, casi siempre ligado a un sentido productivista y utilitario. De ahí que el encanto sea una pulsación que rasga lo humano para transformarlo en animal, viento, ojo de agua, piedra de río y grano de arena. El encanto pluraliza el ser, lo descentraliza, lo pone en evidencia como algo que jamás será total, sino ecológico e inacabado.

Oriéntate, relaja tus sentimientos, respira el polvo de los árboles que son vida desde mucho antes de que existiéramos. Habrá quien, leyendo eso, considere que hablamos de fantasía o cosas por el estilo. Sucede que lo humano, como métrica de una conjunción entre blanco, hombre, cristiano, obcecado por el consumo y

la acumulación, olvidó que es naturaleza. Se blindó de civilización a punto de olvidar que es solamente una manifestación más de lo vivo integrado a un amplio y complejo organismo. Por distanciarse de eso ha perdido la vivacidad, el adecuarse a un patrón de desencanto.

Considerando que vivir es una trampa que se cultiva entre lo que se ve y lo que vive en lo invisible, seguimos el rastro de la flecha que atraviesa el tiempo: *lo contrario de la vida no es la muerte, lo contrario de la vida es el desencanto*.⁶

Del fragmento de arriba, es posible aprehender que el encantamiento es una visión política para sobrevivir a la herencia colonial, contra la cual todavía hay tanto por hacer. Esa lógica que prioriza al capital en detrimento de la vida, que apuesta por el hiperconsumo y la destrucción de la vida en la tierra en nombre del lucro, es exactamente lo opuesto de aquello que una escena comprometida debería buscar en ese sentido, una escena que no se compromete políticamente en la construcción de un mundo socialmente más justo es algo que se posiciona.

Buscamos un arte comunitario, y es dentro de ese paradigma que las artes escénicas promueven lo mejor que ellas pueden ofrecer. No es en vano que esas propuestas se insertan en proyectos construidos por colectivos relativamente estables, orientados por la ética del teatro de grupo. También considero importante que no perdamos de vista que los ejemplos que siguen no dan cuenta de todas las diversidades que el trabajo de grupo puede construir, una vez que estos ejemplos se localizan en la región sudeste del Brasil y fueron incluidos aquí por mi proximidad con sus propuestas.

Son ejemplos que buscan encontrar sentidos para el accionar de las artes escénicas más allá de la creación artística, pero sin perderla de vista. O sea, lo que mantiene vivas esas acciones son propuestas de experimentos artísticos que sobrepasan los objetivos propios de la creación de una pieza, pero son alimentadas por acciones políticas y pedagógicas fundamentales para la reunión de aquellos colectivos:

⁶ Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino: *Encantamento: sobre política de vida*, Mórula Editorial, Río de Janeiro, 2020, p. 10.

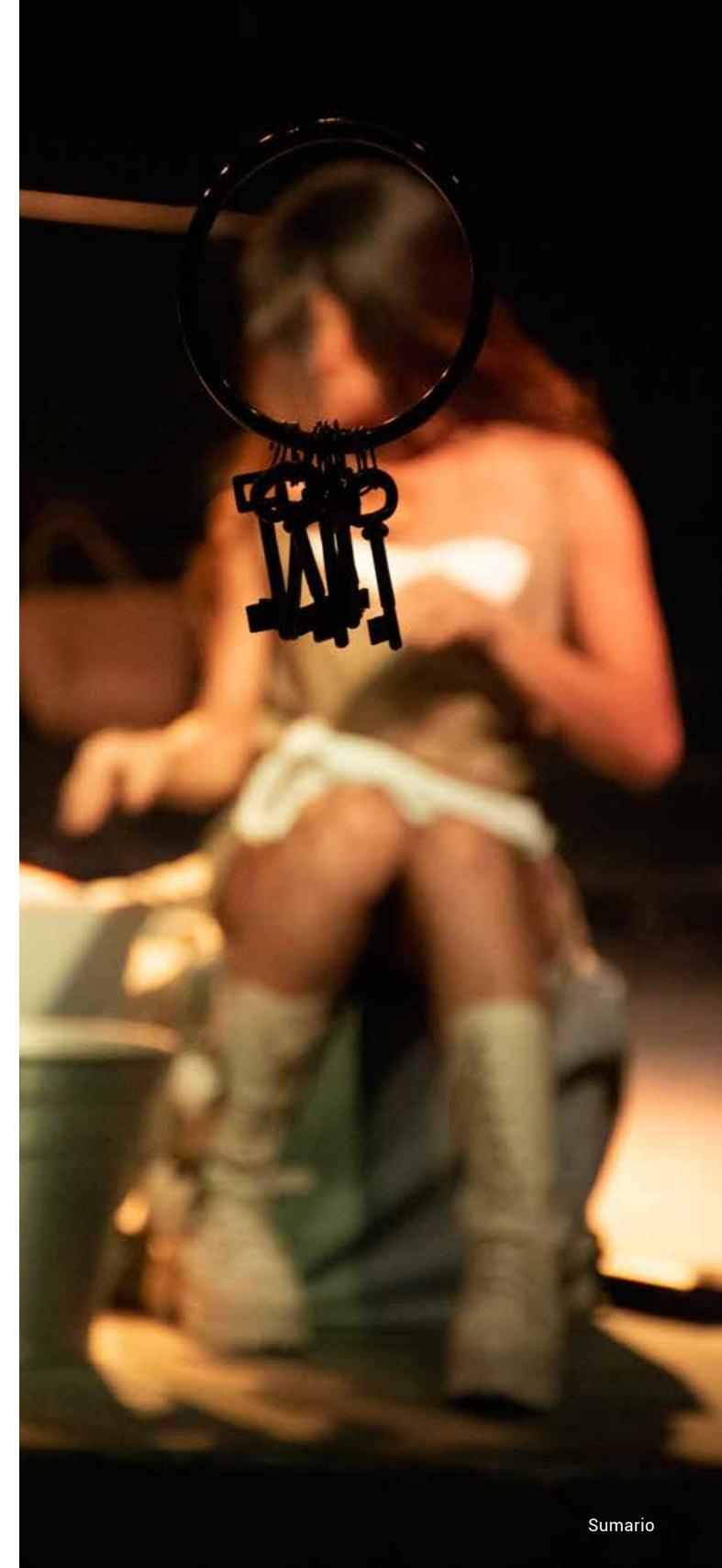
1. La Escuela de Teatro Popular, en Río de Janeiro, encabezada por Julian Boal. El hijo de Boal es extremadamente desconfiado de las formas con que algunos de nuestros contemporáneos se apropian acríticamente del trabajo creado por su padre, Augusto Boal. Su libro es un testimonio vivísimo de esas contradicciones: El título de la referida obra es *Sobre antiguas formas en nuevos tiempos: el teatro del oprimido hoy, entre “ensayo de la revolución” y técnica interactiva de domesticación de las víctimas*.⁷

De esa forma, él intenta comprender de qué forma las reflexiones del Teatro del Oprimido pueden actualizarse, en un legado amplio que incorpora también cuestiones interseccionales. Más que eso, él intenta entender lo que puede hacer de la actuación de los colectivos de teatro algo que llegue más cerca a las comunidades que rodean esos núcleos, explorando de qué forma las artes escénicas pueden ser vistas como creación de una red de apoyo. En una reciente conferencia dictada por él en el Seminario de Investigaciones Académicas de la Udesc, afirmó que la Escuela de Teatro Popular investiga por qué ese papel queda tan conectado a la actuación de las iglesias neopentecostales... ¿Por qué el teatro, que es una forma de elaborar y ficcionalizar la realidad, no está logrando articular una resistencia a la explotación dominante y ofrecer alternativas a aquello que las iglesias hacen?

Vale recordar que estamos hablando de la ciudad de Río de Janeiro, ese lugar dominado por la contradicción entre la lógica del despilfarro versus el apoyo a la ultraderecha, un apoyo extremadamente conectado con la actuación de las iglesias neopentecostales.

2. Me gustaría también traer aquí la lucha del Teatro Oficina por la conservación de su sede y el deseo de ampliarla en su entorno, conforme el proyecto original de la arquitecta Lina Bo Bardi. Este es un proceso que viene desde a retomada de su sede, en 1991, y que hoy está en plena disputa con el Grupo Silvio Santos, un grupo empresarial de telecomunicaciones que emparedó el paso del teatro para el bosque ubicado al fondo del edificio y que pretende construir un centro

⁷ Ver Julian Boal: *Sobre antigas formas em novos tempos: o teatro del oprimido hoje, entre “ensaio da revolução” y técnica interativa de domesticación das vítimas*, Hucitec, São Paulo, 2019.



comercial en el terreno que rodea al teatro. Desde el comienzo de este siglo XXI, con el ciclo de montajes de *Sertões* (*Sertones*), un libro voluminoso que resultó en cinco espectáculos, el tema del territorio pasó a ser protagonista de las puestas en escena del grupo.

Sertões es una especie de novela-reportaje escrito por Euclides da Cunha y publicado en 1902, después de haber acompañado la disputa sangrienta entre el gobierno y un grupo de personas miserables que disputaban tierras y condiciones mínimas de sobrevivencia. Así como los habitantes de los sertones hicieron su levantamiento en Canudos, liderados por Antonio Conselheiro, el Teatro Oficina Uzyna Uzona buscó, por medio del proyecto Bixigão, establecer asociaciones con las personas de su entorno y tomar el control de la construcción del Parque del Río Bixiga.

No se trata solamente de una lucha del Teatro Oficina, sino que es un acometida por una visión de ciudad, por una lógica de lo que es la relación entre la cultura y el arte y el espacio público; es una disputa entre la privatización de la vida y la búsqueda de espacios públicos y comunitarios. Es un ultimátum por la vida en colectivo que sigue guiando las creaciones del Teatro Oficina, hoy mayores que el propio Zé Celso Martínez Corrêa (que murió en julio de 2023), con su legado potencializado en las diversas cabezas que hoy componen el Oficina Uzyna Uzona, con énfasis en la presencia de mujeres extraordinarias como Camila Mota y Leticia Coura.

3. Traigo aquí también la experiencia de la Cia dxs Terroristas y del Proyecto Fractos Corpografados, vencedor de la 38ª edición de la Ley de Fomento al Teatro para la ciudad de São Paulo. Primero, porque fue una propuesta casi utópica por el deseo de construir un grupo formado por mujeres trans sobrevivientes del sistema carcelario. A lo largo de un año y medio (entre 2022 y 2023), esas mujeres conquistaron la oportunidad de salir de la lógica de la sobrevivencia individualista que reina en el sistema carcelario y pudieron intentar vivir según una lógica de la creación colectiva. Se intentó construir un espacio cultural en la Zona Norte de São Paulo, la Casa FURIA –Frente Unificado de la Resistencia Interseccional Abolicionista–, donde seis travestis pudieran crear la obra *Anjos de cara suja*

– o sol é, o deveria ser, pra todas (*Ángeles con la cara sucia: el sol es, como debe ser, para todos*).⁸

La pieza se basó en las vivencias de las travestis, filtradas por el concepto de *ficções visionarias*, de la escritora estadounidense Walidah Imarisha, quien considera la posibilidad de que la ficción (sobre todo la ficción científica) se asuma como una poderosa estrategia para imaginarnos alternativas para un mundo en el que la justicia no implique prisión y que nuestras subjetividades escapen de la lógica maniquea a la que estamos restringidos.⁹

Se trata de un ejemplo mucho más complejo, sobre el cual podríamos detenernos por largo tiempo: sobre la potencia del teatro en las prisiones, sobre la relación entre la obra creada dentro de las más diversas disidencias y el impacto que ejercen cuando llegan frente al público “tradicional”, además de la disputa entre los imaginarios impuestos por los modos en que la relación entre archivo personal y ficción visionaria puede llevarlos más lejos, especialmente en un momento en el que las artes escénicas parecen estar en un punto de saturación con los llamados “teatros reales” o “teatros documentales”. ¿Estamos frente a una vuelta a las metáforas, a la ficción?

4. Por último, me gustaría llamar la atención sobre los movimientos del hip hop y las disputas de los *ballrooms*,¹⁰ eventos públicos que atraen a artistas que se apropian de la lógica de los concursos para celebrar verdaderamente sus historias, colectivizar sus tragedias y compartir sus logros. Como espacios de liberación,

⁸ <https://emergemag.com.br/egresas-do-sistema-prisional-batalham-por-espaco-na-sociedade/>

⁹ Ver Walidah Imarisha: *Reescrevendo o futuro: usando ficções visionárias para rever a justiça*. [S. l.: s. n.], São Paulo, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/46pX6K7>. Acceso: 31.03.2024

¹⁰ *Ballrooms* son fiestas de la comunidad LGBTQIAPN+ donde celebran sus disidencias por medio de competiciones en las cuales se valorizan características rechazadas por el ambiente heterocisnormativo y patriarcal. Sus orígenes se remontan a fines de los años 1980, en fiestas creadas por gays y travestis, connotadamente de las comunidades negra y latina, en Harlem, Nueva York. Un registro fundamental de esta era es el documental *Paris is Burning* (1990), dirigido por Jennie Livingston (ver: <https://www.youtube.com/watch?v=mBVbip0l76Q>).

construyen comunidades que celebran efusivamente las identidades negras, fuera de los estándares de la normatividad blanca y disputando con celebración y alegría el espacio que les fue en gran medida escamoteado por décadas de prejuicios y estándares limitantes. En estos encuentros hay fuertes referencias a pedagogías vivas y fértiles para una presencia en escena que desborde sus propias prácticas y que efectivamente pueda inspirar nuestras búsquedas de las artes vivas. Ellas traen el futuro al presente.

Todos estos ejemplos, desde la Escuela de Teatro Popular hasta los más bulliciosos *ballrooms* que se disputan el espacio nocturno en las principales ciudades brasileñas, caben en la siguiente cita:

Extender el tiempo es ir más allá de las apariencias y comprender los pluriversos de los seres y sus conexiones. Tal comprensión es un fundamento para la experiencia comunitaria y un medio para intervenir en caso de que ella se vea amenazada, bien lejos de la erudición exhibicionista o de especulaciones estériles, incapaces de traducirse en acciones responsables que desarrollen tácticas capaces de construir políticamente la vida. Se trata de eso.

Entonces así es la tarea del encantamiento: formar vida en este y otros mundos –multiplicados como las hojas– como pájaros capaces de bailar sobre las hogueras, con el coraje de desafiar el fuego y el cuidado de no quemarse las alas. Chamuscados y heridos, pero plenos e intensos, cantando por saber que la vida es vuelo.¹¹

¿Estaríamos preparados para lidiar con ellas, sin limitarlas, sin exotizarlas, sin explotarlas de forma extractivista? ¿Sin que seamos agentes de “desencanto”? Si la pedagogía de las artes escénicas persigue una emancipación *por medio* del arte y *junto al* arte, ese debe ser nuestro primer aprendizaje. ✎

Traducción del portugués V.M.T.

¹¹ Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino: Ob. cit., p. 18.



» Carlos Arroyo

Reflexiones sobre un teatro en reconstrucción

Foto: Heidy Montes de Oca

Es un honor y toda una responsabilidad ser jurado del Premio de dramaturgia de la Casa de las Américas. Frente a la provocación de este panel, titulado “Acierros y deudas de la escena latinoamericana en este cuarto de siglo”,¹ uno muchas veces se pregunta con respecto al teatro que uno trabaja, o lo que ha sido su experiencia, qué hace uno aquí. Porque uno todavía se siente, con la posibilidad de seguir creando teatro, haciendo grupos a nivel de la América Latina o de Venezuela.

En el caso específico de la pregunta sobre estos veinticuatro años, qué ha pasado en el teatro venezolano, qué se puede ver del teatro latinoamericano, hay que irse un poco más atrás porque las acciones traen sus consecuencias y estas acciones en el ámbito teatral venezolano, tienen muchísimo que ver con lo político y con el papel geopolítico que le corresponde jugar a Venezuela, fundamentalmente –y a veces es difícil decirlo–, por sus condiciones de país petrolero, de país con mucha agua, de país con una serie de riquezas a

¹ Panel de los miembros del jurado de Teatro en el Premio Casa de las Américas, celebrado en la Sala Manuel Galich el martes, 23 de abril de 2024. [N. de la R.]

nivel mineral. Eso hace que la mirada sobre el país, desde el punto de vista de cómo debe ser el pensamiento del teatro y de cómo debe ser su comportamiento, y hacia dónde debe caminar, no son miradas tan libres o tan independientes.

A Venezuela le ha correspondido una lucha eterna por su posición petrolera, pero también le ha correspondido en los últimos años una lucha muy importante que va a significar muchísimo en los próximos, y es la que tiene que ver con el agua. Para nada es gratuita toda esta discusión que se ha activado nuevamente con respecto a la Guayana Esequiba, para que no tenga que ver con el Delta del Orinoco y que no tenga que ver con el potencial de agua que la Amazonía y nuestros países de Suramérica tienen.

Lo digo porque el teatro venezolano en los años 60 y 70 fue, como la mayoría del teatro latinoamericano, un teatro de muchísimas preguntas, de mucha lucha, de mucha posición política en función de cuáles tendrían que ser los valores o las discusiones con respecto a la humanidad que nos tocara discutir. Y eso, en nuestro caso, fue muy, muy observado.

La primera presidencia de Carlos Andrés Pérez, con un partido muy particular que se llamaba Acción Democrática, tenía que ver con una mirada muy populista sobre el país. Pero también son los años en que de alguna manera empiezan a caminar, a deslindarse lo que son los grupos de izquierda, en medio de un gran poderío económico que crece directamente en ese periodo. Por ejemplo, es muy connotada la dimensión política del país, de Venezuela, con una frase “mayamera” muy grotesca de ese momento, y es cuando se decía: “Está barato, deme dos”. El poder adquisitivo que tenía el venezolano le permitía ir a cualquier lugar del mundo a “comprar dos”, no importa que eso no le significara absolutamente nada. Y eso hizo eco en el teatro venezolano.

Aparece una figura muy importante y muy discutible en el teatro venezolano, una figura que fundó un festival internacional de teatro y que tuvo una agrupación con una impronta muy contundente y robusta a nivel latinoamericano, y que es uno de los pocos grupos de la América Latina que

tuvo la posibilidad de tener presencia en los cinco continentes, con un prestigio y una calidad estética que todavía hoy en día, cuarenta años

después, sigue siendo una referencia del teatro latinoamericano en cualquier lugar del mundo, el grupo Rajatabla. Tú estás en Atenas y si consigues a alguien que tenga algún interés por el teatro latinoamericano, y tú le dices que eres venezolano, te pregunta cómo está Rajatabla.

Aparece entonces la figura de Carlos Giménez, llegado de Argentina, con ese movimiento que en ese momento separó totalmente lo que eran los grupos de teatro de Caracas y del resto del país, los que tenían una posición contestataria y que buscaban una posición desde una figura política. Aparece esta persona que se pone de acuerdo o en sintonía, o que aprovecha directamente el conflicto o la oportunidad, para ligarse directamente al Estado, lo que de alguna manera le permitió hacer un festival internacional de muchísimo prestigio, que tuvo mucha relevancia en Venezuela, y que incluso, a los venezolanos nos sirvió enormemente, en el sentido estético, para poder ver los mejores grupos del mundo, de poder transitar con cualquier espectáculo que se te pudiera ocurrir; pero que también acentuó políticamente esa diferencia.

Los grupos fueron mermando de tal manera que, en un momento determinado, en los años 80, el teatro de grupo en Venezuela empezó a desaparecer. Volvimos nuevamente al pasado –en el análisis del teatro venezolano se dice que predominaba el sainete–. A finales del siglo XIX, principios y hasta mediados del siglo XX había una frase muy común de lo que se consideraba un “Vente tú”. Un director juntaba dos o tres actores o actrices y hacía un espectáculo, una especie de espectáculo de circo que giraba por el país. Después de los 80, ya en los 90, el “Vente tú”, empezó a transformarse en un área común para el teatro venezolano. Desaparecieron grupos emblemáticos como El Nuevo Grupo, como Rajatabla. El Taller Experimental de Teatro (TET) creo que es la única agrupación en términos concretos que le queda a Venezuela como una referencia de lo que es el teatro de grupo, y en Caracas empezó a funcionar una dinámica distinta con respecto al teatro.

Digo esto, porque cuando nos enfrentamos ya directamente en el 98 y en el 2000 –entre el 98-99 corresponde una visión política de corresponsabilidad–, ya el teatro venezolano tenía toda una articulación de manera distinta. Y estos veinticuatro años han tenido que enfrentar esa diferencia de un pensamiento difícil.

Hay autores como José Ignacio Cabrujas que siguen siendo referencia del teatro venezolano y del teatro latinoamericano en cualquier lugar. Pero fue tan perverso o tan manipulador el manejo de la derecha en el pensamiento político teatral, que terminó aburguesándolo, y muchísimos compañeros y compañeras que en los años 80 y 90 tenían una referencia de trinchera, de posición política, fueron como alejándose de una realidad política muy convulsa y muy fuerte, de lo que significó la presidencia del Comandante Chávez y la presencia de una nueva generación política, como es la Revolución Bolivariana de Venezuela.

Eso produjo realmente un impacto social en todos los ámbitos del país, incluso hasta en lo económico. Nosotros entramos al país con el último gobierno de Caldera en un barril de petróleo que costaba siete dólares, cuando recibió el comandante Chávez la Presidencia de la República, y en el año 1999, un año después, el barril de petróleo estaba costando cien dólares. Se podrán imaginar la dimensión económica que eso significó para el país, y ese volumen de riqueza lo que significó para las agrupaciones culturales y en específico para las del teatro y qué pasó en esa primera década de la revolución bolivariana.

La práctica se mantenía fundamentalmente en una política que venía desde la Cuarta República, que eran los convenios de cooperación o subsidio, que eran aportes económicos que se les daban a las agrupaciones artísticas para fomentar su trabajo. O sea, se presentaba un proyecto y ese proyecto era avalado por un Comité en este momento, por el Consejo Nacional de la Cultura, el CONAC, o por el Ministerio de Cultura, que pasó después a conformarse en el Instituto de Artes Escénicas y Musicales, y esa seguía siendo como la práctica.

Fue muy perversa esa práctica en el año 2007, cuando comenzamos a construir una Red Nacional de Teatro y Circo en Venezuela. La primera experiencia la hicimos en el Estado de Yaracuy, es el centro-occidente del país. Yo me hice durante muchísimos años, en el Estado Portuguesa, una región como a hora y media o dos horas del Estado de Yaracuy, lo conocíamos perfectamente, nos conocemos, son cuatro o cinco personas las que hacíamos teatro en esas regiones, nos conocemos claramente, y cuando fuimos a evaluar allí, sabíamos de la presencia

de entre cinco y siete grupos de teatro que hacían vida constante en Yaracuy, y sin embargo se presentaron cien agrupaciones teatrales con cien documentos. Cien documentos de agrupaciones que no existían, pero que hacían fuerza para poder obtener el único beneficio que el Estado en ese momento planteaba, que eran los convenios de cooperación o subsidios. Ese fue un ejercicio tan duro, que terminó por distintas razones eliminándose como tal, por razones de inflación, después por razones económicas y por la cantidad de vicisitudes que hemos tenido que vivir en el país en estos últimos veinticuatro años.

Lo que puedo decir en términos concretos, es que el teatro venezolano en este momento vive una reconstrucción no sólo de cara a la realidad política del país, no sólo de cara a lo que pudiéramos endilgarle a la pandemia, sino de cara a encontrar nuevamente una forma de que el teatro pueda rencontrarse con el público y rencontrarse con políticas públicas tanto latinoamericanas como venezolanas. Y eso es realmente el panorama que en este momento presenta.

Nosotros hemos hecho un gran hincapié en impulsar el teatro, y eso se lo agradecemos profundamente al Presidente de la República, Nicolás Maduro Moro, que creó el Festival Internacional de Teatro Progresista como una alternativa para poder recoger y reafirmar cuál es el teatro de compromiso que el país quiere, ese teatro que necesita revitalizar y encontrarse. Pero nos encontramos, sin ninguna duda, con un país no solamente dividido en lo político, sino también dividido en lo teatral. Un país en el cual la mayoría de las referencias teatrales de los años 80 o 90, son hoy en día instituciones teatrales que no nos acompañan, que nos adversan de manera dura y pública, y que intentan de alguna manera hacer desaparecer, invisibilizar todo el teatro que una gran parte del país y una gran parte de la Ciudad de Caracas realiza de manera contundente.

Entonces, en Venezuela más que deuda, lo que hay ahorita es la necesidad de restablecer tejidos sociales entre el teatro y el espectador, entre el teatro y el público, entre teatreros y teatreras, que permitan de alguna manera entender en este cuarto de siglo que ya hemos vivido, ¿cuáles han sido realmente las experiencias políticas?

Muchas han sido esas experiencias y ustedes conocen bien de esta materia, y no lo digo con orgullo ni con alegría, ustedes conocen lo que significa para un país como Venezuela con 170 sanciones, con una guerra económica que comenzó hace mucho. El presidente Nicolás Maduro ganó en el 2013 su primera presidencia y al día siguiente, y no estoy siendo exagerado, puntualmente al día siguiente no había papel higiénico en el país. No una semana después, no un mes después, al día siguiente. Como un mensaje muy claro de lo que significaba esa posición política del venezolano. Después de eso, pare de contar lo que ha tenido que vivir el país y lo que ha tenido que asumir directamente el Estado en relación con las políticas públicas y para poder sostener una autodeterminación de los pueblos. Pareciera que eso es una palabra que genera excesivo problema.

Así como vemos lo convulso que es el país, es el teatro venezolano, sin ninguna duda. Es un teatro que sigue vivo, un teatro que representa en las solicitudes de participación en el festival 340, 350 propuestas artísticas de gente que está trabajando en el teatro infantil, de títeres, en la narración oral, en teatro para adultos, en performance, en cualquier experiencia artística de las artes escénicas, pero que sigue necesitando una profunda reflexión y sigue necesitando un tejido que yo creo que pasa por la solidaridad, pasa por la comprensión como venezolanos, y pasa por el interés que tengamos como creadores por el país.

Una de las cosas más interesantes son las preguntas que a uno le quedan. Con respecto a presencia de la mujer, está no sólo la resonancia, la conquista, el papel fundamental que le corresponde vivir en el siglo XXI, sino la corresponsabilidad que genera directamente esa acción. En mis preguntas siempre va a haber, no solamente una resonancia de lo que he rescatado y de lo que he podido valorar, sino de lo que me corresponde como ser humano determinar en ese ejercicio de coprotagonismo que nos implica en el siglo XXI en relación con el papel importante de toda la mujer en América Latina y en el mundo.

La segunda pregunta que me queda siempre tiene que ver con Colombia. Uno desde Venezuela, y por supuesto desde la ignorancia absoluta de no vivirlo cotidianamente, así tengamos un universo de frontera común y una historia en común que no solamente relata los últimos 200 años,

sino desde cuando no había frontera y éramos los mismos, o como decía García Márquez, cuando éramos felices, cuando éramos felices indocumentados y no lo sabíamos, cuando no había fronteras y nadie nos decía colombianos ni venezolanos ni nada por el estilo –que, gracias a Dios, todavía lo siguen manteniendo los guajiros que pasan de un lugar al otro más allá de esos límites–.

Uno se pregunta cómo ese país tiene una política de revisión de su conflicto. En este momento uno ve desde afuera que de cuarenta obras colombianas que uno puede ver, por lo menos, y a lo mejor no exagero, treinta tienen que ver con el conflicto interno de los desaparecidos, de los desplazados, de la situación política del país.

¿Cómo hacen, cuál es la pregunta, cuál es el ejercicio que se construye allí, para poder revisar tan profundamente el conflicto colombiano, de una manera que a uno desde afuera le parece profundamente peligroso y sin embargo para ellos es absolutamente cotidiano, por lo menos en la última década?

En relación con la enseñanza y la docencia, ¿qué es lo que cambia? El teatro sigue evolucionando y como diría Artaud, el espíritu del teatro evoluciona con el espíritu de la sociedad. Entonces muchas veces hay que rencontrar los nuevos lenguajes y las nuevas formas cotidianas que se van dando en el teatro como una pregunta constante. Cuando uno organiza los festivales, que ve tantos lenguajes y encuentra tantas formas, uno dice ¿qué queda en esto de lo que yo me formé? o ¿qué queda de lo que yo pienso del teatro? Y, sin embargo, ¿qué contundencia o qué relación tiene con el espectador y qué diálogo tiene con el espectador? Yo me voy siempre con esas preguntas.

Agradezco profundamente a la Casa de la Américas permitirme hacer esta reflexión y hacer que me lleve esas preguntas, que a lo mejor no me las respondo, pero en todo caso son preguntas sobre las que necesitamos pensar. ❦

Ellas, en su deseo de contar historias, han decidido llevar su universo creador al escenario teatral. Lo hacen sin mucho ruido desde hace décadas en Caracas, en Aragua, en Maracaibo, en todas las regiones, en mayor o menor grado. Ha sido un proceso lento, pero no se ha detenido.

Ninguna se ha puesto de acuerdo, como si se tratara de un dictamen invisible. Sus propuestas se han movido de forma orgánica, de menos a más, y con un poderoso mensaje: El teatro escrito por mujeres ha dejado de ser una rara criatura para convertirse en una fuerza cada vez más presente.

Vamos hacia el primer cuarto de siglo del nuevo milenio, un tiempo que irá conformando un capítulo propio dentro de la historia del teatro venezolano, un teatro con claros períodos de iniciación, de desarrollo, pero que adquirió voz y color propios mayoritariamente a cargo de autores y directores hombres.

Que hayamos asistido a la extraordinaria coincidencia de grandes dramaturgos y directores, muchos de ellos aún activos y vigentes, nos habla de una forma de retratar al país con un discurso revelador, que se liberó del realismo ingenuo de las primeras décadas del siglo XX por un realismo crítico, permeado de las vanguardias europeas, pero también nos mostró lo que parecía una constante en muchos ámbitos, la escasa presencia de las mujeres.

Las razones no podrían ser sometidas a la reducida creencia de que no escribían por el hecho de que no hay constancia física, porque no publicaban. Tampoco se puede suponer que a la mujer no le ha gustado escribir teatro. Sería una generalidad injusta e inexacta. Lamentaremos, cuando se quiera retratar un tiempo-espacio de nuestra dramaturgia contemporánea escrita por mujeres, cuántos manuscritos fueron a parar a la basura, cuántos textos mecanografiados nunca pasaron al mundo digital o cuántas obras duermen en el anonimato, sin posibilidad de formar parte de una biblioteca, como por ejemplo la obra completa de Dianora Hernández, escritora y directora zuliana fallecida en el año 2019 que dejó materiales sin editar y cuyo paradero se desconoce.

Ella llevó a la escena obras de su autoría como: *Qué jaiba, mi madrina se murió de puro amor* (Publicada por la Editorial Pancho El Pájaro en 1991), *Nos están tumbando el bar*,

» Lolimar Suárez Ayala



Rouge Cabaret

Dramaturgia venezolana, el país contado por mujeres

Fotos cortesía de la autora

La tarde de Amanda (Publicada en *Antología 25 años del Teluz*, en 2015) y dirigió una decena de obras con el Teatro Estable de La Universidad del Zulia, ejercicio que no encontró más obstáculos que los apremios presupuestarios, la falta de espacios para desplegar su inagotable imaginación y la nula existencia de temporadas teatrales.

La obra de Dianora retrata la realidad de una ciudad cambiante, de costumbres sólo vigentes puertas adentro, de la necesidad de protestar contra un sistema injusto, de amar libremente, de buscar la alegría a toda costa.

Recientemente conocimos del fallecimiento de Mariozzi Carmona, dramaturga, directora y poeta del estado Aragua, quien nos legó obras como: *El santo oficio*, *No basta hablar del fuego para tener su boca*. *Au revoir*, *Vuelo rasante de cielo*. *Hombremente hablando*, *Mujermente hablando* (que se publicó, se estrenó y se mantuvo en cartelera desde 2005 hasta 2017 en México), *19 de abril, un jueves santo* y más recientemente el título *Respuestas*, mención honorífica del Premio de Dramaturgia Lina López de Aramburu 2022 otorgado por la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte). Carmona es otra grande de nuestro teatro contemporáneo cuya obra inédita también debe ser compilada y representada.

Merece especial mención la partida física, también este año, de la caraqueña Mariela Romero, inscrita entre las más destacadas autoras, no sólo para teatro sino para la industria de la telenovela, espacios donde dejó una profusa obra de gran sentido realista. Sobre los escenarios legó piezas como *El inevitable destino de Rosa de la noche*, *Nosotros que nos quisimos tanto*, *Algo alrededor del espejo* y su aclamada *El juego* (1976), una obra que comenzó una ruta de éxito con ella misma como actriz encarnando a uno de sus personajes. En *El juego*, se retrata el estado de dominación de dos mujeres por parte de un hombre despiadado, jerarca de un inframundo urbano como cualquier otro de nuestro contexto latinoamericano.

Estas dramaturgas hoy ausentes nos dan cuenta de una visión de mundo poderosa y necesaria de contar, diferente pero vigente y que tuvo que abrirse caminos como sigue ocurriendo en la poética dramática venezolana.

No se podrá soslayar el patrón dominante que ha provocado desigualdades en el acceso de las mujeres a los distintos roles de la acción ciudadana, pero la realidad de

hoy es que, cada vez más, las mujeres eligen su destino, y en el ámbito del arte que nos ocupa están montando su propio teatro, mostrando sus textos, saltando incluso la dificultad que representa no tener acceso a una editorial. Ni Dianora ni Mariozzi, ni Mariela tuvieron miedo, simplemente se atrevieron.

Gracias a las mujeres que han abierto camino con sus propias voces (Elisa Lerner, Elizabeth Schön, Ida Gramcko) podemos identificar, y con más fuerza desde la década del 90, un discurso teatral de este tiempo, renovador, con voces permeadas por lo urbano, por lo rural, que expresa sus dolores más íntimos, sus ilusiones, que cuestiona, que se ríe frente al espejo, que se muestra desde lo directo o lo metafórico.

La identidad del teatro venezolano del siglo que vivimos tendrá una visible y muy fuerte huella femenina a decir de los signos presentes. Para consolidar estos pasos falta un largo camino por recorrer, empezando por la difusión de su trabajo en las diferentes plataformas de información, por la indispensable publicación, pero también por la iniciativa de agrupaciones o productoras teatrales que tengan a bien elegir cada día con más naturalidad las obras de las dramaturgas venezolanas.

Para abonar en este propósito han surgido iniciativas dignas de emular en todo el país. *Texturas, voces femeninas del teatro venezolano contemporáneo*¹ es el primer título del siglo XXI que reúne a parte de lo que se está haciendo por el teatro venezolano, con la particularidad de ser un compendio de obras escritas por mujeres, no para diferenciarlas de los textos escritos por hombres, tampoco para fomentar estériles competencias, sino para dar foco a un importante movimiento que está mostrando resultados, pero que no había sido visibilizado.

Texturas... cuenta con dos ediciones y se incluyen las siguientes autoras: Lupe Gehrenbeck, Mariozzi Carmona, Ligia Álvarez, Annie Ferrer, Sofía Romero, Milly Morao,

¹ Para descargar el libro *Texturas, voces femeninas del teatro venezolano contemporáneo*, puede accederse a los siguientes enlaces:

Texturas 1: <https://drive.google.com/file/d/1YMKQCsCION9KcCS-NWrHGvA5s-itROq00/view>

Texturas 2: <https://drive.google.com/file/d/1YLw-faDYH5yvdjCnE-tkgKzZyoXu05f0g/view>

Xiomara Moreno, Lolimar Suárez Ayala, María José Quintana, Dora Lucena, Roma Rappa, Alid Salazar, Kristel Guirado, Maigualida Gamero, Miriam Castillo, Carmen García, Rosana Hernández Pasquier, Carlota Martínez, Paola De Andrade, Rosa Justo, Yoyiana Ahumada, Gennys Pérez, Noreida Flores y Ana Teresa Sosa.

Al respecto, la dramaturga e investigadora Rosa María Rappa nos cuenta que desde la primera publicación en 1885 de la obra *María o el despotismo*, firmada por Lina López de Aramburu bajo el seudónimo de Zulima, el tránsito de la dramaturgia venezolana escrita por mujeres ha recorrido caminos en diferentes direcciones, no siempre logrando llegar al escenario para el que fueron propuestos los textos.

Es notoria la ausencia de muchas de ellas sobre los escenarios, siendo en tantísimas ocasiones creaciones literarias que sólo se logran leer en alguna publicación ocasional o recopilación hecha, desde la certeza de que es imposible un acercamiento totalizador del aporte de la mujer en la escritura dramática venezolana.

A sabiendas de que la publicación de esta producción literaria –como quiera que llegue o no a la puesta en escena– es determinante para su definitiva confrontación con el público lector, en 2021 se realizó la edición del primer volumen de *Texturas. Voces femeninas del teatro contemporáneo venezolano*, una iniciativa de los editores del Festival Círculo Escénico, Deiby Fonseca y Luis Mancera, que se concretó bajo el sello Akua Editores. La edición y su curaduría fueron encomendadas a las dramaturgas Ligia Álvarez y Rosa María Rappa, quienes luego incorporaron al equipo editorial a Kristel Guirado para la corrección de los textos.

Más que una iniciativa, se trataba de una necesidad, de una consistente producción dramática que debía ser recopilada y puesta al acceso de los lectores. Según expresa Rappa: Fue una idea que surgió con poco tiempo para su conceptualización y producción editorial, pues en poco menos de tres semanas, desde el momento de la convocatoria hasta la inauguración del Festival de Círculo Escénico, el 28 de octubre de 2021 en el Nuevo Circo de Caracas, el libro digital debía estar listo para su presentación. Estábamos aún en pandemia y el modo de trabajar desde lo virtual era algo conocido, lo que



facilitaba algunos procesos. Sin embargo, el tiempo era poco y las expectativas no traspasaban la decena de textos a publicar. La sorpresa ocurrió cuando, sin mucho control, el llamado a postular fue transmitiéndose de una a otra, con el resultado final de 24 obras e igual número de autoras.

Sin embargo, el compendio inicial no fue suficiente y por ello en 2023 se produce un segundo volumen de *Texturas...* con ocho escritoras más.

En esta ocasión, las compiladoras propusieron una mirada integradora y seleccionaron representantes que no sólo reflejaran la amplitud del territorio cultural y estético, sino también una gama más amplia de escrituras para la escena que pudiera incluir, entre otros, al teatro infantil. Fueron así convocadas a Daifra Blanco, Marisabel Contreras, Inés Muñoz Aguirre, Nelly Oliver, Yumarsi Ovalles, Loida Pérez, Karin Valecillos y Nelly Villegas, bajo la edición cuidada nuevamente por Ligia Álvarez y Rosa María Rappa, quienes también están representadas con sus textos dramáticos.

Con *Texturas...* se inaugura una acción esencial para la masificación de la obra femenina dentro del teatro venezolano, lo que permitirá que agrupaciones, compañías estables o directores de escena puedan ampliar el abanico de sus proyectos de montaje mirando hacia este catálogo contemporáneo que nos está retratando “en caliente”, pero desde una perspectiva audaz, distinta.

La escritora y docente Ligia Álvarez opina al respecto: El mejor momento para presentar el teatro escrito por mujeres es siempre, porque ese teatro es producido por un ser humano y todo lo que viene del ser humano es digno de ser compartido por su relevancia para la sociedad. Ahora bien, que en nuestro país no se le ha dado la importancia que merece, es otra situación. Pienso que en los últimos años la misma mujer ha elevado su voz y ha puesto sus escritos en el pedestal que les corresponde para ser visibilizadas. Cualquier momento en la historia es el mejor para que la mujer luche y conquiste el puesto que merece y que ha sido negado por la sociedad patriarcal.

Álvarez plantea una prosecución menos espontánea y más racional para poder lograr el reconocimiento, y no es otra que a través de la unión.

Creo que, si esa lucha no es en solitario y las dramaturgas juntas elevamos nuestra voz, tendremos resultados exitosos. La experiencia de la publicación de *Texturas. Voces femeninas en el teatro venezolano I y II (años 2022 y 2023)* es un ejemplo de trabajo y unidad que ha sido beneficioso para demostrar al país que existimos y tenemos mucho que expresar.

La también dramaturga agrega que ya no sólo se trata de una escalada en el mundo de la escritura, sino también en el ámbito de la dirección escénica, un rol que también parecía exclusivo de los hombres.

Venezuela vive una renovación en el teatro y en los últimos tiempos se ha visto una mayor presencia femenina. La causa ha sido porque la misma mujer se ha impuesto, logrando ser visibilizada, irrumpiendo en el mundo que antes estaba parcialmente cerrado para ella. Ahora son más frecuentes las oportunidades para mostrar que ellas tienen tanto talento como el hombre y que sus historias son tan importantes como las del hombre. Sin embargo, es preciso no ser conformes,



Cruz de Mayo

aún falta visibilización. Es necesario no desmayar en alcanzar el objetivo de tener presencia tanto en la dramaturgia, como en la dirección.

Al consultarle sobre los antecedentes de *Texturas...*, Álvarez destaca que sólo en el siglo XX hubo un título de Lina Pino Montilla, quien publicó *La Dramaturgia Femenina Venezolana*, que constaba de dos tomos, un primer libro con una reseña de 72 dramaturgas de los siglos XIX y XX y un segundo libro con diez textos de igual número de dramaturgas. “*Texturas...* recoge obras de dramaturgas del siglo XXI, algunas de las cuales ya estaban activas en el arte en el siglo XX”, precisa.

Sobre la importancia de *Texturas...*, citó Rappa al editor Deiby Fonseca, quien reflexionó sobre su valor:

No sólo el hecho escriturario representa en su ejercicio un valor semiótico para entender los cauces de un país, es también necesario redundar en el reconocimiento de la escritura como discurso y en consecuencia reencontrarse en otros rostros que también escriben, lo que es un camino común para reconocerse como espacio y como contexto.

Como todo plato bien servido, el teatro del que hablamos es imposible de eludir. Para los teatristas, es inevitable no imaginar a sus personajes con rostro y cuerpo flotando en alguna caja negra, verbigracia las palabras de Eladia, personaje creado por Kristel Guirado en su obra *Amapola duerme de día*:

ELADIA. Bueno chica... es bueno limpiar las mesas, prender inciensos, cambiarles las velas a los santos; bañarse y perfumarse bien temprano, ponerse un lavadito. Este... maquillarse, retocarse las uñas y aprovechar de echarle brillo a los huequitos de las medias. No sé, comerse una hojita de menta para el aliento y tomarse un brandy, por si es verdad eso de que el brandy calienta. Cambiar la sábana de anoche. Mira. Ah, ya sé, pintarse la boca con aceite de onoto, que es el labial más naranja que existe. Hacer todo lo que te imagines que debe hacerse un día como hoy. Yo tengo más de treinta años en este negocio y te digo que no es bueno deprimirse un día sábado.

Cómo no acercarse a estas voces si lo que nos cuentan es crudo y poético a la vez, como Zuleima, en *Cruz de Mayo*, obra de Lupe Gehrenbeck:

ZULEIMA. La maternidad es tema desde siempre. De niña, anima tus juegos, te entrenas. Por eso cuando te crecen las caderas y las nalgas, y te salen tetas, nadie te tiene que explicar nada. Tú sabes que estás lista. Que toda esa grasa que ahora se te acumula en las curvas, son las reservas que necesitas para sostener al otro que hará casa en tu seno. Y ellos también saben que tienes todo lo que hace falta, que estás dispuesta a que el óvulo, una vez fecundado, se convierta en criatura. ¿Qué hace una? Como lo mandan las leyes naturales, sale a ser fecundada, bien ajustadas las redondeces, para que todos sepan, que eres capaz de cargar con otro en el vientre. ¡Para eso se inventó el *stretch!* (*Zuleima suspira, prende el radio, suena una salsa, empieza a bailar sola.*)

En sus textos podemos encontrar ingenuidad y claridad, como con Eufrosia, personaje de la obra *Que Dios la tenga en la gloria*, de Carlota Martínez:

EUFROSIA. ¡Ah!, por fin la encuentro. Estuve buscándola por allá dentro y requetebuscándola y no la conseguía. Ya yo estaba asustada pensando que pudieran habérsela llevado los tales extraterrestres. Porque, ahora con tanto cuento de que, si se le aparecen a la gente unos enanitos luminosos y llenos de colores, lo tienen a uno nervioso. (*Pausa corta.*) Y, raro que la señorita está aquí.

O la irreverencia de Margot, la vedette en retiro que se alista para su última función en el Rouge Cabaret, obra de Lolimar Suárez:

MARGOT. ¡Son muchos años! Pero la base lo tapa todo. El lápiz de ojos te reescribe la mirada. El labial, como una navaja, sale del estuche y te cambia la sonrisa, con todo y que huele a cebo con tutifrutí. Luego, un toque de rímel aquí, aquí. Ya no te puedes pellizcar porque la piel te lo cobra caro. Tienes que tocarte con el *blush* aquí... y aquí. El talco, ¡indispensable!, te petrifica como una estatua griega. El cabello abundante, brillante y sintético, baja del cielo y te corona. El perfume, sacado de algún jardín tropical, te baña de misterio. (*Baila una exótica danza mientras se rocía perfume.*) Y justo en el momento antes de salir a escena, te ves de pies a cabeza y... ¡Te das cuenta de que estás vieja y que no vales una mierda!

Directas, palabras directas y llenas de gracia, la comedia cotidiana de cada día, así son, por ejemplo, las *Crónicas desquiciadas*, de Indira Páez:

Qué fastidio con la paranoia. Mi mujer, mi mujer se la pasa revisándome los bolsillos a ver si encuentra rastros de cachos, evidencias de cachos. ¿Cuál es la obsesión con los cachos, digo yo? ¿Cuál es el gran tema, pregunto? Que si de quién es esta pintura de labios que apareció en tu carro, que si este celular que aparece treinta veces en la factura del teléfono, que si el otro día llegaste tarde y me embarcaste, que si no me llamaste ¡Qué fastidio! (¿Y si fuéramos infieles?).

A decir de los hombres de teatro, el disfrute de una bella obra no tiene género, la literatura no tiene género, por lo que se hacen impostergables las iniciativas de difusión de todo el teatro que se hace en el país.

El teatro no es masculino, no es femenino, el teatro es uno. En Venezuela tenemos una gran cantidad de dramaturgas, es verdad y se reconocen. Se ha creído que quien escribe teatro es el hombre, pero no es así. Yo selecciono una obra si la historia me atrapa, cada autor se va expresando en función de necesidades propias.

Así lo explica el director y docente de teatro Stalin Rodríguez.

Al cuestionarle sobre el momento presente del teatro escrito y montado por mujeres en Venezuela, el crítico, periodista y actor Alexis Blanco sostiene que la ola es grande y con largas nacientes.

No sólo hablamos de voces excelsas, continuadoras de la obra de Lina López de Aramburu, Zulima; de la zuliana Julia Áñez Gabaldón; Josefina Hermoso, Virginia Gil, Margarita Agostini, Polita de Lima, María Magdalena Cova, María de Betancourt o Mercedes Carvajal de Arocha. Reconocemos las bellezas legadas por Elisa Lerner, Ida Gramcko, Elizabeth Schön, y luego la presencia de Indira Páez, Pilar y Mariela Romero, Mónica Montañés, Manuelita Zelwer, Xiomara Moreno, Karin Valecillos, Gennys Pérez, Lupe Gehrenbeck, Alid Salazar, Mariozzi Carmona, Nelly Oliver o Lolimar Suárez Ayala, entre otras que la memoria me trunca.

Acaso se puede creer que la pasada inclinación a la poesía o al cuento se debió a resortes contextuales del

momento y, por tanto, no cosechamos más teatro incluido el primer tercio del siglo XX.

Por momentos pienso que nuestras mejores poetisas y narradoras y aún historiadoras (Inés Quintero) quizás no dispusieron de una vinculación más directa y expedita con el mundo teatral de sus respectivas épocas, es decir, carecieron de una continuidad escénica o representativa que les hubiese instigado a escribir más dramas, tragedias y comedias. Es más: al revisar cada faceta de sus vidas encontramos esas ciertas lagunas en cuanto a la actividad teatral continua, en cada época. Ahora mismo existen, en las facultades de arte y en las escuelas de letras, mujeres muy valientes, inteligentes y hermosas como para atreverse a configurar y escribir piezas dramáticas plenas de pertinencia y de sentido. Me atrevería a admonicionar la irrupción gratuita de estas nuevas dramaturgas, cuyos sendos trabajos orientan una saludable perspectiva acerca del teatro nacional como espejo de nuestra sociedad, Refiere el también Premio Nacional de Periodismo.

Atrás deben quedar, pero no para el olvido, los tiempos en que la mujer fue forzosamente limitada al rol de espectadora, incluso aquellos tiempos en que, en caso de tener permiso para ejercer como actrices, las mujeres tenían que estar casadas y condicionadas a representar solo roles de mujer.

Según el director y formador Arnaldo Pirela, catedrático de la Facultad Experimental de Arte de La Universidad del Zulia, se ha demostrado que no hay sesgo de género en cuanto a la calidad de la creación dramaturgica.

Estas recientes décadas han sido positivas, no solo para las autoras, sino para las directoras. El crédito es de ellas. Es un logro poder asistir al teatro venezolano y encontrar títulos escritos por mujeres cada vez con más frecuencia y eso demuestra que se están derribando paradigmas o los lugares comunes que nos dejaron las tradiciones.

Pirela ha dirigido obras de escritoras venezolanas con Teorema Producciones, una experiencia que ha calificado como un reconocimiento merecido, como un acto de justicia. Y añade que:

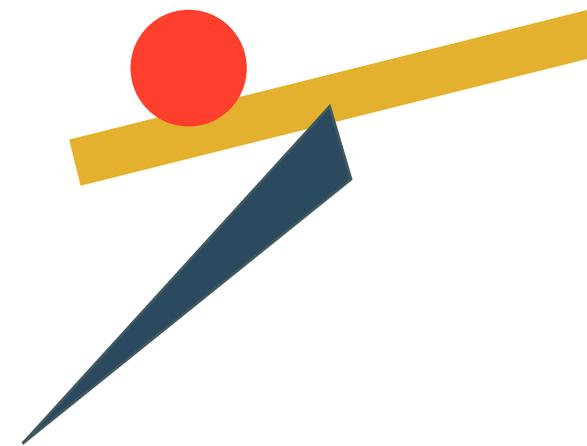
Para ampliar el espectro, podemos decir que estamos ante un cambio generacional y discursivo que debe

formar parte del análisis, si vemos la dramaturgia de Gustavo Ott, o de Pablo García Gámez, por citar sendos ejemplos del teatro de hoy. El reto para los estudiantes de teatro y para quienes se acercan a este arte está en reconocer las voces de este tiempo, sin supremacía de un género sobre el otro, pero sí con la amplitud para reconocer lo que está bien escrito, lo que puede funcionar cuando lo llesves a escena. Hay que leer, buscar sus textos, muchos aparecen publicados en internet, porque ya no sólo se trata de la publicación en papel, de modo que el acceso a su trabajo se está democratizando.

Estamos ante un tiempo teatral de inagotables posibilidades, un teatro venezolano con M de mujer que ha llegado para quedarse.

Voy a levantar muros, murallas que contengan el mar. Voy a poner piedras donde había arena. Será un terreno fuerte, seguro, fijo. Y sobre él, la casa. Una casa eterna. Con materiales imposibles de destruir, que ni el comen ni la polilla se la coman, y segura, donde el ladrón no pueda entrar.

Antonio a Rolando en *Arrecife*, de Xiomara Moreno. ❧





Relato desde Caracas, Fui al FITP en Venezuela y fue muy bueno!

Camino al Tercer Festival Internacional de Teatro Progresista: ninguna turbulencia encontrada en la ida, en lo alto de la escalera mecánica del aeropuerto tres personas me esperaban; caminamos hacia Migración y no necesito decir nada; sólo cuando la mujer policía pregunta mi profesión y surge un silencio helado, yo con una amplia sonrisa afirmo: Actriz. La funcionaria del Ministerio de Cultura sonrío y dice: Es actriz. Yo le devuelvo la sonrisa y digo que sí, también soy actriz (*también* es por todas las otras cosas que hago). La mujer policía entiende y habla en español. Percibo la falda ajustada que amenaza con romperse y me presento: Soy actriz y vine al festival como miembro de la Cooperativa Paulista de Teatro, voy a pasar cinco noches en Caracas. Pausa para sacar fotos. Equipaje en mis manos y sin filas, me subo al carro camino al hotel, veo el mar a lo lejos y al mismo tiempo cactus y árboles, recuerdo el nordeste brasileño y me doy cuenta de que nunca he estado donde estoy pisando, me concentro para estar allí.

En el camino los motorizados pasan con cascos abiertos y los modelos me recuerdan las películas de los años 1960, 1970. La música que suena en la radio tiene mucho “flow” y sufre de “amor”.

Banderas, innumerables banderas de la patria venezolana por todos lados, aún existen anuncios en vallas publicitarias, así como edificios repletos de vidrio que invaden el escenario apuntando a una invasión del supuesto progreso. Fueron horas dentro del avión, estaba ansiosa, primera vez que salía de Brasil y estaba yendo a Venezuela. Había hecho una rápida tarea de casa sobre el país, ya sabía que cuando llegara al hotel no tendría tomacorrientes de enchufes redondos y tendría que comprar un adaptador para los míos, planos.

Me senté a probar mi primera comida en el hotel en Caracas, en el plato había carbohidratos, proteínas, vegetales, un jugo fresco de fruta sin azúcar bien concentrado que me traía a la memoria aquellos batidos que bebía en la infancia. Alimentada, seguí al cuarto del hotel donde me instalé cómodamente, aire acondicionado, televisión, agua, en fin: muy bien alojada y recibida. Luego me presentaron al responsable del programa del festival, quien me entregó una guía de sugerencias de las actividades a las que asistir, así como del traslado a los teatros y sus respectivos horarios.

El primer lugar al que voy es el Teatro Catia, en el barrio de Catia. El espectáculo presentado se llama *Boza*, de Cuenta Peregrino, dirigido por Jericó Montilla. Entré al teatro, que era un cine antiguo con unas 800 butacas, el espectáculo se realizaba en el escenario y el público también se colocaba allí para verlo. Me di cuenta de que baldes y cajas plásticas eran utilizados como sillas. Formamos allí, en el escenario de este enorme cine, la complicidad para practicar el pacto de que un espectáculo teatral sería realizado. El elenco hizo un círculo y un ritual: se agarraron de las manos, se acariciaron, se besaron. Detrás del público cientos de lunetas vacías, y allí estábamos nosotros, cerca de 60 personas en el escenario contemplando a aquellos hombres y mujeres que representaban la historia de la migración, actores y actrices con recursos dramáticos, épicos, con calidad en la música, en el cuerpo. Y aún con pocos recursos, soluciones escénicas que contribuyeron a enriquecer la narrativa. Las cercas de hierro con rueditas en el escenario, las fronteras, la barrera infranqueable, fui transportada al universo kantoriano y contemplando la fábula identifiqué elementos del trabajo de Antropofágica, grupo del que formo parte.

Inevitablemente, pensé: qué importante sería intercambiarnos. Recordé nuestra investigación sobre la migración en la búsqueda de un teatro universal, sería interesante unir elencos y direcciones para hablar de nuestras vivencias y experiencias, para compartir este sentimiento y las técnicas de representación. Hay mucho que intercambiar y componer juntos, *Boza* invoca mi memoria colectiva de un proceso que tenemos aquí titulado de desterrados en nuestra propia tierra, pauta común a todos nosotros, los que fuimos colonizados.

Igual en Catia, antes de llegar a este gigantesco y lindo cine teatro, caminé por el mercado donde la gente vendía frutas, verduras, cambiaban bolívares, había muchos chocolates, pasapalos, chucherías, refrescos, perros calientes y muchas personas en las calles trabajando, negociando. Sin embargo, no encontré mendigos, no encontré gente viviendo en la calle, haciendo de las aceras sus casas; no vi niños pidiendo limosnas, no vi gente con efectos de las drogas ilícitas; en el camino a Catia y en Catia no vi edificios vandalizados, no vi grafitis, observé murales en todo el camino, observé vallas publicitarias con anuncios de algunos productos, noté la existencia de grandes

edificios con espejos, también muchos edificios para teatro, música, estudio. Vi las personas en las calles en busca de la reproducción de la vida.

Yo no sé nada de Venezuela, soy brasileña y lo que sé de Brasil necesité estudiar para entenderlo, los procesos que viví y poder nombrar lo que sufrimos debido a la colonización y a los efectos del capitalismo, y cuánto padecemos aquí en Brasil por el agronegocio y la industria cultural. Sin embargo, en el barrio de Catia, reflexioné sobre la cultura como territorio e identidad. Eran las tres de la tarde de un martes, yo estaba en el teatro y estaba pensando en Brasil, en la formación del público, en lo que podemos hacer para crear el hábito de realizar trabajos artísticos a las 3:00 p.m. o a las 5:00 p.m. y tener una platea llena. Pensaba en cómo somos parecidos, y cómo somos diferentes.

El lema del festival salió a relucir: “Que sea humana la humanidad”. ¿Cómo puedo transmitir esta vivencia a mis compañeros y compañeras que producen teatro y que en este momento están trabajando como profesores, agentes de salud, empleadas de agencias o instituciones, como choferes, repartidores, empleadas domésticas, niñeras?

¿Qué me enseña la experiencia cultural de Venezuela? ¿Qué tengo para compartir con Venezuela?

Brasil es enorme, nací en Caruaru, Pernambuco, hija de una trabajadora doméstica, criada en casa de familia. Viví en el centro-oeste, en Águas Lindas de Goiás, una ciudad alrededor del Distrito Federal, hace dieciocho años vine a São Paulo buscando hacer teatro, me incorporé al teatro a través de los talleres realizados por Antropofágica, un grupo que desde hace veintidós años realiza un trabajo que considera el territorio y la identidad de las sujetas que se aproximan. Los talleres eran gratuitos y en ellos pude comprender mi afinidad con el oficio de la actuación, así como una formación sociológica sobre la lucha de clases y un extenso debate sobre el arte, las vanguardias artísticas y la cultura popular. La antropofagia fue aprehendida a través del “Manifiesto Antropofágico” escrito por Oswald de Andrade en 1928. La influencia del modernismo brasileño está en la forma de producción artística de la colectividad que me formó y a la que pertenezco. La lucha continúa por políticas públicas en la cultura, un grupo que dialoga con otros grupos que, juntos,

integran una cooperativa que existe desde hace cuarenta años en la ciudad de São Paulo.

Como hija de una trabajadora doméstica y un padre ausente, fue necesario el acto de agruparme, de colectivizarme para ser una productora teatral y poder ejercer el lenguaje, la lucha por la subsistencia, que exige resiliencia. Aquí parece que vomito palabras abstractas de carácter subjetivo, pero no, se trata del sentido de vida, que no son necesariamente elecciones sino valores, principios y compromiso con el acto teatral y la necesidad de su práctica cotidiana. ¿Cómo vivir del oficio de la actuación? ¿Cuál es el papel del Estado con los artistas? ¿El arte también produce la vida? ¿Qué tenemos que ver con eso? ¿Ir a otra patria nos permite pensar en otro país, que puedo llamar otro mundo? ¿Otra realidad?

Era la primera vez que salía de Brasil, me saqué el pasaporte corriendo, corriendo saqué el certificado de vacunación, el español no me asusta, no sé cómo explicarlo, pero el inglés sí, no hay razón aparente para eso pero inconscientemente la sonoridad del inglés no me acoge. Necesito hacer un gran esfuerzo para aprender el idioma inglés, entiendo que es necesario para facilitar la comprensión del mundo,



Boza, Venezuela.

Foto: Javier Campos

ya que es el idioma más hablado, tal vez sea culpa del cine americano que a través de la pantalla recorrió el mundo, dicen que para el teatro y para un grupo recorrer el mundo es más caro, entiendo que una sola película de Hollywood cuesta más que un circuito, un festival teatral. Oswald de Andrade me enseñó que hay una conciencia enlatada, y percibí que las telenovelas y el cine norteamericano fabricaban sueños, deseos, aprendí con los ciclos de estudio, seminarios y con la lectura en la colectividad a la que pertenecemos: ¿Cómo somos? ¿Cómo comemos?

Hace parte de la esencia humana aprender, aprendí que Venezuela es un territorio libre de analfabetismo. Para mí es un mundo soñado, sin embargo, existe y está en la América Latina, me hace pensar que la humanidad ha desarrollado algunas prácticas políticas e inversiones que dignifican al pueblo. Surge otra pregunta: ¿Qué es la izquierda? ¿Qué es la izquierda en Brasil y Venezuela?

Asistí a un espectáculo titulado *Una banda sonora*, del Teatro Petra, de Colombia, en la sala Juana Sujo de la Casa del Artista, un espacio extraordinario con mucha estructura, aire acondicionado, butacas acolchadas, recursos luminosos, calidad de sonido, el público aplaudió y aclamó, confieso que este trabajo me dejó bastante intrigada. La escenografía consistía en una casa en el lado izquierdo y un carro en el lado derecho del escenario; en el centro, maniqués de figuras masculinas con plásticos en la cabeza, entre el público y el escenario marcos de rejilla hueca, y tres ladrillos suspendidos en el aire que a medida que el espectáculo se desarrollaba arrojaban a los actores, a los personajes, el polvo de esa casa en destrucción. La trama gira en torno a conflictos familiares, el juego escénico proponía que los actores y actrices no se escucharan, hablaban entre ellos, y los sonidos de los objetos, de los pasos, del ambiente se superponían a las voces, entonces nos quedábamos allí como si los estuviéramos observando a través de una rendija de una puerta o de una cerradura. A lo largo de la obra, con este polvo de ladrillo cayendo sobre el elenco se fueron modificando los colores de sus ropas y dejándolos agrisados, reflexioné sobre el daño causado por la economía del polvo en Colombia.

Una pieza de teatro interpretada con cierto sentido común en el humor hizo resonar una profunda tragedia en las relaciones sociales de género y económicas, no



asumió la forma dramática de la representación y coqueteaba con la posmodernidad, lo que la hacía realista y muy cercana a programas de televisión como *A Grande Família*, *Sai de Baixo* y por ahí va. Una especie de humor sexual de la vida cotidiana sin relevancia.

Salí del teatro pensando... ¿Qué es Colombia? ¿A qué se están enfrentando? ¿Están siendo silenciados? ¿Guerra? ¿Narcotráfico? Qué llevó a estos artistas a hacer esta elección formal y dramática, lo que se hace de la mujer colombiana, del hombre colombiano, es una verdadera barbarie, no pude escucharlos, solo el sonido del ambiente, un pueblo, una familia sin voz, no me pareció gracioso, el público estalló en carcajadas, frente a esta obra reflexioné sobre dónde está mi sentido del humor. Tal vez me senté en la silla equivocada, en la primera fila, demasiado dentro del espectáculo, tal vez si la hubiera visto desde la última me hubiera sentido más distanciada y entendiese que las violencias retratadas no tienen nada que ver con la sociedad en la cual estoy inserta.

Ver tres espectáculos al día es una maratón de los sentidos, sobre todo cuando son de patrias distintas, es una experiencia que recomiendo, ahora me gustaría hablar un poco de otro eje de actividades que conformaron la programación del Festival de Teatro Progresista.

Una banda sonora,
Teatro Petra,
Colombia.

Foto: Moises Sayet

Tuve la felicidad de participar en una sesión del seminario “Perspectivas de la escena latinoamericana actual” con Vivian Martínez Tabares, de Cuba, seminario que me presentó un espacio llamado Unearte, donde había un grupo de estudiantes interesados en discutir las formas estéticas de la creación teatral así como las preguntas sobre cómo vivir del teatro en otros territorios. Conocí a un dramaturgo, Roberto Romero, venezolano que realizó la mediación de este encuentro, conversamos sobre teatro ambulante, teatro itinerante, ensamble, en este aspecto un deseo de cambiar, puntos en común encontrados en la forma de producir rápidamente y pregunté qué se conoce de la dramaturgia brasileña y escuché a Augusto Boal y Nelson Rodrigues, no había mucho tiempo para que siguiéramos conversando así que intercambiamos números telefónicos para seguir el diálogo.

Volviendo al eje fundamental de la formación, Vivian presentó un panorama histórico de la producción teatral en Cuba a través de los trabajos de algunos colectivos. El tema de la sesión era El teatro cubano en la post-pandemia, para ello un breve resumen histórico del pasado de Cuba, donde desde 1961 se llevó a cabo la erradicación del analfabetismo, un proyecto de educación de la sociedad en todos los rincones, y en 1962 la creación de teatro de grupos dramáticos para niños y profesionales, así como los primeros festivales. Una película muy significativa para Cuba fue citada en el seminario, *José Martí: El ojo del canario*, de Fernando Pérez, que aborda aspectos de la infancia y la adolescencia del héroe. Para la erradicación del analfabetismo, el programa cubano traía un farol y un cuadernillo, como referencia de estudio se citó un documental, *Mi hermano Fidel*.

El teatro lírico y el teatro de tema negro surgen, entre muchas otras formas, con un sueldo para todos los que estén en escena.

Los actores y actrices comienzan a formarse a nivel superior luego de tener algunos una carrera en letras; en 1981 se gradúa el primer curso de teatro en el Instituto Superior de Arte, con la formación de actores, actrices, músicos, y aquí en este punto, la información sobre la participación de las personas de origen campesino que integran los espacios formativos y también de las artes plásticas, los campesinos como protagonistas y

la fundación del Ministerio de Cultura. En la década de 1990, Cuba atravesó por un período “especial” en el que las personas sufrieron por deficiencias alimentarias y a pesar de los desafíos, se hizo teatro, a pesar de los apagones, sin electricidad, porque para los cubanos la cultura es lo primero que hay que salvar. La continuidad de una utopía que no podía perderse de vista. El triunfo de una revolución, igualdad de clases.

La crisis en Cuba donde la familia es tema central en la dramaturgia cubana porque los problemas se manifiestan en ella, los conflictos del trabajo de la mujer, los conflictos con los cuerpos discapacitados, la sexualidad como metáfora, el período en que triunfan los negocios privados en Cuba, la ausencia en la contratación de mujeres en algunos, sólo la contratación del modelo de cine en cierto espacio de TV., la mujer tomada como patrón y esta lucha contra la mentalidad misógina, patriarcal y burguesa.

Para mí se hace necesario registrar en este relato-testimonio impresiones que tuve en Venezuela, donde aprendí de Cuba, me explico, materialmente: las mujeres tienen derecho al permiso de maternidad de nueve meses a un año y los padres también pueden optar por ese permiso de paternidad si es necesario que la madre trabaje. Para Brasil hay mucho que aprender, las experiencias están ahí y el Gigante del Sur no quiere ver ni verse a sí mismo, lo ha ignorado y seguimos hambrientos de cultura, destetados y analfabetos, teniendo nuestros bienes comunes privatizados, como el agua, por ejemplo.

Aquí en Brasil hay un cierto odio a lo público y la sobrevaloración de lo privado, un fenómeno que ha destruido un proyecto de nación, una bandera que fue robada por la extrema derecha, el irracionalismo y la racialización, la segregación, la individualización, el falso poder adquisitivo de los pobres, primero pagamos el alquiler, luego las facturas de agua, electricidad, gas, finalmente con lo que queda pensamos en nuestra comida y más, por último todavía en nuestra cultura, lo cual es visto como un lujo y no como un derecho. En Venezuela, oyendo hablar de Cuba y pensando en Brasil, me pregunto: ¿Qué tiene que ver con nosotros?

A estas alturas del texto tengo que confesar que este viaje no era para mí, era para el director de la compañía a la que pertenezco, Thiago Vasconcelos, entonces presidente de la Cooperativa Paulista de Teatro; por razones de

militancia y responsabilidad con su trabajo aquí en Brasil no se podía ausentar, fui en su lugar. No necesité realizar ninguna mesa de exposición sobre el teatro en Brasil, sólo disfrutar del festival y construir puentes de conexión entre Brasil y Venezuela.

Soy actriz, soy miembro de la Cooperativa, soy militante del MST (Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra) en la regional Grande São Paulo, en el sector de Cultura, y fui elegida y premiada con el regalo de ir a este inmenso festival internacional de teatro. Pensé que la primera vez que iría a un festival internacional sería con mi colectivo y no sola, es inexorable que se me cruzara el pensamiento de mis treinta compañeras y compañeros de caminadas, así como de todos los que me rodean en la militancia, quienes me formaron, y también de aquellos que luchan cotidianamente por políticas públicas en la cultura y producen arte en los más diversos lenguajes. ¿Cómo compartir esta experiencia? Necesito ser buena con las palabras, necesito ser dulce como el español, nutritiva como una cachapa venezolana y hermosa como el Cerro Ávila, realmente un reto enorme, porque con ellos aprendí que la cabeza entiende dónde pisan los pies, así que quiero que nuestros pies caminen juntos para que podamos aprender el mundo juntos y tener un lenguaje común para seguir imaginando otros mundos y darnos cuenta de que a veces lo que soñamos no es una utopía, que en algunos países ya es una experiencia concreta y que podemos avanzar en nuestra tribu, en nuestra sociedad; hay un repertorio de luchas por conocer y tácticas cotidianas de resistencia por practicar.

Este pensamiento me cruzó durante el seminario sobre las perspectivas latinoamericanas de teatro. No me detendré en los detalles de los colectivos cubanos mencionados, continuaré con unas palabras anotadas que impregnaron la exposición del discurso sobre las investigaciones de algunos grupos, entiendo que esto no da cuenta de toda la escena cubana, pero vale la pena dejar constancia de lo que se me presentó en tres horas de encuentro, además de lo que ya se ha citado aquí:

Artaud - Brecht - Escenografía corpórea - Escenografía parafernalia - Comportamiento humano - Minimalismo - Performances - Andrógino - Travesti - Transgresor - Lorca - Calígula - Teatro físico - Teatro subversivo - Cabaret político - Bufón - Paródico - Teatro campesino, folclórico, danzante.

Durante la pandemia, los actores y actrices cubanos recibieron sueldos, realizaron algunas series audiovisuales para niños. Además de actuar, los artistas tienen habilidades musicales, algunas compañías trabajan temas como la violencia de género, por ejemplo, otras hablan de conflictos familiares, iglesia y suicidio, también hay una enorme compañía de teatro para niños y una gran diversidad de lenguajes (estamos hablando de una isla aislada en medio del Caribe que sufre los boicots y sanciones provocados por el Imperio).

Estaba hospedada en el mismo hotel que el elenco cubano, lamentablemente no pude desarrollar ninguna conversación con ellos, estaban cansados, es intenso el período de un festival, y este en particular tiene una programación extensa y diversa. Con tantos elementos sobre Cuba, estaba ansiosa por ir a la presentación, por ver la función. Y para cenar, para almorzar, mi plato venía preparado con vegetales, carbohidratos y proteínas, colorido, nutritivo, en cantidad adecuada, no faltaba ni sobraba comida, aquel jugo concentrado del que nunca pude beber una botella entera, y café disponible al final de cada comida. El agua en una jarra, podíamos servirnos a gusto, no había bebederos, ni filtros, algo un poco difícil, precios caros en el agua embotellada.

Asistí a algunos monólogos en el Festival, algunas presentaciones en solitario, entiendo que el costo las hace viables, tenemos una serie de monólogos en los procesos

artísticos del grupo, se sabe que el aparato técnico da un soporte estético para la realización de la obra, la intérprete está sola, es un gran desafío porque esto puede resultar muy poco interesante y umbilical de quienes hablan o representan. Con los ojos libres y el corazón abierto fui a uno de danza, *Sacred: The Rosary*, con la intérprete Gauri Sharma Tripathi, de la India, esta pieza me llevó al Teatro Nacional, suntuoso, curiosamente ese día era el 27 de marzo, el Día del Teatro, y quedará marcado para siempre en mi memoria, porque conocí el Teatro Nacional de Venezuela y frente a él una heladería con filas de personas para comer helado, dos helados por dólar, y antes de entrar a la función una breve exposición sobre el artista cineasta Román Chalbaud en el lobby, nos queda tarea de casa para conocerlo.

Entro al teatro y comienza una danza tradicional, sonidos distintos, ritmo distinto, ella lanza flores entre el público y sube al escenario, humo y baile, pañoletas, movimientos de tensión y relajación, oposiciones muy bien ejecutadas, al final ella recibió un premio por el hermoso trabajo, me encontré pensando: ¿Y la India? Caramba, no sé nada. Mi cabeza viajó mucho durante el baile, pensé en la relación que tenemos en nuestro hacer teatral con la naturaleza, la cantidad de plástico que llevamos al escenario, para denunciar el uso del plástico. La elección de nuestros objetos en el escenario para mostrar las fuerzas que gobiernan nuestro tiempo, recordé a Tadeusz Kantor cuando no vi ningún objeto.



Sacred, India. Foto: Javier Campos

En el trayecto de un teatro a otro observé las plazas, los murales, una amiga me alertó que no hay forma de ir a Venezuela y no mencionar las plazas. Frente al Teatro Bolívar, donde iba a ver el próximo monólogo, había una plaza, hombres, mujeres y niños, ping-pong, dominó, juegos de barajas, wi-fi gratis, el paseo de las familias, iglesias, banderas, la policía joven y tranquila vigilando el ambiente, eran pocos los quioscos que vendían periódicos, pocos periódicos, los niños jugaban, también noté menos fumadores y menos uso de celulares.

Este volumen de gente no estaba en una plaza específica, estaba en todas las plazas. La plaza como lugar de encuentro, de esparcimiento y de vivencia. Algunos afiches de Netflix en los quioscos.

Dentro del Teatro Bolívar se encontraba la exposición “Mujeres Insurgentes”, donde pude ver fotografías y breves biografías de mujeres venezolanas trabajadoras en el campo de la cultura, con curaduría de Beatriz Aiffil. Y fue en el escenario del Teatro Bolívar donde vi el monólogo que en particular me hizo vivir un momento histórico: *The Gazelle of Akka*, con la actriz palestina Raeda Taha, escalofriante para los amantes del teatro, un espectáculo realizado en lengua inglesa, con subtítulos en español, todos los elementos escénicos y la relación con los objetos muy bien fundamentados aunque se le retire la función principal del objeto, los momentos figurativos en un tono jocoso y humorístico, un vozarrón afinado cantando *a capella*, un personaje híbrido en género, lleno de matices, y un movimiento escénico dialéctico en la interpretación. El ministro de Cultura Ernesto Villegas Poljak, presenció la pieza junto al pueblo y agradeció la presencia de la artista en el Festival.

No tengo cómo no pensar que no estamos siendo recibidos en la Secretaría de Cultura de la ciudad de São Paulo, no puedo dejar de pensar que necesitamos agendar y que no cumplen con la agenda cuando nos programamos, a lo largo de los veintidós años de mi grupo, el único político parlamentario que fue a ver el trabajo que hago se fue en medio de la obra atravesándose en la escena, y este es un político reconocido por actuar en materia de Derechos Humanos, pero no tuvo la madurez, la diplomacia para esperar al final de la obra y lidiar con las críticas a su partido, porque defiende un partido sin pueblo. Los artistas



La Gacela de Akka, Palestina.

Foto: Jacobo Méndez

de calle o callejeros, los artistas de grupos, los artistas que actúan en la ciudad y terminan desarrollando proyectos de humanidad, de dignidad básica y de subsistencia son considerados como grupos de izquierda. Luchar por vivienda, comida, educación, cultura es ser de izquierda en Brasil. Imaginen lo que significa luchar contra la Industria Cultural y el Agronegocio, imagínense lo que es imaginar el fin del capitalismo. Fue eso lo que pensé cuando vi al Ministro de Cultura allí viviendo su rutina de alguien que piensa la cultura.

Yo bebía malta, una cerveza sin alcohol, disfrutaba de la cebada, no sabía cuál era el sabor y quería mantenerme sobria para no perder el tiempo, para mantener el sueño organizado y dar cuenta de todo lo que todavía estaba por venir, porque todas las noches en el festival había rumba, yo iba de rumba, cada noche había un grupo diferente presentándose, y era el único lugar al que tenía para ir, Caracas duerme de noche.

Hablando un poco de las rumbas en la sede de la Compañía Nacional de Teatro, bailé apenas un día cuando estaba con mi amiga y su familia, noté que bailo diferente, observé a los otros bailar y nos divertimos, conocí un poco de lo introspectiva que soy y cómo bailo, odiaría que alguien que

no conozco me invite a bailar, se necesita de una cierta licencia que no sé explicar, el baile es una expresión intensa, trae un discurso, en el baile también necesitas conocer las palabras, es objetivo, directo, no hay dónde esconderse, no se trata sólo de balancearse, bailar es liberarse y conocer, analizarse, necesitas saber cuándo hacerlo en público, entonces creo que cuando voy a bailar es porque puedo hacerlo, tal vez a lo largo de mi trayectoria he sufrido cierta censura, violencias que me hicieron preguntarme dónde debía bailar y si debo compartir el baile, y cómo bailar. Lamento esto, bailarías más, si no sintiera que tengo un lazo subjetivo en mis piernas, en el cuerpo.

En vivo vi, escuché las maracas, el arpa, el cuatro venezolano y el güiro, instrumentos típicos venezolanos, un gran cantor, animador e improvisador en la rumba, grupos de otras regiones con interpretación de breves escenas dramáticas y músicas. Tuve conversaciones con directores de obras a las que no asistí debido al enorme volumen de material presentado, pero compartimos un breve diálogo, México, Uruguay, otros territorios de Venezuela, Sudáfrica, algunos países quedaron fuera por cuenta del tiempo, pero el solo hecho de tener contacto con la programación ya permitía una mirada y una investigación al respecto.

A la mañana siguiente de la visita al Teatro Bolívar fui al conversatorio “La mujer palestina” con la actriz invitada Raeda Taha, allí conversamos sobre la resiliencia de las mujeres palestinas y venezolanas en su vida cotidiana. Saludé la lucha del pueblo palestino y compartí la información de que en Brasil en este año las mujeres del Movimiento de Trabajadoras Rurales Sin Tierra realizaron su jornada de luchas con la consigna “Por nuestros cuerpos y territorios, ni una menos” y también el recordatorio de que en este mismo año en territorio brasileño fue víctima de feminicidio la actriz y artista venezolana Julieta Hernández, migrante nómada, fabricante de muñecas, payasa y viajera en bicicleta, por lo que en Brasil lucharemos “Por nuestros cuerpos y territorios, ni una menos”.

Este conversatorio se llevó a cabo en la Galería de Arte, un lugar fantástico, donde pude contemplar rápidamente algunas esculturas que me demandaron otras tareas de casa, investigar nuevos artistas, en esta misma galería pude ver con más detalle la exposición fotográfica “Rostros de la mujer en el teatro venezolano”, de Arturo Moreno, Félix Gerardi y Víctor Alexandre. Tuve el privilegio de que me presentarán brevemente a Félix Gerardi y de tomarme una foto con él, el fotógrafo sensible de las mujeres en el teatro.

La programación para teatro infantil también fue diversa, llena de juegos, y se llevó a cabo en la Casona Cultural Aquiles Nazoa, supe que servía de sitio de descanso del presidente Chávez y fue transformada en un Centro Cultural, conservado y con la naturaleza presente. Allí vi el espectáculo *Cuentos de África Profunda, Africuentos - Cantos* y *Cuentos de Caracas*. Poesía, esculturas, artesanías, artes plásticas, cotufas, naturaleza, memoria, niños por todos lados y cierto silencio en la amplitud.

De los caminos, el barrio Petare, paraguas coloridos por todos lados, en la entrada del barrio, en las calles, responsables de la sombra, las casas pintadas, las calles limpias, y allá está el Teatro César Rengifo, con una foto de Bolívar y otra del Che Guevara. En este teatro vi *Clowncierto*, del grupo Teatro Tuyo, de Cuba. En Petare las calles estaban limpias, los callejones me recordaban a las ciudades del interior de Brasil, un lugar donde me sentía como en casa, aunque rodeada de edificios, causando un contraste social. Un lugar inolvidable, donde se encuentra pueblo.



Clowncierto, Teatro Tuyo, Cuba.

Foto: Francisco González

Clowncierto es un espectáculo que no tiene texto y las escenas son entrecortadas por un repique de llamadas telefónicas que no tiene sonido, ¡solo la imagen de ring! Los payasos y payasas son frecuentemente interrumpidos por este repique, en un momento cotidiano de sus vidas ellos limpian, pelean, se aman, comen, bailan, pero siempre interrumpidos por el repique, están ahí con sus instrumentos que exigen estar en el presente, en realidad el timbre del teléfono rojo hecho de madera va irritándolos hasta que al final de la obra lo meten en una caja y listo. Continúan con su procesión, su música. Con sus narices confeccionadas de madera, el discurso a través de las relaciones. El aire acondicionado del teatro de Petare estaba apagado o dañado. El teatro amplio y cómodo. Petare inolvidable. Plazas ocupadas. Ambiente colorido y al mismo tiempo silencioso.

Me intrigaron algunas cosas, cuanto menos central era la región, más camisetas infantiles con Mickey estampado en ellas, toallas de baño de la Marvel, bastantes productos de China, muchos productos infantiles con estampados de Disney. En las librerías de los edificios de espejos, encontré solo veinticinco libros de autores venezolanos, mitad de un estante, muchos juguetes, libros de autoayuda y *best sellers*, muchas biblias, cómics de *Star Wars*, algunos

clásicos, pedí recomendación de alguna editora venezolana y no tuve éxito. Pasando en carro, vi tiendas de libros de segunda mano debajo de los viaductos y frutas, no había gente viviendo allí.

Oí decir que el circo está creciendo en Venezuela. Fui a la zona este de la ciudad, vi claramente la división de clases, y también vi la plaza de Altamira iluminada, me enteré de que allí se realizan los actos de la extrema derecha, fui a un enorme carpa de circo en PDVSA La Estancia, sin duda más de mil personas se reunieron para ver *Orquesta de Malabares* de Pistacatro, de España, un grupo de malabares que se presentó con la Orquesta Filarmónica Nacional de Venezuela, un hermoso espectáculo de variedades, entretenimiento.

Esa fue la última obra que vi en el festival, al día siguiente regresaría a Brasil, segura de que este viaje duraría más que estos cinco días, las inquietudes se instauraron cuando llegué a São Paulo, noté que había menos indigentes en la región central, como sé que el gobierno no proporcionó casas suficientes para viviendas, me pregunto qué habrá pasado con esas personas, vi que alrededor de las autopistas había algunos ranchos, he notado cierta limpieza urbana, pensé en el año electoral y en los chorros de agua

lanzados a las personas sin hogar. Pensé en el volumen de los restaurantes de autoservicio, en la comida que se tira a la basura, pensé en el veneno de la comida, pensé en el enorme aislamiento a través de las pantallas, en los prejuicios, en un lenguaje duro, en la falta de cortesía, en la ausencia de amabilidad, en la cosificación de las mujeres, en sus cuerpos, en el falso poder adquisitivo, en el endeudamiento por el acceso a las universidades, en el hambre, en la miseria, en la criminalización, en la prohibición, en la falta de cultura, en tener para ser, pensé en narciso, en este concepto fragmentado de la salud, en el cada uno con lo suyo, en el yo.

Para no despedirme en esta angustia, miedo y revuelta: existen semillas sembradas por los pájaros regadas por el Orinoco, que atraviesan fronteras, estamos intercambiando entre nosotros, el pueblo, promoviendo nuestras Escuelas Populares de Teatro y Video que esperamos llegar a Venezuela, así como seminarios dramatúrgicos y espectáculos de colectividades brasileñas que son fruto de la clase trabajadora, con una mirada avanzada en lo que hay de ser humano, para que sea humana la humanidad.

Hasta pronto.

Que sea humana la humanidad.

Así la oración que corre a través de nosotros. ✎

Traducción del portugués Héctor Ilich Meleán Duran



Con Marcelo Castillo, Jericó Montilla y Vivian Martínez Tabares



Orquesta de Malabares, Pistacatro, España.

Foto: Jersús Vargas

» Pablo García Gámez

El Tercer Festival Internacional de Teatro Progresista de Venezuela, del 21 al 31 de marzo presentó una programación ambiciosa por la variedad de propuestas, la exploración de espacios alternos, su carácter inclusivo y la calidad de las actividades teóricas y formativas. Una de esas actividades está relacionada con el público: “Los retos del teatro y las nuevas audiencias”, seminario dictado el 22 de marzo por el investigador Jorge Dubatti, en el cual el teórico argentino disertó sobre posibles estrategias para atraer espectadores al teatro. Además, el investigador compartió su experiencia de la Escuela del Espectador que empodera al público en beneficio de las artes escénicas.

La presencia (o ausencia) del espectador en las salas de teatro es un hecho en el que intervienen varios factores que, a su vez, han sufrido transformaciones. Décadas atrás, los principales medios impresos tenían en sus páginas críticos de teatro y ofrecían información cultural; ahora las páginas son de espectáculos en general, dando preferencia a la cobertura de eventos masivos y de tendencia global que merma el papel de la figura del crítico y la información sobre el teatro local. Los medios han seguido la tendencia globalizante mientras que el teatro sigue ahí, en su realidad. Mientras tanto, hay gente de teatro consciente del problema que toma pocas o ninguna acción; otros han pasado a la práctica de estrategias para asegurar un público originado en sus comunidades. Siguiendo las reflexiones de Dubatti, en escena se produce la *poiesis* corporal, así como entre los espectadores se genera la *poiesis* receptiva: ambas a su vez crean la *poiesis* convivial.¹ La condición receptiva del espectador no necesariamente implica un carácter pasivo; por el contrario, en las butacas se genera parte de la energía del rito teatral que incide en todos y cada uno de los partícipes del ritual. La *poiesis* genera energía, revisión del mundo, la apertura al diálogo y la reflexión individual o colectiva.

La introducción viene a que entre los trabajos observados en el festival hay piezas que dialogan con los espectadores originarios del lugar en el que emergen y el efecto se proyecta hacia otros contextos –en este caso, veintitrés

¹ Jorge Dubatti: *Teatro y territorialidad*, Gedisa Editorial, Buenos Aires, 2020, p. 87.

Festival Internacional de Teatro Progresista 2024: obras, muchos espectadores

Lago de libertades. Foto: Francisco González

estados de Venezuela– proponiendo otros diálogos con nuevos espectadores. Nos encontramos frente a siete expresiones locales avaladas por sus espectadores originarios (de España, Sudáfrica, Cuba y Venezuela) y que se presentan en el Festival luego de haberse destacado en su medio. Por supuesto, en el nuevo contexto son otras las miradas, otras perspectivas, otros elementos que intervienen y provocan nuevas respuestas. A continuación, las siete piezas vistas durante el festival y algunos modos relacionales con el espectador.

LAGO DE LIBERTADES: MARACAIBO, SUS MEMORIAS

De la ciudad de Maracaibo, el Grupo Teatral Mampara se presentó en la Sala Doris Wells, de la Casa del Artista, con *Lago de libertades* (*El retador del Lago*). Es la historia de Víctor “Chinito” Jiménez (1916-1998), polifacético personaje: fundador de la Asociación Zuliana de Natación, locutor, productor de radio, cantante de tango y promotor de las peñas tangueras en dicha ciudad. La pieza es escrita, dirigida y protagonizada por Ilya Izaguirre Jiménez, con la participación de los músicos Israel Colina y Gustavo Colina. Paralela a la vida de Víctor Jiménez, hay un rescate de fechas y hechos determinantes de la historia de Maracaibo, la mayoría ensombrecida por el olvido. Por otra parte, el texto responde al carácter de *colectficción*, término de la investigadora Priscilla Gac-Artigas para designar trabajos literarios en los que el “yo” propio de la auto-ficción se convierte en “nosotros”: para “...lograr un acto de creación en el cual el lector [en nuestro caso espectador] sea parte y participe de la reconfiguración de una historia en su dimensión tempo-espacial.² La historia se abre a lo colectivo, a “nosotros” porque lleva a los espectadores marabinos a compartir la ciudad y su pasado: es un trabajo sobre el rescate de la memoria colectiva.

Narración oral, performance, música en vivo están presentes en *Lago de libertades*. La primera aparición del personaje lo aproxima a lo farsesco: pantalones cortos, el cuerpo mojado, con un modo particular de caminar. La entrada quiebra la expectativa de los espectadores, quienes ríen por la gracia que les causa el contraste entre el

² Priscilla Gac-Artigas (ed.): *Colectficción*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid, Frankfurt; 2022, p. 11.

personaje y la elegancia de los músicos-actores. Paulatinamente comienzan a ver y escuchar al protagonista mientras narra anécdotas de su vida e historias que celebran la ciudad. La utilería juega un rol relevante: el personaje muestra una bandera de Venezuela, la misma usada por el real Víctor Jiménez en su proeza de cruzar el lago de Maracaibo a nado. Durante la obra, el actor menciona personalidades forjadoras de la identidad marabina. En cada mención se encienden las luces de la sala y el actor selecciona a un espectador para representar a la figura en cuestión colocándole un sombrero. Con el gesto se comparte la memoria. La representación en Caracas, otro espacio, es invitación a celebrar a Maracaibo: es el contacto entre dos ciudades.



AMARILLO: INESTABLE: EL TIEMPO, LOS CUERPOS

Amarillo: Inestable es una versión libre de Aníbal Grunn sobre textos de Eugenio Griffero, versión en la que se vislumbran rasgos de la anécdota de *El príncipe azul*. El tiempo y su incidencia en los cuerpos conforma el tema de la pieza: una pareja gay promete encontrarse en un futuro distante que se vuelve presente por el paso del tiempo: son y no son los mismos. Las visiones de la juventud dan paso para que emerjan otros modos de ver, otras perspectivas dadas por las experiencias vividas y la transformación de los cuerpos. *Amarillo: Inestable* es sobre dos personajes de la tercera edad, en su in/madurez y la mirada al pasado vago y distante. El montaje incorpora a un tercer actor que realiza un performance basado en movimientos dancísticos de modo que el montaje se expresa en dos planos: el plano anecdótico de la palabra y el plano del movimiento: dos lenguajes para recrear el rencuentro anhelado y temido. Si *Amarillo: Inestable* se centra en el paso del tiempo hacia adelante, en la representación caraqueña tiene una marca adicional: el tiempo hacia atrás, el de los espectadores que hace cuarentiún años asistieron al teatro Las Palmas de Caracas a ver *El príncipe azul*, producida por el colectivo argentino Teatro Abierto. Para los espectadores, que vieron ambos montajes, el actual plantea una revisión sobre el entonces joven espectador y, como los personajes, una revisión sobre sus cambios de perspectivas.

Amarillo: Inestable es producida por Chabasquén Producciones, con Arístides Muñoz al frente, bajo la dirección de Rufino Dorta. La asistencia de dirección es de Yurahy Castro; el diseño de iluminación de Alejandro Martínez; el diseño de vestuario de Cesar Sandoval, y diseño de sonido de Augusto Morales. Cuenta con las actuaciones de Aníbal Grunn como Juan, Miguel Issa en el personaje de Gustavo y Kleiber Yoel Rodríguez como El tiempo.

Amarillo inestable, Chabasquén Producciones, Venezuela.

Foto: V.M.T.

Pablo García Gámez



LA RAZÓN BLINDADA: IMAGINACIÓN LIBERADORA

Dos hombres están reclusos en una prisión. Prisión no merecida. Las condiciones en las que viven los pueden conducir a la locura; para evitarlo, De la Mancha y Panza hacen uso de la imaginación para intentar así evadir la angustia del aislamiento. *La razón blindada*, de Arístides Vargas, representada en el Teatro Alberto de Paz y Mateos muestra la compleja operación de utilizar la imaginación para conservar la razón. Los personajes continuamente juegan y pasan por diferentes situaciones: del juego a la angustia, de la espera a la acción, realizando un trabajo con aciertos en cuanto a movimiento e interpretación. Sin embargo, conociendo la calidad de los intérpretes, es probable que el montaje tenga más fuerza en términos del flujo de energía escena-platea: la manipulación de los elementos escénicos en la boca del escenario limita dicho flujo. Igual, siempre es oportuno ver a un profesional como Salomón Adames, actor ampliamente conocido en la escena venezolana, junto al director y también actor Luis Bernal. La asistencia de dirección está a cargo de Nelson García y el diseño de iluminación es creado por Arnovi Parra para producciones Con los pies en la tierra.

La razón blindada. Foto: Marcos Colina

Festival Internacional de Teatro Progresista 2024: 7 obras, muchos espectadores

ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA: TRADICIÓN Y VANGUARDIA

El Teatro Principal, cuyo público ha sido reseñado anteriormente por su fuerte respaldo a la cartelera, fue la escena donde Carmen Ortiz mostró *Entre el cielo y la tierra*. Previo a la presentación varios espectadores no involucrados con las artes escénicas comentan ser fanáticos de Carmen Ortiz; otra espectadora explica que busca la programación teatral en las redes sociales y que los espectáculos que ve y le gustan los recomienda en sus redes, síntoma de que hay espacios, agrupaciones, propuestas que son vistas por espectadores que siguen tomando la iniciativa de estimular la asistencia al teatro.

Entre el cielo y la tierra es un trabajo de cruces: tradición y contemporaneidad, teatro, performance artístico y ritual improvisado. Su rasgo distintivo es que la autora e intérprete proyecta un imaginario de costumbres y tradiciones de la geografía venezolana; la primera secuencia es el recibimiento simbólico con café servido en tazas de peltre, tradición que se convierte en contemporaneidad escénica; poco después viene el juego, la poesía, la danza, los conjuros. En escena unos pocos elementos artesanales son explorados creativamente. El escenario es el área principal donde se desarrolla el trabajo, pero además Carmen Ortiz lleva la acción a la platea donde interactúa con los espectadores: es el espacio donde sirve el café o hace el rito de unción marcando con carboncillo el rostro de los espectadores. Expresión de una creadora afrovenezolana, *Entre el cielo y la tierra* recuerda a sus nacionales los aspectos positivos del gentilicio. Su representación confirma lo dicho por el teórico Richard Schechner: cada lugar tiene sus propias vanguardias con sus circunstancias sociopolíticas y su cultura.³

³ Richard Schechner. *Performed Imaginaries*, Routledge, London and New York, 2015, p. 17.



Entre el cielo y la tierra, Carmen Ortiz. Foto: Marcos Colina



A Faint Patch of Light, Sudáfrica. Foto: Bernardo Suárez

A FAINT PATCH OF LIGHT: LAS DEL MARGEN

A Faint Patch of Light, presentada en el Teatro Luis Peraza por Theatre Aris Admie Collective, de Sudáfrica, da otro matiz en la relación con los espectadores. La pieza, versión sobre *Statements After an Arrest under the immorality act (Declaraciones tras un arresto en virtud de la Ley de Inmoralidad)* de Athol Fugard, entra en el mundo marginal. Dos mujeres lesbianas y negras absorben la violencia social que les impide llevar su vida a plenitud agregando además tensiones de clase. De fondo, aparece el contexto con problemáticas colectivas como la escasez de agua potable. El público al comenzar la obra de inmediato queda en tensión frente a los conflictos y afectos de los dos personajes, ambas desnudas y con música de chelo. La atención y el silencio son maneras de representar empatía, o por lo menos curiosidad, sobre lo que ocurre en la escena donde la violencia del medio intenta apoderarse del espacio de la pareja. Trabajo fuerte, de gran intensidad, que expone la violencia hacia la población LGTBQ, cuya situación amerita una profunda discusión. *A Faint Patch of Light* es dirigida por Qondiswa James e interpretada por Tiisetso Mashifane, Qondiswa James y Jannous Aukema.

CLOWNCIERTO: "¡AQUÍ SÍ!"

En el teatro Cesar Rengifo, Casco Colonial de Petare, se presentó Teatro Tuyo, de Cuba, con *Clowncierto*. La pieza es interpretada por un elenco de payasos o clowns que además son músicos y bailarines. El público ideal de la pieza incluye niños y adultos mayores. El montaje mantiene una constante conexión con el espectador de diversas maneras. Dicho de otro modo: el espectador complementa el montaje participando de forma activa. Es personaje colectivo que marca el ritmo, integrante del pasaje en el que dos clowncertistas intentan enamorar a un miembro de la audiencia. El espectador se siente invitado a ser parte de este "ajiacó cultural", frase de Fernando Ortiz que cita Yelaine Martínez Herrera,⁴ para ilustrar las diversas referencias de la cultura cubana. La obra abre con la entrada del grupo; posteriormente, cada miembro de la agrupación muestra su dominio sobre determinadas áreas: música, danza, interpretación; de a poco se van integrando parejas o grupos de personajes hasta crear un trabajo entre todos.

"Aquí no", la frase articulada al final de la pieza resuena de diversas maneras: como modo de desarraigo o tal vez el deseo de partir. La dinámica de Teatro Tuyo en la temporada festivalera hizo conexión con la comunidad de Petare, donde se originaba el gran porcentaje de público entre el que, no cabe duda, muchos fueron a varias representaciones del *Clowncierto*, al punto que la última función tuvo una carga emocional: la compañía agradeció la aceptación del trabajo y los espectadores celebraron con aplausos el pequeño homenaje de los clowncertistas a los presentes: despedida entre amigos. *Clowncierto* es escrita y dirigida por Ernesto Parra. El elenco lo integran Ernesto Parra, Aixa Prowl, Jean Paul Cardona, Betsy Pérez, Luis Carlos Pérez, Carlos Enrique Días y Arisleydis Jorge Domínguez.

⁴ Yelaine Martínez Herrera. "Clowncierto, catalizador de emociones", *Cubaescena*. Consejo Nacional de las Artes Escénicas, 7 de abril, 2023, cubaescena.cult.cu

Clowncierto, Teatro Tuyo, Cuba. Foto: V.M.T.



Pablo García Gámez



las comunidades que puede alcanzar resonancia no sólo en su medio sino también en otros contextos. El espectáculo está bajo la dirección artística de Pablo Reboleiro y la dirección musical de Manuel Paino con Diego Anido como asistente de dirección. El diseño de vestuario es de Uxia Vaello; las coreografías son de Dani Fausto, el apoyo de la dramaturgia es realizado por Juan Carballido. El elenco, según el programa, está integrado por Arturo Cobas, Dulce Duca, Dani Fausto, Aitor Garuz, Guillermo Porta y Santiago Montero Xampi, acompañados por la producción y la comunicación de Belem Brandido Gutiérrez.

El público en la clausura del Festival, con *Orquesta de Malabares*, Pistacatro, España.

Foto: Ministerio del Poder Popular para la Cultura

ORQUESTA DE MALABARES PISTACATRO: PAYASOS Y MÚSICA

De Galicia llega la *Orquesta de Malabares*, de la Productora Pistacatro que, junto a la Orquesta Filarmónica de Venezuela dirigida por Rubén Capriles, se presentó en una carpa de circo habilitada en el Centro de Arte La Estancia.

En la *Orquesta de Malabares*, seis clowns-malabaristas-intérpretes componen sus rutinas al compás de la música ejecutada por la orquesta. En varias ocasiones los músicos abandonan la seriedad de su oficio para intervenir como clowns. La propuesta se basa en que los clowns con pelotas, mazas y aros ejecutan acciones coreografiadas humorísticas y visualmente armónicas que asombran por el depurado manejo del cuerpo y los objetos. Los ejecutantes, excelentes intérpretes, divierten a los espectadores durante toda la función.

Desde su origen la propuesta tiene la idea de llegar al público: es un proyecto nacido en A Coruña, España, y que se inicia con la banda municipal de la ciudad para ser llevado a barriadas y plazas haciendo accesibles la música y el teatro. El hecho de que la *Orquesta de Malabares*, de Pistacatro, haya cerrado el Festival Internacional de Teatro Progresista 2024 demuestra que un proyecto ideado para

TRES DE SIETE

Estas siete piezas conducen a tres grandes reflexiones. La primera es que la promoción de espectáculos teatrales ha perdido espacio en los medios de comunicación; por ellos los grupos deben contemplar otras estrategias de aproximación al espectador como parte de su proyecto artístico. Por otra parte, se manifiesta una apertura sobre lo que se puede definir como teatro por la hibridez de géneros y medios utilizados. Por último, las piezas de esta selección apelan al colectivo, al "nosotros" por encima del "yo", otra manera de intercambiar con los espectadores que encontraron que el teatro valora el diálogo. ✎

» Vivian Martínez Tabares

Entre los espectáculos programados en el 3er. Festival Internacional de Teatro Progresista de Venezuela, uno de los que me generaron más expectativa fue el unipersonal de la actriz palestina Raeda Taha.

Para crear *The Gazelle of Akka* (*La gacela de Acre*), escrito y llevado a la escena por ella misma, Raeda eligió un lenguaje minimalista y potente, con estilo directo para recrear la vida de un hombre que dio la vida por una causa, que es la suya. Vestida con un traje oscuro masculino, la actriz se movía en torno a dos sillas plegables y una mesa cubierta de libros, una laptop y un montón de papeles que en algún

momento revolotearían en lo alto, mientras narraba con impecable articulación y manejo del tono, y representaba –como el personaje protagónico y algunos cercanos a él y como ella misma–, pasajes de la vida de un joven nacido en la ciudad bajo mandato británico de Acre en los años 30 del siglo pasado, y traduce para nosotros a través de la acción el modo en que ese hombre padeció el desplazamiento forzoso, se convirtió en refugiado y en luchador de la resistencia contra la injusticia, por lo que fue asesinado brutalmente con un coche bomba en Beirut el 8 de julio de 1972. Tenía apenas 36 años e iba acompañado de su sobrina aún niña.

El escritor Ghassan Kanafani, protagonista de *The Gazelle of Akka*, se había consagrado a la lucha por la libertad

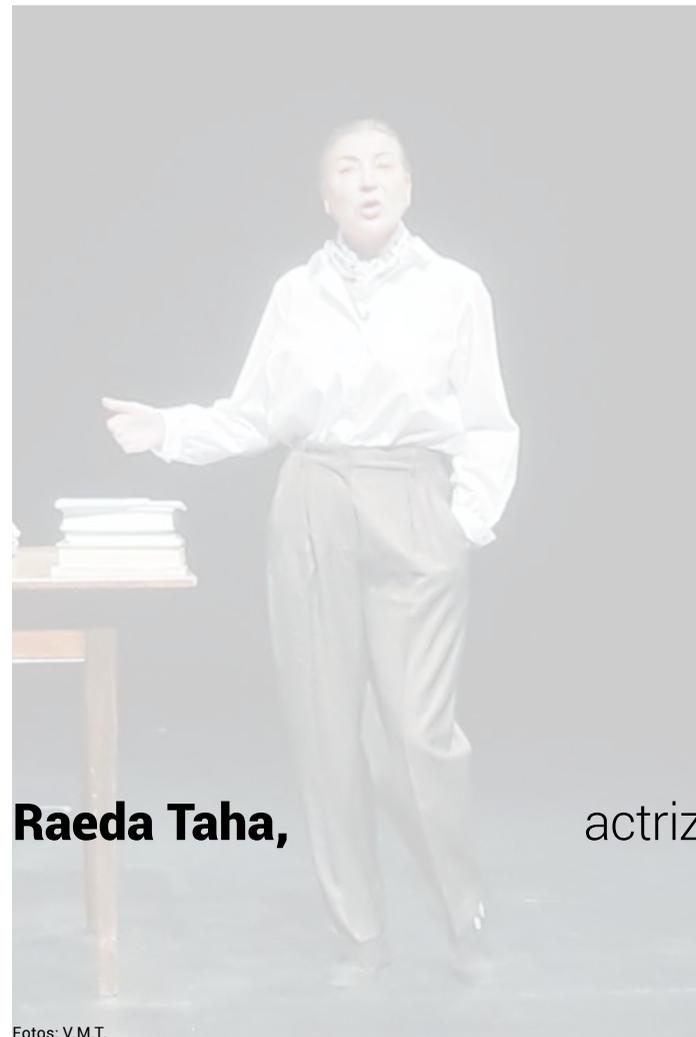
también desde su oficio, como figura literaria prominente: narrador, periodista, crítico, escritor para niños, maestro y talentoso pintor, siempre amante de la vida.

Considerado por los israelitas un terrorista y amado por el pueblo palestino, Ghassan Kanafani fue cofundador del Frente Popular para la Liberación de Palestina, y fundador de su semanario *Al-Hadaf*, en 1969, el cual editó hasta su muerte casi tres años después. Fue también el autor de la novela *Hombres al sol* y de *Lo que os queda, Un saad y Regreso a Haifa*, por los que se le considera uno de los más grandes autores de la literatura árabe. Más de cincuenta años después de su asesinato, sin que pudiera regresar a casa, una mujer también desplazada, una periodista devenida actriz

y dramaturga denuncia con su historia la ocupación israelí y el genocidio contra el pueblo palestino.

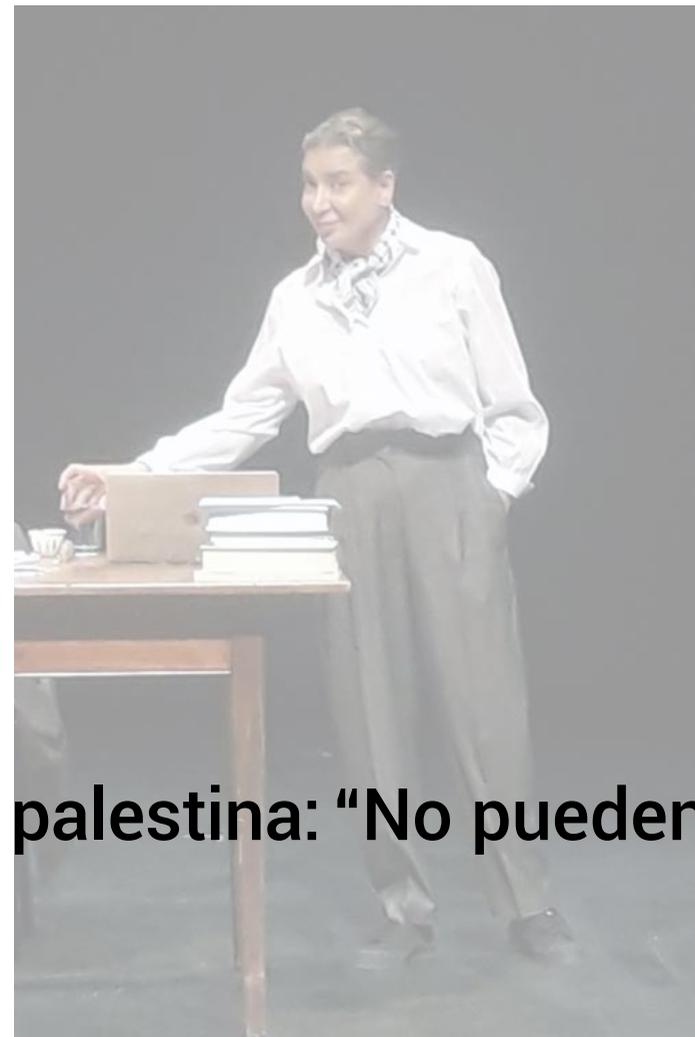
La primera función de *The Gazelle of Akka* en el Teatro Bolívar, del centro histórico de Caracas, se convirtió en una manifestación de solidaridad con Palestina, espectadores leyeron poemas y lanzaron mensajes de paz, tras los merecidos aplausos a la artista.

Al día siguiente, minutos antes de la segunda presentación, pude sostener el breve dialogo que sigue con Raeda Taha, una artista y activista resuelta –hija mayor de otro hombre asesinado por las fuerzas israelitas–, una actriz carismática y siempre sonriente, como su personaje, con un profundo amor por la vida.



Raeda Taha,

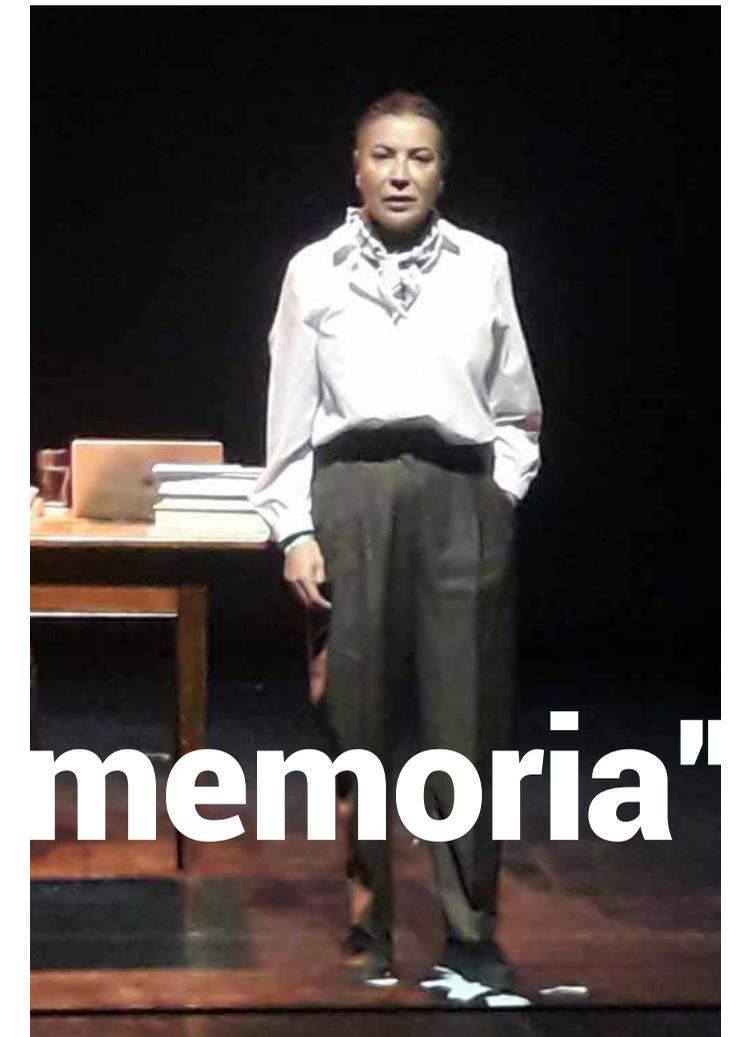
Fotos: V.M.T.



actriz palestina: "No pueden



robarnos



la memoria"

V.M.T.: Eres una mujer con una tradición de lucha desde tu propia familia, tuviste que emigrar desde niña...

R.T.: Sí. Me expulsaron de mi país con mis padres. Yo tuve que cruzar el río Jordán con mi padre, mi madre y mis dos hermanas. Fuimos a Jordania por unos meses y luego a Beirut, en el Líbano. Yo tenía quizás tres años, o dos años y medio. Viví en Líbano hasta 1983, allí crecí. En 1972 mi padre secuestró un avión y fue asesinado. Realicé mis estudios en los Estados Unidos porque me expulsaron de Beirut después de 1982, cuando ocurrió la masacre en Sabra y Chatila, no me dejaron quedarme allí, no me daban visa ni permiso, nada. En los Estados Unidos estudié durante cuatro años y pasé allí cinco o seis años. Luego regresé a Túnez y trabajé como Secretaria de Prensa de Yasser Arafat durante ocho años.

V.M.T.: Por eso decía que eres una mujer de lucha. Siempre que hablas en público o con alguien que conoces, he notado que inmediatamente te refieres a la lucha de tu pueblo. ¿Por qué escogiste el teatro como un arma?

R.T.: El teatro también es un arma muy, muy eficaz. Es uno de los tipos de resistencia que yo ejerzo. Yo hablo sobre mi país, sobre Palestina, hablo sobre la historia de mi pueblo y la comparto como una documentación, y con mi país viajo por todo el mundo para llevar el discurso correcto sobre la historia, sin diplomacia, sin ningún obstáculo, sin supervisión alguna. No borro ninguna de mis palabras. Yo digo las cosas de manera directa, digo las cosas correctas sobre mi causa, sin que nadie me diga: Di esto o di aquello. Cuento mis historias que reflejan las de los palestinos y también hablo de personas muy importantes que han jugado un papel significativo en la historia de Palestina.

Mi primera obra fue sobre mi padre, sobre las familias de los mártires, sobre cómo sufren las mujeres y los niños.

Hablo de mi tía, que era como una Antígona. A mi padre lo mantuvieron en un frigorífico durante dos años antes de que lo enterraran. Mi tía les reclamaba a todos los que venían a Jerusalén, a cualquier personalidad, que devolvieran el cadáver para que fuera enterrado. Henry Kissinger llegó a Jerusalén y ella lo buscó y fue a verlo. Mi tía es analfabeta, no escribe ni lee. Pero ella fue le dijo: Quiero que entierren a mi hermano como a todas las personas del mundo,



Vivian Martínez Tabares

Raeda Taha, actriz palestina: “No pueden robarnos la memoria”

es injusto, es deprimente y no está bien que permanezca en un frigorífico. Así que él le prometió acceder. Él dijo: Está bien. Pero les dijeron a los israelíes, que no lo enterraran en Jerusalén, sino en Hebrón, en otra ciudad, es que no querían que él fuera un santo en Jerusalén, porque todo el mundo iría y lo visitaría como al héroe, y querían impedir que se convirtiera en un héroe.

Mi segunda obra [*36 Abbas Street, Haifa*] trató sobre las personas que fueron exiliadas o desarraigadas a partir de 1948. También es una historia real sobre nuestros amigos. Una familia había sido desalojada. Otra familia palestina vivía en la casa, se la habían comprado a un hombre judío que vino de Austria y entonces esta familia se quedó con la casa durante cuarenta o cincuenta años, y luego se la devolvieron a la familia palestina. Yo estaba allí y lo vi.

En otra obra hablo de la historia de Jerusalén. De las raíces, las ventanas, las puertas, del lado de mi abuelo por parte de madre, del lado de mi abuelo por parte de padre que vivía en Jerusalén. En ella describo a Jerusalén, la ciudad vieja, llevo al público a un viaje para verlo todo y olerlo y sentirlo. Es como un viaje para la gente que no puede ir.

Y ahora hablo del significado de Ghassan Kanafani, es decir, todo esto es documentación, todo es un material crucial para las generaciones venideras. Nosotros nunca olvidaremos. No lo olvidamos. Guardamos todo en la memoria y el teatro es muy importante para la memoria de las personas, para que nadie olvide.

V.M.T.: Tu teatro tiene una filiación directa con el teatro documental.

R.T.: Sí, es verdad.

V.M.T.: ¿Cuánto tuvo que ver tu experiencia como jefa de prensa de Arafat, lidiando todo el tiempo con problemas de la sociedad y la política?

R.T.: Escúchame: Yo soy muy mala en diplomacia, nada buena. Si me haces una pregunta, yo te respondo de la manera correcta. No titubeo ni divago. El trabajo de la diplomacia no es para mí. Pero yo tuve mucha suerte de tener toda esta profunda experiencia, toda esa rica experiencia de las guerras que tuvieron lugar en mi vida. A pesar de haber vivido poco tiempo en Jerusalén, recuerdo la guerra de 1967, he hablado de ella en mis obras de teatro.

Y luego me fui a Beirut, donde fui testigo de la guerra civil, toda ella en el Líbano, allí perdí a mi padre.

Estuve en el grupo de baile folklórico palestino, viajé por el mundo representando a Palestina. Estudié en la Universidad durante un año en Beirut. Me fui a los Estados Unidos y luego volví, y trabajé con Yasser Arafat. Y todo eso fue una experiencia muy rica y única. Estuve a su lado todo el tiempo, viajé con él, conocí a la mayoría de los presidentes, ministros y jeques del mundo, y yo vi y escuché más de lo que hablé, y eso para mí fue sumamente importante.

Yo utilizo toda esa experiencia y siempre estoy empleándola en mi energía en el teatro porque soy una mejor persona en el teatro. Desde que era pequeña me encantaba el teatro, bailar, cantar, tenía este talento. Lo uso y lo llevo a la práctica como una contribución que he hecho a mi pueblo para difundir la historia y la narrativa del pueblo palestino frente a la vida del pueblo israelí.

V.M.T.: ¿Cuál es hoy tu meta como mujer luchadora y artista?

R.T.: Mi principal objetivo es seguir escribiendo y hablando sobre la narrativa palestina. Nosotros hemos pasado a través de esta revolución durante 75 años. ¿Puedes creer cuántas historias abarca? Tengo tantas historias que contar, creo que cumpliré cien años y no terminaré de contar las historias de mi pueblo. Pero allanaré el camino para que otros, las mujeres, hablen acerca de sus historias, documenten las historias. De modo que la historia estará enraizada para los palestinos y no será olvidada. Y creo que las mujeres son las mejores personas para contarlas. Porque cuando quieres escuchar una historia, tú acudes a tu abuela, a tu madre, a tu tía, a tu vecina. Son todas mujeres. Tienen esta maravillosa imaginación. Lo hacen hermoso. O si es difícil, saben contar la historia. Así que mientras pueda yo hablar y caminar, seguiré con el tema del teatro hablando sobre esas historias.

V.M.T.: Eres una actriz muy precisa en tus acciones, lo que revela una gran organicidad. No conozco el teatro palestino y quisiera saber cuáles fueron tus maestros o tus fuentes técnicas y artísticas para la escena.

R.T.: Te diré algo. La trayectoria del movimiento cultural en Palestina se vio interrumpida y destruida en 1948.

Ese fue un gran problema. Antes de 1948 eran pocos los dramaturgos que hacían adaptaciones de otros escritores, pero algunos poetas escribieron obras. Ghassan Kanafani escribió dos piezas de teatro, otros poetas de la resistencia también escribieron obras de teatro. Nosotros no hemos logrado nuestro objetivo en el teatro como quisiéramos porque hemos sido dispersados, desarraigados, asesinados, refugiados, abandonados. Ahora, el movimiento teatral está desarrollándose cada vez más. Pero nosotros no tenemos personas muy importantes como maestros. En el cine, tenemos creadores geniales; en el teatro, creo que no tanto. En 1948, en el territorio ocupado de la Palestina histórica, teníamos unos pocos.

Hay teatro en Palestina. Por supuesto, el Teatro Al-Hakawati de Jerusalén, que es muy famoso. Tenemos otro en el campamento de Yenin. También en Ramala y en Hebrón hay algunos pequeños teatros. Tenemos teatros y tenemos algunos grupos de teatro experimental. Ellos trabajan en sus piezas y se esfuerzan mucho, pero yo considero que desde el punto de vista estético, si quiero ser crítica, todavía no tenemos gente de primer nivel.

Yo empecé hace diez años y fue un riesgo. Yo tenía una gran necesidad de decir algo. Yo quería hablar. Representé tres obras mías con un grupo de personas, entonces me dije: ahora es el momento de escribir y de hablar. Yo he recorrido una ruta muy especial.

Estoy muy orgullosa de que mucha gente haya visto mi primera obra, *¿Dónde puedo encontrar a alguien como tú, Ali?*

Ali es el nombre de mi padre, esa es la obra que habla sobre Kissinger, estoy muy orgullosa de que muchos jóvenes la estén adaptando, la estén estudiando, y de que hayan desarrollado sus tesis al respecto.

Nosotros tenemos un alto porcentaje de gente muy educada en Palestina porque creemos en la educación. Esa es nuestra arma más fuerte, la educación es un arma muy poderosa. Tenemos muchos artistas en la pintura, en la música, en el cine. En el teatro también tenemos muchos actores, pero aún no he visto una obra que me estremezca el alma. Espero que eso ocurra, tengo expectativas muy altas, pero estamos en el camino.

V.M.T.: Desde que tengo memoria, el pueblo cubano está muy sensibilizado y muy comprometido con la lucha de

Palestina, como también lo están hoy los pueblos de la América Latina. ¿Qué le dirías al pueblo de nuestros países?

R.T.: Antes de Gorbachov y antes de que colapsara el campo izquierdista en Europa, cuando había movimientos de liberación, Cuba fue el ejemplo en el mundo, a pesar de estar embargada, Cuba es una gran sobreviviente. A mí me enseñaron que la mejor medicina del mundo está en Cuba. Además, crecí con la idea de que las personas allí son muy resilientes y pacientes. Visité Cuba con mi esposo en 1978 y me quedé un mes.

Mi mensaje es para el sur global, para el pueblo cubano, para toda la América Latina y para el sur global de todo este mundo: Algún día terminarán ese embargo y esta lucha. Porque esto es historia. Tenemos que estar preparados para reconstruir nuestros países, tenemos que estar preparados para enseñar a nuestros hijos, tenemos que estar preparados para construir los mejores países. Porque nosotros podemos; si podemos liberarnos, podemos ser los mejores constructores. Los número uno. Tenemos todo. Se llevaron nuestros recursos naturales,



Raeda Taha, actriz palestina: “No pueden robaros la memoria”

nos robaron todo, pero no pueden robaros la mente. Mantén tu mente, mantén tu memoria. Sean resilientes, si no es en su tiempo y en mi tiempo, será en el tiempo de nuestros hijos.

V.M.T.: Ojalá que en nuestro tiempo.

R.T.: Quizás en nuestro tiempo. Soy muy optimista. Quizás en nuestra época, sí. Pero tenemos que estar preparados, nunca podemos perder la esperanza. Todo en el mundo, cualquier cosa en el mundo se hace vieja y muere, como nosotros. Incluso los estados, incluso las dictaduras, incluso la injusticia, todo envejece y muere. La injusticia morirá.

V.M.T.: Ayer cuando terminaste la primera función y te abracé, no sé si me escuchaste bien, pero te dije que todos los corazones cubanos estaban con Palestina.

R.T.: Gracias. Todos los corazones palestinos están con los cubanos. Ya lo sabes, fueron los primeros luchadores que enseñaron al mundo la dignidad. Dijeron no a los estadounidenses. Y decir no tiene un alto precio. 🇵🇸



el golpe

» Florencia Martínez versiona un texto de Roberto Parra

Un monólogo para la voz de Roberto Parra que es también:

UNA VECINA
UNA MUJER VIEJA
CURAÍTO CANTOR
PEDRO PABLO
UN PRESO POLÍTICO
EL DINA
UN MILICO
EL PADRE DE CHABELA
ÓSCAR CASTRO
UN POBLADOR
UN OBRERO
UN CAMPESINO
UN NORTINO
LA SRA. CARMEN GLORIA
PEDRO CHUCHETA
UN PADRE ASESINADO

PRESENTACIÓN

Varias décadas atrás
el señor Roberto Parra
dejó a un lado la guitarra
al chocar con Satanás.
Venía con un disfraz,
metralleta y uniforme,
Parra sin estar conforme
tomó lápiz y papel
y escribió un retrato fiel
de Chile y su pena enorme.

Los años pasaron lentos
las hojas se perdieron,
los muertos no volvieron
se lo dijo un día el viento.
Roberto en su tormento
vuelve a escribir su relato:
están matando hasta a los gatos
¿cuándo acabará este infierno?
de nuevo perdí el cuaderno
si no escribo yo me mato.

En París con Andrés Pérez
Roberto habló de su obra
“talento tienes de sobra”
le dijeron las mujeres
lo mismo los otros seres
Parra piensa, piensa lento
y volvió a narrar el cuento
que tenía en su cabeza,
encerrado en una pieza
hasta dejarlo contento.

Las páginas repartidas
una a una florecieron
otras nunca más volvieron

como cuerpos sin sus vidas
siguen desaparecidas
se volaron con el viento
pero llega en buen momento
un relato de memoria
de este Chile y de su historia
que cicatriza tan lento.

Florencia Martínez, 2013.

PARTE 1. EL GOLPE

ROBERTO. Un relato de memoria, un once por la mañana. Masacre má inhumana no ha registrado la historia. Avione sin paz ni gloria volaron a La Moneda. La desploman como greda, con bombas y metralleta, se pusieron má jinetas los pacos en La Moneda.

(Pausa.)

Los tanque con sus cañone, atacan las cuatro punta. La cagá dejó la junta con sus maldito avione. Se enlutan los arrebole con el humo de metralla. Jugaron a la payaya con el pueblo los bribone. Tiritan los corazone al ver a estos canalla.

(Pausa.)

Caen las cuatro punta, el pueblo no se defiende, en La Moneda está Allende, bombardeando está la junta. Con los cañone de punta hacen fuego los maldito. No se salvan los má listos, los paisano, ni los curas, la sangre es la basura que dejaron los concripto.

(Pausa.)

¡Hacen tira la Moneda, los tanque tan disparando! Mendoza, Leigh, bombardeando al solitario que queda. Es Allende que da prueba, que recuerden los obrero, Mendoza es un rastrero, es un pobre monigote ¡con la mierda hasta el cogote, te verán perro faldero!

(Pausa.)

A la diez de la mañana arde por las cuatro punta. Ardió Troya con la junta, al repique de campana. Esa maldita mañana la tenemo muy presente. Llegan a picar los diente, los pelo están como cerda, Chile ya se fue a la mierda, se lo llevó la corriente.

PARTE 2. LA CALLE

VECINA. ¡En la Nueva Matucana hay operación peineta!

ROBERTO. ¡Están tocando retreta a las tres de la mañana! Los sacan desde la cama, con las lluvia torrencial. Los tratan como animale a todos los pobladore. Estos caimane traidore, ratone de los zorzale.

EL DINA. ¡Al hombre las escopeta! Los rifle están de reserva. ¡Que se vayan a la mierda, infelice comunistas! Si todo son extremista, pasémoslos por las arma. Vaya teniente con carga a matar a los indigente. Brille el sol de oriente a la sei de la mañana.

ROBERTO. En la población la Victoria matan todo mis hermano. Niños, jóvene, ancianos, los sepultan en las noria. Estoy perdiendo la memoria, se me rompen los cristale. Son las primera señale de milicos y marinos, guiados por mal camino, corazones de chacale.

(Pausa.)

El cielo está llorando al ver tanta injusticia que comete la milicia, los corazone sangrando; niños, viejos tiritando, imploran en los altare, tengan piedad militare ¿no saben que son hermano?

MILICO. ¡Somo rey y soberano cantare de los cantare!

ROBERTO. Los grito parten el alma, al cielo los ojo fijos.

MUJER VIEJA. Devuélvanos a nuestro hijos.

ROBERTO. ...piden las madre con calma.

MUJER VIEJA. Los niño son como malvas. ¡No lo lleve comandante!

ROBERTO. Se los quitan al instante –esto son los extremista– matar a los comunista, con ira en los sembante.

MILICO. ¿De dónde salió la bala?

ROBERTO. –Un sargento pronto dijo–.

HIJO. Madre te vengó tu hijo, en las buena, en las mala. Me escondí en esas escalas, me fondí acurrucado, no me vieron los malvado, aproveché la ocasión, me eché a un paco maricón, está todo cancelado.

MUJER VIEJA. Teníamos pan y techo, comida pa nuestro hijos. Lo digo con regocijo, hoy no tenemos derecho. No hay leche en nuestros pecho, se secaron de repente.

ROBERTO. Gritan las madre doliente con este golpe maldito.

MUJER VIEJA. ¡Perdónano Jesucristo, salva a los inocente!

ROBERTO. Y sigue la balacera en las calle y en las plaza. Sueltan los perro de caza con que tiñeron la acera. Manchadas están sus guerrera, los milico repelente. Asustada está la gente con esta junta del diablo. Ya no me quedan vocablo. Yo los miro indiferente.

(Pausa.)

En Bulnes y Santa Clara hicieron zamba y canuta, mataron las prostituta, la cosa se pone rara.

CAMPESINO. Voy a meter la cuchara, como soy un poco huaso, a lo arriero cargo el lazo, hago trinar las espuela, voy a ver a mi chicueta ¿tará muerta de un balazo?

ROBERTO. Un sargento y un teniente que vivieron la injusticia, corrieron a toda prisa, saludan al indecente.

EL DINA. Este conscripto valiente merece una medalla.

ROBERTO. Se pasaron de canalla una bomba está echá, dejaron mansa cagá, se pusieron la chupalla.

MILICO. Que se abran toda las puerta en nombre de la milicia.

MUJER VIEJA. ¡Abajo la injusticia!

MILICO. Calla vieja boquiabierta, te voy a romper la jeta. Es operación rastrillo, a quemar los conventillo ¿oyeron la voz de mando?

ROBERTO. Es orden de los comando apaliar a los chiquillo.

MUJER VIEJA. ¡Que se acaben los rastrillo y la operación peineta!

MILICO. Estas vieja boquiabierta no se sacarán el pillito. Irán todas al banquillo, por no respetar las ley, fritas como pejerreye, todo van a la basura, al pozo las creatura y pasémosle cepillo.

ROBERTO. Qué noche má tenebrosa pasan los pobre enfermo. Un alpiste en el infierno, no hablar de las carroza. Los muerto van a la fosa con un trato inhumano. Se llevan a los cristiano en los maldito furgone, que parten los corazone, se hacen los italiano.

PARTE 3. LA TORTURA

ROBERTO. Una noche fui testigo –me da pena relatarlo–, sacaron a Pedro Pablo como macho se los digo.

PEDRO PABLO. Un clavo en los oído me metieron los bribone.

ROBERTO. Le queman los compañone con un unos fierro caliente. Yo mirando al paciente sin ayudar sus dolore.

PEDRO PABLO. Qué susto pal pobre viejo, no pude sacarme el pillito. Cagao hasta los tobillo me ponen el aparejo. De gallina mi pellejo, –cómo salir de este tete-. Me dolían los juanete, las pierna se me hacen lana y me salvé de la caña, gracia al negro puntete.

(Pausa.)

ROBERTO. Lo vi por mis propio ojos, torturar a Pedro Acuña. Le arrancaron to´a las uña, no respetaron al cojo.

EL DINA. Tú también tai en remojo, te estái metiendo de frente, te voy a quebrar los diente.

ROBERTO. –me dijo con disimulo– si acaso prestái el culo, que te vean tus pariente.

EL DINA. Te creí rotito choro...

ROBERTO. Yo me llamo Juan el justo.

EL DINA. Ahora yo te pregunto, si acaso soi el má toro.

ROBERTO. Soi cantor má que los loro, y no te vai hacer tuto.

EL DINA. Cuidado soy má astuto, te va a salir garrapata, el tiro por la culata, mañana estará de luto.

MUJER VIEJA. Que salga el cantorcito, el ruiseñor chillanejo.

ROBERTO. Gritan todos los verdejo ¡No saldrá estamo listo!

MUJER VIEJA. Que nos salve Jesucristo.

ROBERTO. Contestaron de este modo, asesinarlos a todo si tení hambre maldito ¡se salvó el angelito! estamo de codo a codo.

(Pausa.)

ROBERTO. El Estadio Nacional campo de concentracione. Apaleados lo hombrone, pesebrera de animale. De libertad no hay señale, perdidas las ilusione. Pasan lista los bufone.

MILICO. Que se pare Juan Padilla.

ROBERTO. Le quebraron las costilla, si reclama se lo comen.

(Pausa.)

ROBERTO. Espectro de las galeras, humillados los cristiano con metralletas de mano, esperando la balacera.

PRESO POLÍTICO. Estamo en la cuerera, sin hojas el calendario, sin noticia de los diario, ni meno de familiare, sólo conocimos male, enjaulado los canario.

ROBERTO. Angelito maltratado con todos sus compañone, en el estadio cuadrero ninguno ajusticiado. Este cuarteto malvado, sin piedad pal inocente, los maltratan simplemente, vomitan las metralleta, culatazo por la jeta, saltando lejo los diente.

(Pausa.)

ROBERTO. Pasamo al otro litro, recuerdo que en la Alameda dejaron como las hueva a don Pedro Calixto. Lo flageló un conscripto hasta causarle la muerte y sigue la mala suerte, pasaron dos parroquiano, se los echó este enano, aguanta la espina del quisco.

(Pausa.)

ROBERTO. No hay clemencia señore, la sentencia ta sellada, abrir fila retirada al redoble de tambore. Terminaron los dolore al paredón con mordaza, edificaron su casa con ladrillo de princesa, para sus propias cabezas en el centro de la plaza.

(Pausa.)

ROBERTO. Voy a contar sin demora la vida de las hermana: una florida mañana salieron de la totora, saludaron a la aurora con una linda sonrisa, apareció la milicia y violaron la pareja. Por aquí nadie se queja, aquí manda la injusticia.

(Pausa.)

ROBERTO. Los grito desesperado partían los corazone. Lo dijo Pedro Mardone entre lengua muy mariado. Yo vi los degenerado en las falda de ese cerro,

babosos como los perro esa maldita semilla, se plancharon las chiquilla sin piedad esos becerro.

(Pausa.)

ROBERTO. Como si esto fuera poco les sacan toda la ropa, –si vamo con viento en popa– gritó el sargento Roco, yo creo que estaba loco, sus ojo sobre caliente. Abrió fuego de repente contra los deshechos humano, así contó el veterano y suspiró para siempre.

(Pausa.)

ROBERTO: Me contaba don Roberto que le mataron sus hijos, que se llamaba Remigio, el otro Jesús Alberto. Créame yo no le miento los sacaron del trabajo, les pegaron dos balazo y se fueron de este mundo, me dio un sueño profundo no salgo del embarazo.

(Pausa.)

ROBERTO: Estoy cansado señore, cuesta mucho relatarlo, dame paciencia San Pablo pa contar los pormenore. Soy como los picaflore, chiquito, muy habiloso, a estos perros rabioso los tengo en la lista negra, tengo corazón de piedra, a morir al calabozo.

(Pausa.)

ROBERTO: No me hagan abrir el pito, delatar a los marmaja, tendrán que apretar la raja, esto les pasa por cuico. Se van a chupar el pico el cuarteto malandrino, pal borracho no habrá vino –ya saben de quién se trata– pasó como garrapata con cirrosi ta'l marino.

PARTE 4. LOS MUERTOS

ROBERTO. Se comen a Víctor Jara, el cantor de las aurora., El pueblo chileno llora, su vida la vendió cara. Era hombre del mañana, luchador este valiente, con un balazo en la frente se desploma este cristiano, le zapatearon las manos, estos perros indecente.

MUJER VIEJA. Qué les pasa con el pueblo, matar a toda la gente. En la plaza mis pariente, en la noche los desvelo. El Señor desde los cielos está pasando su mano. Ya pronto será verano, se acabará la masacre, le vamo a poner lacre, fondearla en los pantano.

ROBERTO. Masacraron los obrero en las mina carbonera. Milicos en las fronteras detienen a los minero. La sangre como reguero corre por las cuatro punta, todo Chile se pregunta ¿Dónde están los familiare? Los mataron los chacale en mandato de la junta.

(Pausa.)

ROBERTO. Matan Pedro Juan y Diego, quedan solas las mujere, las violan los malos sere, pa los víscera un juego. ¿No le escuchaban sus ruego estos perros forajidos? ¿No tienen madre bandidos?

MUJER VIEJA. ¡Piedad no somos culpable!

EL DINA. ¡Mueran viejas miserable! ¡No molesten con sus ruido!

ROBERTO. Se echaron a la Chabela en el medio del camino. Su padre don Secundino rezando le prende velas.

PADRE CHABELA. Se fue mi linda chicuela.

ROBERTO. Llora lágrimas de sangre...

PADRE CHABELA. Su cuerpo es un enjambre, ténganle piedad, divino. Se durmió en los espino sin un perro que le ladre.

ROBERTO. Los hijo de Secundino se marcharon de la casa. Se fueron las esperanza, atrás dejan el camino. Así lo quiso el destino, no queda ningún pariente. Maldicen estas serpiente, víscera y autoritaria, una estrella solitaria alumbrami negra frente.

MUJER VIEJA. Mataron a los Barraza, a Pedro y Juan Osorio. Yo estuve en el velorio con don Segundo Apablaza. De vuelta para la casa mataron estos bribone a don Bernardino Flore, los criminale sin brillo, cayeron estos chiquillo y los hermano Cardone.

POBLADOR. Mataron mi ser querido, muy triste quedó mi viejo. Muerden firme los cangrejo, me siento muy afligido. Esto ya no tiene olvido, recuerdo a cada instante, su corazón de diamante alumbró toda mi vida. Pobre mi madre querida, la recuerdo como ante.

ÓSCAR CASTRO. Con la sangre de mi madre se ensañaron estos pillo, pintaron hoz y martillo con mofa y con desaire.

ROBERTO. Sin un perro que le ladre quedó solo Óscar Castro. Se duerme en su camastro en las noches solitaria. Trinan lejos las calandria se pierden en el rastro.

(Pausa.)

MUJER VIEJA. Milicos con metralleta mataron un matrimonio, sin piedad estos demonio con sangre rayan las puerta.

MILICO. Ya te fuiste boquiabierta, tu marido te acompaña. Quemien toda la cizaña –ordenaba un teniente– con un balazo en la frente no dijo ni hasta mañana.

ROBERTO. En el fundo Los Coligüe cayó don Pedro Sanhuesa, como arnero la cabeza, apareció en Doñigüe, reclama como chirigüe la señora Carmen Gloria: **SRA. CARMEN GLORIA.** ...toi perdiendo la memoria con este gran cataclismo, caímo en el abismo, al fonducho de las noria.

ROBERTO. En Chillán son los reclamo, le dijo Miguel Astete, en el camino a la muerte halló un domingo de ramos y peor que perro sin amo quedó botá la señora, –se acabó tu cuarto de hora–, le dijo un cabo segundo –ya te fuiste de este mundo, entiérralo sin demora–.

(Pausa.)

ROBERTO. Curanilahue y Lota son las zonas carbonera. Están hechos la cuera, vacía la copa rota. De carbón no hay una gota, los chiflone son esteros, con sangre de los minero ta manchado el continente, Talcahuano, San Vicente, un oscuro gallinero.

(Pausa.)

ROBERTO. En Chillán cerca del puente “el estero de las toscas”, los finaos como moscas se los lleva la corriente. Padres con sus decendiente flotan en las negras aguas. Las mujere sin enagua, los hombre tan en los risco, los caparon los milico gritando en las patagua.

(Pausa.)

ROBERTO. A las mujere señore se lo cortan por encanto, los senos que es un espanto, se creen los hombre bueno. Má amargo que el veneno, contesten esta pregunta: ¿A quién no debe la junta un miembro de la familia? La cosa es muy sencilla, má claro sáquele punta.

CURAÍTO CANTOR. En la peña San Isidro, donde la calandria trina, conocidos de la Dina una noche en el pasillo, cantaban todos los grillo, llegaron unos paciente, dijeron: –Somos agente– Hablan con la boca chueca, yo les avivé la cueca, si no me matan de frente.

NORTINO. En las pampas salitrera –cuesta mucho relatarlo– desaparece Juan Carlo y también Raúl Contrera, de la mar a cordillera se buscan estos señore, recorrieron los cantone con los perros amaestrado. Son agentes desalmado, fingían estos bribone.

(Pausa.)

NORTINO. Los culparon de ladrone que robaron en el banco, cien millone por encanto se llevaron los jetone. Dijeron los milodone que cruzaron la frontera.

EL DINA. Busquen por la cordillera, por montaña y quebrada.

MILICO. Se perdieron las pisada en el bosque de palmeras.

NORTINO. Aparecen los millone, el capital de las mina, los ladrone de la Dina en sumario por huevone. Se creían ricachone, criminale del desierto, matar jóvene despierto, en manos de criminale. Pagarán estos zorzale con sus vida por lo cierto.

(Pausa.)

NORTINO. Recordamos el pasado en las pampas salitrera, como flor en primavera pasamos disimulado, se perdían los nublado y también la camanchaca. Aparecieron los vaca criminale de la guerra, la vida se puso perra al compás de la matraca.

(Pausa.)

NORTINO. Vomitan fuego de muerte cañone y metralleta, milicos en camioneta arrastran la mala suerte. Sembrando llagas y peste, cosechan odio y rencor, se comieron nuestro amor los malditos zorro grise, carniceros sin narice, no olfatearon el dolor.

(Pausa.)

NORTINO. Servicio de indecencia, calumnian al inocente. Una pareja decente, los tratan con imprudencia, los agentes sinvergüenza destruyeron su hogare, mancharon los delantale de las mujere nortinas, está pagando la Dina los vidrio y ventanale.

(Pausa.)

NORTINO. Las arenas se mancharon con sangre en el desierto, despedazaos los muerto en la pampa los hallaron, sus hueso desparramaron con los grandes explosivo, están desaparecidos.

EL DINA. –Repartamoh loh milloneh–

NORTINO. Se repiten los sermone la patota de bandidos.

(Pausa.)

NORTINO. Respondan los cuatro viento: ¿qué hacemos sin pan ni techo? ¡No tenemos el derecho de enterrar a nuestros muerto! Felice son los desierto con todos sus espejismo, no conocen los abismo, vertiente, ni manantiale, la noche son los cristale que miran sus desnudismo.

ROBERTO. No olvidemo el pasado, fuimo libres en la cuna. Como el cielo la luna, hoy tantos arrodillado, por culpa de estos malvado, víscera de Himalaya, caimane de todas layas envenenaron a Chile. Los muerto ya son por mile, sin lengua y sin agallas.

(Pausa.)

ROBERTO. Como si esto fuera poco me encanan de los bigote, sin boleta pa Ritoque, me están doliendo los coco. Es para volverse loco gritaba con agonía: dos año con cuatro días me tuvieron relegado, perdí mujer y ganado, a todita mi familia.

(Pausa.)

ROBERTO. Recuerden no somo vacas Lonquén tá resucitando. La sangre está reclamando cuando le dieron huaraca, van a sonar las matraca, los clarine y trompeta, los cantore y poeta, la mentira se desnuda, lo dijo Pablo Neruda en trinchera y bayoneta.

(Pausa.)

ROBERTO. Injusticia má macabra no se ha visto en el mundo, atacan lo má profundo con palos y palabra. El alma se nos taladra, palpitan los corazone, se ensañan estos bufone con sangre de los obrero, que mueran los mosquetero, los reye y los peone.

(Pausa.)

ROBERTO. Que despierte la justicia, que se esfume ese letargo. Tomamo lo má amargo que receté la milicia. La piedad se hizo triza para todo inocente, la sangre está caliente de pampinos y mineros, suspiran los barretero, no ver nada transparente.

(Pausa.)

ROBERTO. Cayeron en un instante mil dosciento parroquianos. Mujere, niños, ancianos, tan pálido los semblantes. Ya no será como antes, olvidaron el pasado, al pueblo lo jubilaron con tortura y masacre. El pueblo muere de achaque, los milico se burlaron.

PARTE 5. EL EXILIO

ROBERTO. Hasta luego Juan Antonio, me voy pa la cordillera. Como flor de primavera –saludos a Celedonio–, van a llegar los demonio vomitando balacera. Yo cuido mi calavera, por eso vivo contento, pa ver a los regimiento bramando como ternera.

(Pausa.)

ROBERTO. Me dice Pedro Chucheta:

PEDRO CHUCHETA. Yo se la peleo al diablo, de a caballo como Saulo, me voy a la misma cresta, no me tiritita la jeta, por algo soy roto choro. Soy cristiano no soy moro y muy poco malicioso, a los milicos rabiosos, les hago chupar la teta.

(Pausa.)

PEDRO CHUCHETA. Le pedimo compañero luchar por la misma causa, no perder las esperanza, vamo a llegar primero. Caerán estos cuatrero, en mano del populacho. Pregunto ¿no será mucho alinear a los soldado? si se encuentran apretados, má que elefante cartucho.

ROBERTO. Medio Chile está fuera, destierro a los confine, cortados los volante como el trigo sin su era. Quedaron en la cuerera nuestros queridos hermano y los reye soberanos ya están cantando gloria. No borren de su memoria, sabemo que son gusanos.

PEDRO CHUCHETA. Diputados y senadore, todo fueron derrocados, barrieron estos malvados, sin razón estos traidore. Se creen reye y señore, el roteque está indignado, el pueblo desesperado reclamando sus derecho, son ellos guagua de pecho mamando disimulados.

(Pausa.)

PEDRO CHUCHETA. Quisiera por un momento destaparle la sesera, revisarle la mollera y taparla con cemento. Así moriré contento pero no llega la muerte, sigue la maldita peste, la víscera abusando, nuestro Chile está temblando en esos caminos agreste.

(Pausa.)

PEDRO CHUCHETA. Pidamos al hombre bueno, tenga piedad de nosotros, ya no soportan los roto este maldito veneno. Que se vayan por lo meno ¡dejen al pueblo tranquilo! Se mellaron ya sus filos de las espadas traidoras, que se larguen sin demora ya se va a cortar el hilo.

ROBERTO. Todo Chile sin trabajo con este gran cataclismo, caímos en un abismo con qué carta me barajo. Estamos como andrajos si somo almas en pena arrastrando las cadenas en las noche invernale, caminando por zarzale, se nos doblan las cañuela.

(Pausa.)

ROBERTO. Los hijo quedan botado, ya no hay vuelta que darle. En vano lloran de balde sus padre asesinado.

PADRE ASESINADO. Los dejan estos malvado durmiendo en la viruta, las niña salieron putas –me aflijo yo por la cresta–, y los chiquillo lanceta, haciendo zamba canuta.

ROBERTO. Yo tengo una malicia y con sobrada razione. Les digo a los huevone que en Chile no hay justicia, sólo manda la milicia, me llegan a dar calambre, estoy escupiendo sangre, muy pronto habrá velorio, se me esfumó mi casorio, un rosario pal enjambre.

(Pausa.)

ROBERTO. No quiero contar señore lo que fue en el pasado: sin muertos, sin degollados, era la vida tranquila. Los soldado en su fila para defender la patria, ahora son los que matan con rencor y alevosía, con sus chiste y falsías a sus paloma maltratan.

(Pausa.)

ROBERTO. Les voy a contar por cierto, ya no me queda garganta. El payador que no canta se va al patio de los muerto. Se pasa por boquiabierto, cocer peumos en la boca, es como la pobre loca que grita sin decir nada, será siempre desdichada como la novia sin toca.

PARTE 6. LA JUSTICIA

ROBERTO. Permiso pa noche buena, permiso pal los casorio, permiso pal oh velorio, es pa morirse de pena. Hay que romper las cadena y quebrar las coyuntura. A quemar esta basura, que nos maltratan de frente, morirán los insolente, al fango las criatura.

(Pausa.)

ROBERTO. En la Academia de Guerra, al frente de Las Perdice, vivitas las cicatrice tan grabadas en la tierra. La herida ya no se cierra esperando la bonanza, no queremos la venganza bajen de la cordillera las palomas justiciera, que castiguen sin tardanza.

(Pausa.)

ROBERTO. Quisiera ver con mis ojo cómo caen los traidore, sin reclamo los bufone, ya los tienen en remojo, por eso yo no me enojo, para ver los criminale, cuále serán las finale con abrigo de madera.

EL DINA. Se acabó la mamadera, que no queden ni señale.

ROBERTO. Nos van a pedir clemencia, que la den los degollado, los tienen muy bien fichado, que se esperen con paciencia. Esperen correspondencia, ya va Tucapel Jiménez, contentos tarán los nene no es ninguna cosa rara, también irá Victor Jara a cantar los parabiene.

(Pausa.)

ROBERTO. No quiero cansarlo mucho pero sigo mi relato. Las cuatro pata del gato hay que descubrir muchacho. En las noche me emborracho capeando los

temporale, recuerdo todos los male, conteste esta pregunta ¿Qué diablo hizo la junta con todos sus basurale?

(Pausa.)

ROBERTO. Yo repito caballeros que me estoy adelantando, la tierra está llorando, reclama a los cuatrero; milicos y marineros están listo pa la foto. Pedir perdón a los roto, no creo que cabe duda la justicia tartamuda ta marcá con alboroto.

(Pausa.)

ROBERTO. Se quieren lavar las mano, pasó el tiempo de Pilato, hicieron muy malos trato cuatro malditos enano. ¿De dónde son los gusano, estos víscera caíne? Sapos, rulos, pirihuine, alacrane del desierto, te van a penar los muerto en los último confine.

(Pausa.)

ROBERTO. Los quiero ver mariposa cuando van a rendir cuenta. Se van a cerrar las puerta, cambiarán todas las cosa. El rastrero de Mendoza, Pinocho, Leigh y Merino este cuarteto cochino caerá a la pendiente, el rechinar de los diente se pierde en los camino.

(Pausa.)

ROBERTO. Cuando canten los poeta en los mare de Bermuda, lo dijo Pablo Neruda: se abrirán todas las puerta, los ventanale alerta, los conventillos florido, de los pobre son los nido, las tierra y las montaña, quemaremo la cizaña, sonrisa pal afligido.

(Pausa.)

ROBERTO. Abajo los estandarte, no tienen escapatoria. Muy frágil esta memoria, olvidar este desastre. Ya se mandaron las parte, la junta agonizando. Vamos luego caminando al frente de los generale, tenientes y oficiale, los milicos vacilando.

(Pausa.)

ROBERTO. Arrancarles la jineta a todos los oficiale, que paguen todos los male pasársela por la jeta. Están listas las maleta no hay flore pal oh velorio listos los carro mortuorio, ejemplo pa la milicia, el tiempo hace justicia, lo dijo don Juan Tenorio.

(Pausa.)

ROBERTO. Estos son los cavernario, vienen de la catacumba, cavando su propia tumba, son malditos mercenario. Voy a hacer hablar los diario cuando llegue la bonanza, que respondan sin tardanza sus culpas están pendiente, manchada tienen la frente, malditos sin esperanza.

(Pausa.)

ROBERTO. A los señore teniente, sargentos y generale, una tropa de chacale se los lleva la corriente. Cayeron a la pendiente estos malditos gusano, quedaremos mano a mano cuando cumplan sentencia, tenemos mucha paciencia con los sapo del pantano.

(Pausa.)

ROBERTO. Nos tienen que rendir cuenta las cuatro fuerza armada. Ya dejaron la cagada, la cincha ya se revienta. El sol ya no calienta a los traidore, chiquillos, el juguito de membrillo pa la tropa indecente, que matan injustamente, ya no tiene ningún brillo.

(Pausa.)

ROBERTO. Hablemos de los destierro, no quiero ofender mucho. No se hagan los cartucho ni menos que son del cerro. Con hidrofobia los perro envenenaron a Chile, váyanse con sus fusile a las isla solitaria, no se oyen sus plegaria, se los coman los reptile.

(Pausa.)

ROBERTO. Los cerebro carcomido por microbio ignorante, en sus seso no hay vacante, sus ojo están dormidos. Aviadores y marinos van a pagar con sus vida, la primavera florida llegará pa los obrero, campesino y marinero a nuestra tierra querida.

(Pausa.)

ROBERTO. Ellas fueron las culpable, les dieron derecho a voto, con las mano en el pote la vida es miserable. En vano gritan de balde, pican como garrapata, sin nada para la guata ya ta pasando el alud, en la pampa el avestruz canta linda serenata.

(Pausa.)

ROBERTO. Retiro todo lo dicho, lo digo con mucha pena, llorando la noche buena ¿o lo hicieron por capricho? Perdóneme lo maldicho, se equivocan las mujere, se acabaron los placere, es mucho el sufrimiento, felice están los muerto, la injusticia es la que hiere.

PARTE 7. LA FRUSTRACIÓN

ROBERTO. Este golpe fue la ruina para todos los chileno, mataron al hombre bueno cabecillas de la Dina. La guitarra ya no trina, ta llorando la bordona. Mataron a sus paloma, no queda ningún jilguero, pa alegrar a los obrero, levantarlos de la lona.

(Pausa.)

ROBERTO. El pueblo es indiferente en este Chile querido, nos echaron al olvido no nos miran ni de frente. Abusan con los pacientes la aristocracia chilena. Hay que romper las cadena, trabajar los capitale, enterrar todos los male, florecen las azucena.

(Pausa.)

ROBERTO. Como se fue se vino, lo grabé en mi memoria. Para mí se fue la gloria, maldito fue mi destino. Trazado está mi camino, yo culpo a la dictadura de esta maldita locura, hizo cambiar mi semblante, ya no soy el mismo de ante, el muchacho con ternura.

✎

Tres teatristas latinoamericanos, colaboradores de *Conjunto*, reflexionan sobre el proceso de creación y confrontación con los espectadores y discuten las implicaciones de *La Maga no soy yo*, el texto del cubano Ulises Rodríguez Febles llevado a escena por el grupo mexicano Conjuero Teatro bajo la dirección de Dana Aguilar Murrieta en unipersonal de Denise Castillo, que fuera estrenado en Cuba –Matanzas, Cárdenas, Unión de Reyes y La Habana– y México. El conversatorio se celebró en el Aula Magna José Vasconcelos, del Centro Nacional de las Artes, en la Ciudad de México, el 19 de abril pasado.



JAVIER CONTRERAS VILLASEÑOR:

Cuando Dana me invitó a ver la obra, me dijo: Hay un autor cubano que hace una crítica y contextualiza en una nueva situación a *La Maga* de Cortázar. Eso me hizo pensar que es un reto y, al mismo tiempo, en el mejor sentido de la palabra, que se requiere mucho valor, pues Cortázar es un autor fetichizado. Yo me dije: lo primero es que hay que tomarse en serio a Cortázar y una de las maneras de tomarlo en serio es someterlo a la crítica de persistencia y trascendencia de su obra, pues estamos en otro tiempo, impactados por el movimiento social más fuerte de las últimas décadas, que es el movimiento feminista. Eso implica la relectura de lo que antes asumíamos naturalmente como lo femenino, que se encuentra de alguna manera en la imagen del personaje de *La Maga* que Cortázar construyó en *Rayuela*. Hay que *reconstruir* –esta es una palabra que no se usa de una manera tan exacta y su empleo se ha generalizado–, pero creo que hay que *reconstruir* a un autor amado y necesario.

Cortázar en su obra plantea a *La Maga* como lo femenino *otro*. Y eso me hace recordar a Manuel Levinas, quien participaba en reuniones de talmudistas y en uno de sus trabajos como talmudista escribió un texto muy interesante sobre lo femenino, en el orden en que Hashem o Dios ha construido el cosmos: decía que la parte que constituye la mismidad sería lo masculino, y la otra parte enriquecedora, lo femenino. No creo que Cortázar haya leído a Levinas, pero sí que en *Rayuela* esa estructura está planteada. *La Maga* es lo otro, lo otro retador, lo otro misterioso, distinto a la racionalidad de Horacio Oliveira, pero ese rostro de la otredad está fetichizado y también, como dice claramente el texto de la obra, está en la voz no escuchada de su personaje.

Me pareció muy importante y me hizo recordar que Simone de Beauvoir en el prólogo de *El segundo sexo* hace mención específica a Levinas y, obviamente, lo somete a crítica. En *El segundo sexo*, precisamente lo que ella define como femenino desde el punto de vista patriarcal, es el adjetivo del sustantivo; lo sustantivo es lo masculino y lo femenino es lo adjetivo, lo prescindible. Es decir, la otredad es lo femenino.

Pero más interesante me pareció recordar que Simone de Beauvoir hace la crítica literaria de autores también

» Javier Contreras Villaseñor, Ulises Rodríguez Febles y Rocío Galicia



muy queridos. La primera vez que leí *El segundo sexo* me sorprendió leer la crítica que hace Simone de Beauvoir de Andre Breton, que para mí es un gran poeta y que hablaba de lo femenino, el amor loco, *Nadja*, y el femenino parece como esta otredad que reta a lo masculino. Pero Simone de Beauvoir dice: “Ojo, pero en esa formulación de lo femenino como lo otro, no se rompe el esquema de la jerarquización de lo patriarcal”. Ella hace la crítica, y ustedes recordarán que Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* también hace la crítica de diversas versiones de lo femenino a través de un análisis de la tipología de lo femenino.

La obra de Ulises me hizo pensar en estas situaciones. Es una obra crítica en el mejor sentido de la palabra, crítica y celebratoria a la vez de la obra de Cortázar; es un metatexto, una reflexión sobre un texto dado. Virtudes tuyas son que sitúa al personaje y a la crítica de La Maga en una situación espacial, social, genérica y temporal. Introduce en el ámbito de la mitología de lo femenino la historia y es muy bonito que nos enfrente a la complejidad histórica, de género y a la complejidad social.

La obra me hizo pensar también que en el mismo momento en que Cortázar está escribiendo sobre La Maga, que es una uruguaya, había escritoras que estaban enunciando eso que la misma obra dice: “Tú dices eso de mí, pero ¿dónde está mi voz?” Pienso en Marosa di Giorgio, en Armonía Somers, en Idea Vilariño, y recientemente en Paula Simonetti. Son escritoras uruguayas –seguramente las conocen–, autoras muy retadoras hasta sintácticamente, voces de una complejidad muy descentrante. Me encantan estas autoras. Pensé que esas voces ya existían y de alguna manera fueron invisibilizadas durante el período del boom, por ejemplo, pero ya estaban ahí.

La puesta en escena, desde la perspectiva de Dana, me parece muy interesante: es el solo de una mujer sola. Le da mucho peso a lo que ya está en el propio texto, al esfuerzo de ser, de devenir, de construirse. La obra es un homenaje al esfuerzo de eso que decía Simone: “No se nace mujer, uno se hace”. ¿Cómo me hago una mujer que no sea La Maga? Yo no soy esa. ¿Cómo me salgo del espejo? Ese esfuerzo es el recorrido de la obra.

De la puesta en escena poética y metafóricamente me encanta el cambio de juego con Rocamadour, convertido en Rocadamour. Es obvio que es a propósito, pero me

conmovió muchísimo, porque si Rocamadour es un niño muerto, Rocadamour es una niña a la que se le promete hacerla crecer en su propia posibilidad. Eso es muy bonito.

No me parece casual que el autor de esta obra sea cubano. Cuba es una sociedad que amo, de alguna manera crecí con Cuba, y he ido allá. Recuerdo que en los años 80 fue el primer lugar de la América nuestra donde hubo un código de la familia, donde de alguna manera ya se estaba procurando cambiar las reglas de juego en el interior de la familia. Me acuerdo de una canción que decía: “Manuela no me pelea porque la ayudo con la batea”. Era más una propuesta que una realidad, pero también creo que en esos momentos los códigos sobre actividades sexuales, la normatividad sexual más avanzada de la América nuestra estaban en Cuba. Obviamente, lo social es más complejo, pero también lo normativo forma parte de lo social.

Para cerrar, para hacer justicia a Ulises, concuerdo con que hay que criticar a Julio Cortázar, pero también me gustaría mucho recordar a una uruguaya que amó mucho a Cortázar, que fue Cristina Peri Rossi, una escritora de la alteridad erótica, feminista. Vivió en Barcelona, fue una genial escritora, feminista, fueron pareja hace muchos años y el libro más hermoso que yo he leído de una escritora sobre un escritor es el libro que le escribió Cristina Peri Rossi a Cortázar, sin mencionar nunca la palabra amor, pero hablando de la apuesta de él en la construcción de su vínculo amoroso como un ser comprometidamente respetuoso. Y eso se lo reconoce Cristina Peri Rossi.

A mí me gustaría decir que ese Cortázar que ella conoció en la cotidianidad, hay que ponerlo a dialogar con ese Cortázar instalado de alguna manera en los lugares comunes de la construcción del mundo femenino desde lo patriarcal.

Me encantó la actriz y agradezco mucho las palabras del autor y su obra, como a Dana, a Conjuero Teatro y a los presentes.



ULISES RODRÍGUEZ FEBLES:

Muchas gracias. Me gustaron mucho sus criterios. Esto que voy a leer lo escribí cuando estaba en Cuba, y después han pasado muchas cosas, y la realidad, el proceso y el encuentro con el público han cambiado quizás algunos puntos de vista de lo que había escrito:

“Cuando el dramaturgo cubano Eddy Díaz Souza me solicitó escribir un texto breve sobre un personaje femenino de la literatura, pensé en dos: El Orlando de la obra homónima de Virginia Woolf y La Maga de *Rayuela*, de Julio Cortázar. Fue en el 2022, cuando muchas mujeres cruzaban la selva del Darién y se había disparado el número de feminicidios en Cuba o, al menos, se habían visibilizado como nunca antes. Pero yo pensé en La Maga de Cortázar y en lo que de teatral hay en ella, y en las relaciones que podía haber entre aquella del libro y la de mi futuro texto. Pensé en la imagen del suicidio del paraguas, en la mujer fumadora de Gitanes, espontánea, loca y casi neófita en las discusiones intelectuales, pero fundamentalmente en las mujeres que no se sedujeron por ella, en lo polémico que es el personaje de La Maga, en el complejo mundo rayueleano, y pensé en darle voz a Lucía, una voz que dialogaba con algunos de esos instantes de la novela que son inolvidables, pero especialmente en una voz que no es La Maga de Cortázar, y que el personaje, el mío, se cuestiona y cuestiona, interroga y otras veces ironiza –todo en lo que hace énfasis la puesta– a Julio Cortázar. Ella piensa, dialoga un poco como otra mujer que se deslinda de Lucía, que es La Maga y no lo es. Porque esa es la esencia del texto primigenio, y luego de la dramaturgia espectacular que se sumerge aun más en el Cortázar de *Rayuela*, en La Maga de Ulises y Cortázar.

“Dos mujeres, la actriz Denise Castillo y la directora Dana Stella Aguilar, se leyeron la novela en la más temprana juventud y, por lo tanto, tenían sus propias vivencias como lectoras. *Rayuela* es una novela que causó furor en su época y sigue viva, la que no todos terminan y otros fingen haber leído, la novela que es un goce estético para un lector y un desafío para un dramaturgo. Pero especialmente para un trío creativo que la lleva a escena, que la resucita de otra manera, que enfatiza cuestiones como el rol de la mujer, más allá de la novela y de su defensa, contra la violencia psicológica y física; la emigración por regiones inhóspitas;

las interrogantes de la libertad femenina y la potenciación de la maternidad –en este caso con una niña, no un varón, ofrece otra perspectiva, otro camino al futuro, el de una niñita a la que he bautizado Rocadamour–.

“En todo este tejido dramático, mientras se lanza la piedrita, están presentes de diversas formas de discriminación y su desmantelamiento. Pero cómo se puede ser algo y no serlo, es una pregunta que se hace Lucía, que viaja de la tierra a un cielo que se esfuma; Lucía, que está detenida en un juego que retrocede y avanza en una geografía síquica, contextual y estética –es la pregunta que le hicieron a la actriz Denise Castillo y que también me hicieron a mí en algunas de las conferencias de prensa: ¿Puede un hombre autor pensar como una mujer, como la creada por Cortázar, ponerse de parte de ella o ser ella?

“El acto del dramaturgo es la metamorfosis de la otra Maga para confrontar a los personajes masculinos, al propio paradigma que constituye La Maga y al autor; quise cuestionar su función dentro de la historia, apartarme de Julio Cortázar y, a la vez, amarlo, seducido por los textos que, descontextualizados, son hermosos poemas de amor y fuera de la novela, integrados intertextualmente a un texto mixto, funcionan de otra forma. Porque, a la vez, dinamitan el texto original y en la lectura a través de una actriz como Denise Castillo, sensual, hermosa, dúctil y frágil y a la vez fuerte, violentada y valiente, alucinada y con los pies sobre la tierra de una rayuela que, más que un juego, es la trágica existencia de una mujer de ahora mismo.

“Pienso que la escribí escuchando más a La Maga que a Horacio, más a las otras mujeres que cuestionan la relación de lo masculino con lo femenino de *Rayuela*, más a las múltiples voces de las mujeres que se preguntan dónde estoy dignificada o cómo estoy reflejada en estas páginas, y hasta dónde soy una heroína o una mujer que se deja aplastar, que es devastada. Y que se pregunta ¿qué hago para enfrentarme a los desafíos? Pues hablar, retar, cuestionar, hacerlos reflexionar, ser una rebelde y la voz de una mujer otra. Así me propuse convertir en poema dramático una de las novelas más trascendentales de la historia de la literatura. De alguna manera se anda con Cortázar y también con ese ideal femenino de algunos, ahora liberado de su esencia, en otro contexto ajeno al de *Rayuela* y, a la vez, viviendo en él.

“Aclaro que también estuve enamorado de La Maga y ahora aun más que ayudé a resucitarla más libre, más fuerte y sin dejar de ser ella. Aclaro que sintetizar instantes claves de *Rayuela* para hablar de ella y de otras cuestiones actuales, es algo muy complejo y desafiante: no es una versión ni una adaptación de una novela inatrapable; es una reinención de alguna de sus esencias, a través de La Maga. Aclaro que le rindo homenaje a Julio Cortázar, y el estreno en el 110 aniversario de su natalicio es algo muy hermoso y, más, cuando es una conjunción latinoamericana de creadores. México, Cuba, Argentina, Uruguay y todas esas mujeres nuestras que atraviesan fronteras, que defienden a sus hijos, que son maltratadas, violadas, discriminadas o asesinadas en alguna parte.

“Cortázar es un autor al que me unen la afinidad por su obra, su imaginación desbordada, su predilección por el jazz, la fascinación por la estructura, por su invención del lenguaje, la seducción por la prosa de un potente lirismo que a veces es una lucha contra la densidad estética de la novela. Pero desde el principio estaba asumiendo en la escritura la voz femenina de las que se fascinaron por *Rayuela*, pero no fueron hechizadas por La Maga, o las que cuestionaron la novela porque la vieron demasiado frívola en un contexto como el de los años 60, marcados por una vorágine social en los países latinoamericanos que también llegó a Europa.

“Hay varias cuestiones que dice nuestra Maga que no dijo la de Cortázar, que se mueve entre la irreverencia y la rebeldía, una defensa muy particular de la maternidad, del rol de la mujer, y hasta dónde es en realidad La Maga el ideal que defienden y soñaron algunas mujeres.

“¿Quieres ser La Maga? ¿Qué dijo La Maga? ¿Quién es realmente La Maga que soñamos? Leer la novela y ver el espectáculo es un buen ejercicio para responder estas preguntas”.



ROCÍO GALICIA:

Yo voy a empezar por otro lugar, hablando de Conjuero Teatro. Es el momento para hablar de uno de los grupos que hemos visto en los últimos años luchando por hacer teatro con una constancia verdaderamente admirable, por los esfuerzos que han hecho. Egresados de la Escuela Nacional de Arte Teatral, a Dana y Héctor Hugo, desde hace años hemos tenido la oportunidad de conocerlos en estos mismos espacios, a veces sólo mirándolos pasar, no los conocía, y así se ha ido construyendo una historia.

Yo los conocí a partir de *Los niños de Morelia*, ese montaje tan icónico, tan especial, de la obra de Víctor Hugo Rascón Banda, que tuvo una repercusión importantísima y que tiene una impronta muy especial en el teatro mexicano. Esa que es hoy de las obras más montadas de Víctor Hugo, por su flexibilidad, y resalto el cariño que ha tenido Conjuero Teatro hacia la obra de este autor.

Nos conocimos en esa solidaridad de, por un lado, ellos apuntalando la obra, después visibilizando *Contrabando*, en Barranca Bermeja, en Colombia, es decir, trabajando con esas historias ya largas, de mucho tiempo y, por otro lado, yo desde la investigación. Ahora tenemos esta oportunidad de verlos desde otro lugar porque todos cambiamos, nos movemos, y verlos desde este trabajo que sostienen y que es importantísimo.

También quisiera hacer un llamado hacia el teatro cubano, que es fundamental. Hoy, a pesar de todos los conflictos, de todo lo que está pasando tan duro –no voy a hablar en términos políticos, quién soy yo para hacerlo–, pero sí dando un espacio para lo que ha sido el teatro cubano para la América Latina y el mundo. A veces no se dice, a veces no se toma en consideración, pero creo que en espacios como este es cuando hay que darle cuerpo a esas voces.

La primera vez que colaboré como actriz –porque me formé como actriz, aunque ya parece muy lejano–, fue con un grupo cubano, Teatro Irrumpe, un grupo mítico. Ellos vinieron a hacer una gira a México y los estudiantes de teatro nos incorporamos a esa gira y cuando iban a pagar –uno estaba acostumbrado a que hubiera jerarquías, a que los actores principales y el director ganaran más, hasta bajar a los estudiantes de teatro que nos estábamos incorporando–, y cuál fue la sorpresa enorme, cuando nos dijeron:

“Nosotros, como cubanos, estamos acostumbrados a que todos ganamos lo mismo”. ¡Uh, entendí mucho de lo que era el teatro cubano y de esa solidaridad! Mi primer salario como actriz fue altísimo, porque ganaba lo mismo que los primeros actores de Cuba y, además, de un grupo importantísimo. Desde entonces, como Javier, tengo ese vínculo tan fuerte con Cuba.

Yo quise hacer mi tesis de Licenciatura sobre teatro cubano y ahí emprendí mi primer trabajo de investigación yendo a Cuba, y el lugar específico que más me atraía, no sé por qué, era Matanzas, el lugar de donde viene Ulises. Verdaderamente me pareció un lugar mágico y pienso en esta puesta en escena como si fuera un palimpsesto, es decir, escrituras que están sobre escrituras, y sobre otras escrituras. Hay que rasgar para ver los múltiples estratos que están en *La Maga no soy yo*: está Cortázar, está la escritura de Ulises, está Conjuero Teatro; está Cuba, está Uruguay, está Buenos Aires, está México... Si uno abre su perspectiva visual, puede en realidad ver que es una obra complejísima, y además sostenida desde una actriz.

Yo vi la puesta en escena dos veces. Quienes son actores saben que no es nada fácil sostener un monólogo y menos uno tan complejo. Hay que reconocer el trabajo de la actriz, además, es una actriz que se enfrenta a máquinas, con el sonido, terrible, avasallador, y quienes tenemos la experiencia en el cuerpo de estar sobre el escenario, sentimos lo qué está pasando, y nos preocupamos por eso que está muy bien resuelto.

Desde que escuché el título de *La Maga no soy yo*, me dije: qué es eso, me interesa. Porque creo que este es el momento del disenso, no de visibilizar las historias canónicas. Tampoco hay que pensar que el disenso o el contrapunto necesariamente son una crítica negativa, sino que son una crítica necesaria en este tiempo.

“En efecto, *Rayuela* de Cortázar es uno de los pilares de la literatura de Occidente, de la literatura latinoamericana, importantísimo. Pero tratarla como un monumento es ambarizarla, osificarla, matarla en realidad. Es más interesante polemizar, discutir, como esta reflexión interesante que se hace desde el texto, desde otro lugar, desde cómo es leída hoy, para nosotros que somos seres de otro tiempo y de otro contexto, cómo es leída esta obra monumental de la literatura. Y lo que me fascinó es la crítica decolonial,



porque nosotros somos los otros, los otros que no somos Europa, y es muy rica esta lectura cuando dice: “La Maga no soy yo”.

Me interesa ese lugar de la contradicción, de poder emitir un punto de vista crítico, y si me preguntan cuál es mi texto favorito, es cuando la no Maga pregunta: “¿y por qué negro?”. Porque se está haciendo una crítica a estos estereotipos que se mantuvieron por tantos años, por siglos, de que son los negros los delincuentes, los esclavos, los que tenían que ser desechados, lo mismo que los indígenas. Pero nosotros estamos del otro lado y empatizamos desde el otro lado y uno vive así.

Es un momento el que corresponde a la escritura de Cortázar, y es otro momento en el que estamos ubicados como lectores. Esa posibilidad de leer desde el otro lugar es la que se vuelve muy interesante, no en un afán de una crítica superflua o negativa, sino simplemente, qué bueno, y por eso es una gran obra literaria, que nos lleva a hacernos preguntas hoy, que logra interpelarnos para hacernos ver otras cuestiones.

Hoy ya no naturalizamos este ideal de mujer, porque de verdad que para una generación La Maga construyó un ideal, y todas las mujeres querían ser La Maga. Incluso veo a algunas mayores que yo, y su correo electrónico empieza con “lamaga”; sin embargo, para otras personas más jóvenes sería esta la perspectiva: La Maga no soy yo. Abre a polémica, abre a crítica, y eso es lo que esperaríamos de la literatura, no a una reverencia. Creo que este ejercicio también está planteado desde Cortázar, por eso él ha caído tan bien en el teatro.

No puedo decirlo específicamente sobre el teatro cubano, pero sí sobre el teatro mexicano. Cortázar ha sido verdaderamente importante para mover los esquemas de dramaturgias absolutamente tradicionalistas para ir a otros lugares, porque su propuesta sobre las posibles lecturas, de cambiar el orden, de sugerir una participación mucho más activa de los espectadores, es algo que impactó absolutamente en el teatro mexicano –y puedo decirlo con toda seguridad–, pero probablemente también en el teatro de toda la América Latina, porque cada vez nos damos cuenta de que estamos menos lejos de lo que parecía, que el teatro se comunica y tiene vasos que se tocan, se abrazan, a lo largo de toda la América Latina.



Pensaba también en esta idea de los múltiples estratos a partir del palimpsesto y lo que aparece. Pensaba en otra imagen teórica –que dice Gilles Deleuze–: que un libro son mil libros. En realidad es eso: esta obra es la lectura personal de Ulises sobre una obra cumbre de la literatura, pero también es la lectura de Dana, la de Denise, es la de muchas personas, y cómo se territorializa de alguna manera en Cuba, y cómo se territorializa en nuestro contexto. Es un trabajo de riesgo y la sola idea de la combinación entre Argentina, Uruguay, México y Cuba me parece esplendorosa, en mi opinión propone un lugar necesario. Ya estas nacionalidades aisladas y estos cuerpos cerrados no son lo de hoy; sino la apertura, el diálogo, la confrontación.

No había visto lo que mencionas, Ulises, del cruce de la Selva del Darién y los feminicidios y eso me atrapa; mi lectura no fue por ahí, pero ahora me parece uno de los temas más contemporáneos. Pensar cómo es la mujer de hoy, pero no cualquier mujer, porque si pensamos en un determinado estrato social o con respecto a sus geografías, sus tiempos y sus culturas, va cambiando mucho, pero me gusta mucho y ahora entiendo el vestuario. No me había quedado tan claro, pero con lo que dices me queda clarísimo, porque es clave: es tristísima la historia de las mujeres que migran, no es la misma de los hombres que migran, ni es la misma de la de los niños que migran.

La historia de las mujeres que migran es tan desgarradora como que ellas saben que van a ser violadas en el camino. A un hombre lo más probable es que no lo violen; también puede ser que sí, pero una mujer que va a emprender esta aventura de migrar con la idea de llegar a los Estados Unidos, tiene que tomar anticonceptivos porque ya sabe que es a eso a lo que va. A pesar de que estamos hablando de un contexto donde las mujeres hemos alcanzado otras posiciones, donde tenemos otras libertades, también lo cierto es que no podemos echar las campanas al vuelo, o no por todas. Esa propuesta es verdaderamente esplendorosa, que se puede sumar a ese palimpsesto: la mujer cubana que tiene que migrar. Y me alegra mucho cuando encuentro que no solamente es una lectura de Cortázar sino que es una mirada crítica desde este lugar donde nosotros miramos como latinoamericanos.

Hace años se pensaba que las migraciones correspondían solamente a allá (señala al Norte), por ejemplo en el caso de México, a la zona norte, que es lo que yo estudio. Pero hoy vemos, por ejemplo, un país como Cuba y las historias tan fuertes que tiene de migración y, en ese sentido, cómo se enlazan con las historias que tenemos nosotros de migración, que son durísimas. Desde esa perspectiva se vuelve mucho más interesante, la obra se vuelve contemporánea, entrañable.

Esta línea de fuga o estas maneras de escaparse de la historia de Cortázar para ir hacia otro lado, es de lo más interesante de la obra. Y también el hecho de decir no. Porque La Maga no soy yo. Lo que me remonta a Bartleby, cuando dice: “Prefiero no hacerlo”, pues al *no* es algo a lo que no estamos acostumbrados, pero deberíamos acostumbrarnos al disenso, a ir hacia otros lugares; no como un lugar de conflicto y enfrentamiento, sino simplemente para ver otros posicionamientos desde otros lugares.

Para cerrar, algo en lo que me hace pensar mucho la puesta en escena específicamente es cómo está jugado el cuerpo, el cuerpo expuesto de la actriz, que transita por diferentes lugares y que se expone en su desnudez, en su fragilidad, se expone en muchas direcciones, lo que siempre agradecemos como espectadores porque es una libertad que no todos tenemos, y uno de esos lugares desde el cual podemos acceder a esa libertad es el teatro. Denise hace lo que muchas quisiéramos hacer con nuestros propios cuerpos, lo que estando sobre el espacio teatral se multiplica, se potencia de muchas maneras.

Agradezco que Conjuero Teatro siga haciendo este teatro, siga arriesgando de esta manera. En la investigación siempre decimos que hay que arriesgar pensamiento, y en el teatro yo diría que me hacen pensar que hay que arriesgar el cuerpo. ❧

R O D O L F O

O B R E G Ó N :

E N T R E

U T O P Í A S

A P L A -

Z A D A S



Fotos cortesía de Rodolfo Obregón

» Carlos Rojas

—¿Qué recuerdos tiene?

—La mayoría relacionados con la naturaleza y los animales que siempre me apasionaron. Pero mi primer recuerdo es, a los tres o cuatro años, estar memorizando pequeñas rimas porque sería el conductor en una presentación escolar.

—¿Cómo fue su primer contacto con el teatro?

La poesía estuvo ahí desde entonces. Y la constante confrontación con un público. Así es que más tarde busqué algunos grupos de teatro hasta dar con el correcto dentro de la Universidad, donde entré en contacto con personas que me hicieron ver la necesidad y la posibilidad del trabajo profesional. Por ese tiempo surgió la oportunidad extraordinaria de trabajar como anfitrión-traductor del Cricot2 de Tadeusz Kantor en su segunda visita a México. Un encuentro que terminó de definir mi vocación.

—¿En qué momento sintió el “llamado” de ser director de escena?

—Desde la escuela de teatro, en la que me especializaba como actor, alguna maestra me decía: “Tú vas a ser director, porque te gusta más estar abajo”. En efecto, cuando no estaba en escena, estaba siempre sentado junto al maestro o maestra viendo cómo lo hacían. Mis primeras experiencias laborales además fueron en el ámbito educativo, lo que conformó también una vocación pedagógica, quizá lo más importante y lo que más he disfrutado en mi vida.

—¿Cuáles recuerdos vienen a su mente de cuando recibía clases del maestro Ludwik Margules?

—En realidad, Margules fue formalmente mi maestro durante muy poco tiempo. Pero desde mi paso por la escuela, cuando él era el director, me mantuve siempre cerca de él y compartimos una amistad intensa durante los últimos veinte años de su vida, lo que considero uno de mis grandes privilegios. Más allá de su importancia como creador, Ludwik era un maestro a la manera de aquellos del mundo oriental, alguien de quien se aprendía en cada acto, en cada observación, en cada diálogo. Y de quien, incluso en ausencia se sigue aprendiendo. La singularidad del hombre aparece en la infinidad de anécdotas que podría relatar y que todos cuantos lo conocieron relatan; pero en todas ellas subyacen la vitalidad de quien dio la vuelta a una historia terrible, la lucidez con que descifraba

Rodolfo Obregón (México; 1960). Realizó estudios de actuación y teatro en el Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM, de dirección escénica con el maestro Ludwik Margules y la maestría en Teoría y Práctica Teatral en la Universidad de São Paulo.

Ha realizado cerca de treinta puestas en escena teatrales y operísticas. Desde el año 2003 hasta el 2012, fue director del Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU/INBA), donde se desempeña actualmente como editor.

Fue maestro de actuación en el Foro/Teatro Contemporáneo (1993-2005) y en CasAzul (2006-2021) y de Historia del teatro y Corrientes renovadoras del teatro, tanto en CasAzul como en el CUT/UNAM (desde el 2008). Dirigió la revista *Repertorio* (UAQ) de 1990 a 1995 y fue responsable de la columna semanal “Teatro” de la revista *Proceso*, desde 1999 hasta mediados del 2003.

Es autor de los libros *Utopías aplazadas*, *Ludwik Margules*, *Memorias*, *A escena*, *Sin ensayar* y *Mirar y reconocer*. En prensa publicó *Prácticas documentales en la escena mexicana*. Ha publicado artículos, ensayos, entrevistas y traducciones en diarios y revistas de México y el extranjero, así como en más de cuarenta libros colectivos en México y otros países.

Ha sido jurado del UNESCO Prize for the Performing Arts (2004) y del Premio del Cairo International Festival for Experimental Theatre (2008), miembro del Comité d’Honour de Hispanité Explorations (Francia) y de los Consejos editoriales de las revistas *Paso de Gato*, *Investigación Teatral*, *La Barraca*, *Repértorio* (Brasil), *Don Galán* (CDT, España) y *Critical Stages* (AICT/IATC).

—¿Quién es Rodolfo Obregón?

—Un eterno aficionado.

—¿Cómo fue su niñez?

—Una niñez particularmente feliz, sin dificultades graves, en una familia grande y en una ciudad y un país que permitían una gran libertad y un contacto social muy amplio.

comportamientos y situaciones, sus reacciones y mirada insólitas, su brutal sentido del humor y la batalla ética que libraba día con día.

–¿Qué recuerdos guarda de su experiencia como director?

–Al inicio, la pasión con que abordaba cada creación, la necesidad expresiva y la convicción en los efectos del teatro; pero, de algún modo, todavía dentro de los esquemas y bajo las ideas de mis maestros e influencias. Recuerdo también el ir alternando instintivamente una obra seria y dolorosa con una comedia liberadora que relativizaba esa experiencia del mundo. Y poco a poco ir descubriendo el interés propio que pasó de la exploración de los tránsitos entre lo narrativo y lo dramático, ese tiouvivo de las identidades, hacia las formas corales de la representación y la puesta en voz; la supresión paulatina de la puesta en escena por un dispositivo de enunciación. Al tiempo que se forjaba una mirada y una idea propias, particularmente en lo que se refiere al trabajo de la actriz o el actor.

–¿Qué criterios han influido a la hora de crear su repertorio?

–El azar del gusto sumado, desde luego, a los momentos e inquietudes tanto artísticas como íntimas por las que fui transitando. Y, en mi última etapa, dentro del ámbito escolar, la cercanía con la realidad de los materiales documentales y testimoniales.

–¿Existe un momento concreto en el que se siente director, o actor, para entendernos, por encima de cualquier otra figura?

–Sí. Durante mucho tiempo me sentí director. En mi etapa de crítico teatral, una colega me describió atinadamente como “director en el origen y en la mirada siempre”. E incluso, mi enfoque como maestro de actuación respondió durante mucho tiempo a esa misma mirada, si bien hacia el final de esa experiencia procuré siempre explicitar esa posición y sus implicaciones como espacio de poder –mismo que critiqué desde hace más de veinte años en las clases teóricas-. Pero finalmente, creo, la figura del maestro (en el sentido coloquial con que usamos ese término en México) terminó imponiéndose a la del director. Hasta el día de hoy.

–¿Sus primeros pasos como creador escénico fueron por vocación o por necesidad circunstancial?

–Ambas. Junto al interés de probarme ya como director y estructurar un proyecto artístico propio, apareció la necesidad de reunir a un grupo de personas en Querétaro que se decían actores, pero yo no veía en escena. Así es que comenzamos a trabajar. Después, fue jalar el hilo y desahacer la madeja.

–¿Qué tal la calidad de los nuevos directores de teatro?

–Uno de los fenómenos más interesantes que analizo en mi último libro sobre las prácticas documentales en la escena mexicana, es la modificación de las funciones tradicionales del teatro tal y como fueron moldeadas con el surgimiento de la puesta en escena. Por ejemplo, el desplazamiento de las figuras del autor(a) o el director(a) y la asunción de la autoría por parte de actrices y actores, lo que Carol Martin llama la “auctoralidad”. O la rotación de estas funciones atenuadas al interior de los grupos y colectivas. En esa medida, creo que el trabajo más atractivo que se realiza hoy en México surge de los grupos que logran una cierta continuidad y no en los trabajos de creadores y creadoras individuales. A pesar de que las condiciones de producción y las escuelas de la especialidad siguen funcionando con esa idea predominante en el siglo XX.

–Ahora hay miles de talleres de dirección, ¿cómo fue fundamentando su técnica actoral para convertir los textos dramáticos en material escénico?

–Muy pronto en mi trabajo como director se manifestó la insatisfacción con una idea actoral predominante en México, en la cual se llevó a cabo mi formación, de raigambre –pese a todas las evidencias– stanislavskiana. Y, a través de mis lecturas, comencé a hurgar en un acercamiento mucho más cercano a Brook, para quien la improvisación no sólo es una herramienta sino el núcleo a proteger que posibilita la espontaneidad y sostiene el impulso vital de la puesta en escena.

–¿El actor nace o se hace?

–Creo que la respuesta anterior aplica también aquí.

–¿Qué es la presencia del actor?

–La revelación de su auténtica naturaleza.

–¿Un actor inmóvil puede suscitar la atención del espectador?

–Por supuesto. Y con un enorme poder. Mucho más que los gritos y jalones tan propios de una cultura melodramática. A menor movimiento exterior mayor movimiento interno: la inmovilidad expresiva.

–¿Por qué, realizando las mismas acciones, un actor es creíble y otros no?

–Porque uno o una está ahí (en el sentido más pleno de la palabra) y por lo tanto realiza esas acciones, mientras el otro o la otra hace o dice eso mismo para no estar ahí.

–¿El talento es también una técnica?

–El talento –decía Chéjov– es el trabajo. Pero todo hecho creativo es una lucha entre la técnica y la inspiración, el conocimiento y la intuición. Lo cual no significa que esa intuición, proporcionada por una sensibilidad y unas circunstancias fortuitas, no se cultive. Me encanta la imagen que proponía Grotowski, la inspiración sin la exactitud del trabajo sólo produce “vuelos de pollo”.

–¿En qué consiste la energía en el teatro?

Supongo que en algo relacionado con esa calidad específica a la que me referí líneas arriba. Pero me resulta muy difícil definirla. Lo que sí sé es que su fuente, más allá de cualquier técnica, radica en la relación que los creadores establecen con una obra determinada: qué me va a mí en ella.

–Su relación con el teatro, ¿aportó a sus experiencias algo específico?

–Claro. Una forma de ver el mundo, una mirada que sostiene un libro como *Sin ensayar*, en el cual, justamente, esa mirada se extiende de la sala a las situaciones y los contextos donde el teatro se realiza y donde transitan sus protagonistas. Por otro lado, como lo muestran también las crónicas que conforman ese libro, el teatro me ha permitido recorrer un amplísimo territorio y entrar en contacto con una gran cantidad de personas. De hecho, ha definido mi vida.

–Durante la creación de la puesta en escena: ¿Qué relación busca crear con sus colaboradores? ¿Cómo es ese proceso?

–Hace mucho que no dirijo ya, al menos fuera de las escuelas profesionales de actuación, donde el objetivo principal

es pedagógico. Pero siempre me interesaron los procesos orgánicos, a contrapelo de las fórmulas industrializadas, donde el aparato de producción termina imponiéndose casi siempre. De hecho, conforme fui avanzando y tal vez dado ese objetivo pedagógico, fui relegando los demás componentes de la puesta en escena y concentrándome en el trabajo actoral. Y ahí sí, el proceso fue siempre muy abierto. Nunca dejó de asombrarme la imaginación de actores y actrices. Confié mucho más en su imaginación que en la mía, por lo que mi trabajo consistió en estimularla y orientarla en una misma dirección.

–¿Existe un trabajo pre-expresivo?

–Sí, y es lo que permite abreviar en la imaginación recurrentemente.

–¿Cómo define la poesía escénica?

–Como la instauración del instante. No es algo que se diga o haga, sino la calidad específica que hace que ese algo abra un terreno de percepción donde todo se nos aparece como nuevo. Donde todo es nuevo. Por eso, es genial la aseveración del director mexicano Juan José Gurrola: “El teatro no es ni existe, baja... de vez en cuando”.

–¿Le parece adecuada la evolución de la dramaturgia mexicana?

–Hace mucho que la dramaturgia dejó de interesarme. O que la escena me resulta un terreno mucho más atractivo, incluida –como ya dije– la oralidad. En ese sentido, por encima del canon dramático mexicano, durante mucho tiempo me llamaron la atención autores y autoras, obras específicas que abren el horizonte del texto para la escena en otras direcciones literarias: poéticas, narrativas, testimoniales, etcétera.

–En su opinión ¿quiénes son los dramaturgos mexicanos más importantes de la actualidad, de más valor y de toda la historia del teatro de México?

–Por lo mismo, no estoy al tanto de los actuales. Recién formé parte de un jurado que otorgó un importante premio a David Olguín, para mí el autor más sólido del presente. Y el último que me interesó y que, desde mi punto de vista, generó un cambio importante en el teatro

mexicano, fue Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (LEGOM), fallecido joven. Y no quisiera tener que repetir el canon de autores y autoras consagradas, preferiría citar algunas obras, no siempre las más celebradas, de Sor Juana, de Fernández de Lizardi, de Jorge Ibarguengoitia, Sergio Magaña, Elena Garro, Óscar Liera y Juan Tovar.

–¿Qué se siente al ver que hay libros suyos que no envejecen, esos que hace décadas que se reditan, que sirven para grupos aficionados o recién formados, aquí y allá donde le conocen?

–Los libros son una fuente inagotable de sorpresas. Porque poseen vida propia. Uno los lanza al mar de la conversación y ellos toman su propio rumbo. Y de pronto, aquí o allá reaparecen, o producen un eco en otras conversaciones. En ese sentido son altamente gratificantes; cuantimás si contrastamos su permanencia con la condición inaprensible, fugaz del teatro.

–Es uno de los investigadores vivos más respetados, se han publicado casi la totalidad de sus libros, ¿tiene alguno inédito que le gustaría ver publicado?

–El estudio sobre el uso de lo documental en la escena mexicana está en prensa. Debe aparecer este año. Y creo que es importante que sea ya porque –otra vez, para bien y para mal– muchos grupos y personas trabajan sobre esa idea hoy día. Y el libro puede dialogar con sus procesos, además de ofrecer –hablando de la construcción de la memoria– las experiencias de quienes les han antecedido.

Por lo demás, creo que, es hora de mudarse a otros formatos y apelar a otros públicos; y tengo en mente un último proyecto sobre la importancia del teatro en la historia de esto que hoy llamamos México y en la vida de su gente.

De ser capaz de llevarlo a cabo, me gustaría darlo a conocer por medio de un *podcast* o algún nuevo formato.

–En su larga lista de libros, algunos han sido indudables filigranas de la investigación, otros duran a lo largo de los años, ¿cuál es para usted el que considera que consiguió acabar como lo había pensado?

–Ninguno. Como sabe todo artista o todo escritor, la obra debe entregarse en un punto determinado porque si no, nunca se hará; y siempre quedará algo que se podría corregir, suprimir o aumentar.



Carlos Rojas

–¿Se siente olvidado en esos lugares actuales de producción como la *Compañía Nacional de Teatro*?

–No, porque nunca me interesó funcionar en ese circuito. De hecho, esa fue una de las razones por las cuales dejé de dirigir... o simplemente, porque se me acabó el entusiasmo del aficionado. Eso sí, no deja de impresionarme –y más con el paso del tiempo– la capacidad del medio teatral mexicano para excluir todo aquello que le resulta incómodo o sale de sus esquemas, y su proverbial incapacidad de sostener una memoria histórica con la cual dialogar y confrontarse, sobre la cual construir. Por eso, es un teatro que se inventa cada día, un teatro –para bien y para mal– eternamente joven. Mucho de mi trabajo como investigador y como editor –otras tareas que confirman mi condición de aficionado– ha sido justamente una manera de combatir ese olvido.

En esa misma línea, hacia el final de mi experiencia pedagógica –porque dejé de dirigir en el ámbito profesional durante esa segunda etapa–, se hizo evidente el interés por la experiencia real, concreta, del actor o la actriz por medio o por encima del personaje o la representación; lo que condujo finalmente a una cercanía con lo performático y lo testimonial.

–Cuando va al teatro, ¿es un buen espectador, disfruta de lo que ve o no puede evitar que aflore el director o el crítico que lleva por dentro?

–No. Cada vez voy menos al teatro y siempre sufrí mucho como espectador. Y no ha sido así porque se imponga la mirada del director, sino por la pasión del aficionado. Hace años, otra colega me describió de un modo igualmente atinado como “un crítico siempre insatisfecho”. Esa ha sido mi desgracia y no estoy orgulloso de ella. En mi defensa sólo puedo decir que he amado tanto al teatro que sufro cada instante en que este no sucede con la misma intensidad con la que gozo aquellas esporádicas ocasiones en que aparece con su incontrovertible potencia. También en ese sentido he evadido el profesionalismo: nunca he sido un espectador burocratizado ni uno que asiste al teatro para hacer relaciones públicas.

–¿Qué pasó con la crítica en México? ¿Desapareció o nunca existió?

–Soy un defensor de la existencia de la crítica teatral mexicana que en ocasiones ha logrado elevarse, como pedía Rodolfo Usigli, por encima de la obra misma, del teatro de su momento y ha trazado un horizonte de posibles para el teatro por venir. Aunque ciertamente hoy día la naturaleza de la crítica ha cambiado radicalmente, lo mismo que su relación con los medios. Por lo mismo, no es fácil encontrarla; sus autoras y autores apenas asoman la cabeza luego de la brutal sacudida.

–¿Hasta qué punto le interesa ser comprendido por el público?

–Es algo que nunca me preocupó. En absoluto. Pero procuré seguir un consejo de Margules: “Hay que trabajar siempre para la persona más inteligente que haya en la sala”.

–Para terminar: ¿Vendrán más utopías aplazadas en la vida de Rodolfo Obregón?

–Ojalá. Significaría que aquello que avizoramos hace mucho tiempo, como los profetas vanguardistas de mi libro –y toda proporción guardada–, ha sido realizado. Tal vez el gusto inicial por la naturaleza me lleve a fin de cuentas a dejar el teatro y mirar a la vida directamente. ■

Rodolfo Obregón: Entre utopías aplazadas

Desde la época de los hermanos Lumière y George Méliés, el séptimo arte ha sentido atracción especial por el hechizo que ofrece la danza. El joven arte rendido a los pies de esa otra manifestación más antigua que la creación literaria. Con la llegada del cine sonoro, durante la década de 1930, incluso nació un género fílmico muy popular desde entonces: el musical. Algunos de esos largometrajes provenían de obras de teatro y otros títulos pasaron de la pantalla grande a los escenarios.

Hay poca presencia de la danza en el cine de Alfred Hitchcock, uno de los padres del thriller psicológico del siglo XX. Hay una corista que baila en su película *The Pleasure Garden* (1925) y una bailarina que pierde la memoria en *Woman to Woman* (1923), guion que escribió junto Graham Cutts y Michael Morton. Poco más.

De lo que sí sabía el genio inglés era de contar historias sobre asesinos, ladrones, estafadores y espías. Sus películas están integradas, en buena medida, por esta clase de personajes peculiares. Este tipo de producciones de Hitchcock fueron el punto de partida de *Prólogo*, de la compañía francesa Resodancer, que dio inicio al Festival Internacional de Artes Escénicas de Panamá (FAE Panamá), celebrado del 17 al 20 de abril de 2024.

El cine siempre es movimiento. Hitchcock construye secuencias que prueban la existencia de ese movimiento como parte del argumento de sus trabajos: las aves en veloces ataques (*The Birds*) y Janet Leigh escapando en su vehículo del robo cometido (*Psycho*). O lo que era su especialidad: seguir con su cámara a los perseguidores: desde *Torn Curtain* pasando por *Strangers on a Train* hasta llegar a la culminación de esa característica, *Vértigo*.

La fuerza contenida de la maldad, el erotismo a flor de piel y todos los sentimientos extremos que expresa *Prólogo* provienen precisamente de ese cine que Hitchcock siempre hizo, a pesar de las épocas conservadoras que le tocó vivir y la presión de una industria que sólo quiere escuchar el sonido de la caja registradora.

Sí, el cineasta y los danzantes franceses huyen de la moralina y lo puritano como las pestes que son, ya que ambos exploran las sombras de nuestra condición humana, sombras que nos nublan el entendimiento cuando odiamos, amamos, despreciamos o deseamos con todas nuestras ganas hasta quedarnos ciegos. En *Prólogo* de alguna

manera uno cree estar viendo a los personajes del maestro europeo: los demonios delictivos de *Marnie*, las muertes violentas de *Torn Curtain*, la ausencia de miedo en los victimarios de *Strangers on a Train* o el maniaco depredador de *Frenzy*...

CARTEL GENERAL

La edición número 13 del FAE Panamá 2024 fue propicia para celebrar los veinte años de esta iniciativa cultural, la más relevante en materia de arte y danza en el país centroamericano, cuyo responsable esencial es el promotor y gestor cultural Enrique Quique King, quien junto a su equipo de colaboradores les brindan a los espectadores nacionales e internacionales un variado banquete de experiencias artísticas.

Durante esta edición del FAE fueron convocados colectivos procedentes de Argentina, Francia, México, Brasil y Panamá, quienes en total brindaron al público istmeño doce espectáculos (tanto en salas como en espacios al aire libre) y siete eventos formativos.

Además de *Prólogo*, la programación incluyó en esta ocasión puestas en escena internacionales como *Peripecias: un viaje Luca*, sobre los estragos de las migraciones forzadas vistos desde los ojos de una niña; *Cerrado mundo mágico*, en torno a la delicada situación medioambiental del planeta Tierra y *Clowneando*, sobre el poder de los amigos y lo indispensable que es trabajar en equipo, entre otras.

Panamá volvió a explorar uno de sus mayores conflictos durante el siglo XX: sus complejas relaciones con los Estados Unidos por medio del unipersonal *Tía Sam*, actuado, escrito y dirigido por Maritza Vernaza, y Abdiel Tapia ejerció las mismas tres responsabilidades para ofrecer su interpretación del *Diario de un loco*, cuento indispensable dentro de la obra narrativa de Nikolái Gógol.

La danza panameña estuvo representada por dos trabajos de la Fundación Espacio Creativo (Santa Ana): *Horas*, sobre la desesperación de la espera a cargo de Andrea González, y *Bruta*, en la que Carla Lozano indaga sobre lo que la sociedad establece como lo correcto y lo que no.

Como ya es sello del evento, se pusieron en práctica los segmentos habituales gratuitos del festival, “El FAE llega a las escuelas”, que llevó teatro y danza de México, Brasil y Venezuela/Panamá a cinco escuelas primarias públicas



Diario de un loco, Panamá



LA VIDA POR LA SENDA DEL FAE PANAMÁ 2024



Peripecias, Viaje con Luca, México

de la ciudad capital; así como el “Laboratorio Formativo FAE”, que tuvo como sede la Ciudad de las Artes con talleres de teatro y clases maestras de danza para estudiantes escénicos y artistas jóvenes, y “El FAE al aire libre”, que brindó a toda la familia una tarde de entretenimiento cultural con obras de los colectivos de México, Brasil y Venezuela/Panamá (las mismas que se presentaron en los planteles educativos).

CELESTINA SUDAMERICANA

Argentina llegó al FAE Panamá 2024 con *La Celestina*, *tragicomedia de Lita*, de Rey Marciali Producciones, dirigida por David Piccotto y protagonizada por la inmensa Julieta Daga (este dúo trabaja en equipo desde hace más de dos décadas). Es una puesta postmoderna que une con solvencia la comedia con el drama y la tragedia. Bebe de la popular obra española del siglo XV escrita por Fernando de Rojas, pero su lectura libre y el uso de elementos del clown, el performance y la improvisación nos acerca al clásico con nuevas luces.

La puesta en escena de este monólogo, como el texto que es su punto de partida, desarrolla los conceptos del amor, el coraje, la soledad, el dolor, la vida y la muerte, todos tan unidos al ser humano desde el principio hasta el final de sus días. Lita, la estrella del argumento, vive en un permanente riesgo de muerte, al caerle encima literalmente una escenografía (que se convierte en un segundo personaje).

¿Acaso el arte no es eso, una manera revolucionaria y peligrosa para caerle encima a la caja de los seres humanos con mentes cuadradas? ¿Acaso no es arriesgado integrar de manera activa el equipo de una obra participativa en la que tú eres el tercer personaje del montaje? ¿Acaso no es eso nuestra existencia, un permanente no saber el cuándo o el cómo de nuestro último respirar? ¿Acaso la violencia criminal, la deficiencia alimentaria, el desempleo, la miseria, los desastres naturales, los holocaustos y los etnocidios no nos aplastan como individuos y como sociedad?

Estamos ante una Lita que es un payaso, un bufón, un títere, el propio titiritero y la directora de una orquesta integrada por espectadores que voluntariamente entran en su juego. Ella es la Celestina, Calisto y Melibea (las creaciones de Fernando de Rojas), pero al mismo tiempo es la marionetista que mueve los hilos de la acción escénica y

Comenzaría todo otra vez



de los aparejos que conduce con maestría a partir de un sistema de poleas. Lita y Julieta Dagan son las que conducen las interacciones que tienen con la audiencia. Ellas, en últimas, son imágenes y lenguajes del pasado y del hoy, de lo antiguo y lo moderno, de la ficción y de lo real.

En mis días de estudiante de secundaria era lectura obligatoria (dos palabras que nunca deberían estar juntas a lo interno del sistema educativo) divagar por las páginas de *La Celestina*. ¿Se imaginan la posibilidad de disfrutar de este clásico de la manera lúdica e irreverente que nos regalaron David Piccotto y Julieta Daga? Así quién no aprende con gusto y disfrute.

TODOS QUEREMOS A MARÍA BETHANIA

El punto más excelso del Festival de Artes Escénicas Panamá 2024 llegó a través de los cuerpos, rítmicos y sensoriales, de la Compañía 8 de Brasil, quienes nos regalaron el elegante, dinámico e inolvidable espectáculo *Comenzaría todo otra vez: María Bethania*.

María Bethania abordó la vida, el romance, la desilusión, el galanteo, la ternura, los desengaños, la añoranza, el deseo y la tristeza desde distintas ópticas artísticas: el canto, la poesía y la composición, recursos de los que echó mano la Compañía 8 para proponer una narrativa visual y sonora que encantó al público por su expresividad, su sensualidad, su dramatismo y su vitalidad.



La danza se convirtió entonces en un aporte, lleno de belleza e imaginación, para adentrarnos y comprender el universo de la artista brasileña. El movimiento contagioso de la Compañía 8 fue la manera de palpar y sentir la presencia de esta vocalista y guitarrista en tierras panameñas. Hay, por lo tanto, distintas perspectivas de bordar la admiración por una creadora como ocurre en *Comenzaría todo otra vez: María Bethania*.

Los brazos, las caderas, los hombros, las piernas, todo el organismo de los integrantes de la Compañía 8 eran por momentos rabioso, placentero, fiestero, divertido, sexual y febrilmente carnavalesco para mostrar el cálido sol de la alegría cuando abraza a un amor correspondido y en otros momentos era pausado, ligero, contenido, sentido y cadencioso, para remarcar las cicatrices que dejan el corazón herido y sufrido del enamorado.

Como canta María Bethania en la pieza que da título a esta propuesta de danza contemporánea que después de Panamá viajó rumbo a Argentina, Bolivia y Cuba: “empezaría todo de nuevo si tuviera que hacerlo, mi amor / la llama en mi pecho aún arde, sabes, nada fue en vano / La Cuba libre de coraje en mi mano / La dama de lila hiriéndome el corazón...”.

En términos más directos, esos son los frágiles sentimientos dentro de las relaciones sociales que transmitió *Comenzaría todo otra vez: María Bethania*, como frágil es el recurso del papel, presente como dispositivo estético, seña de identidad de la escenografía y en los vestuarios de sus extraordinarios bailarines. El papel de las cartas románticas, el papel que se quema en la hoguera de las desdichas, el papel que se rompe tan fácil como un corazón desolado.

En toda la luminosa propuesta de la Compañía 8 estaba la influencia africana combinándose con los influjos provenientes de la herencia hispánica e indígena. Para demostrar que eso es Brasil, que eso es la América Latina, fusión de muchas fronteras y geografías.

Comenzaría todo otra vez: María Bethania nos recordaba como público que eso es también Panamá, el que tiene algo de Angola y el Congo, el de España y Amerindia, el de Bayano y Felipillo, el de las esclavitudes y las libertades, el de los fandangos y el tamborito.

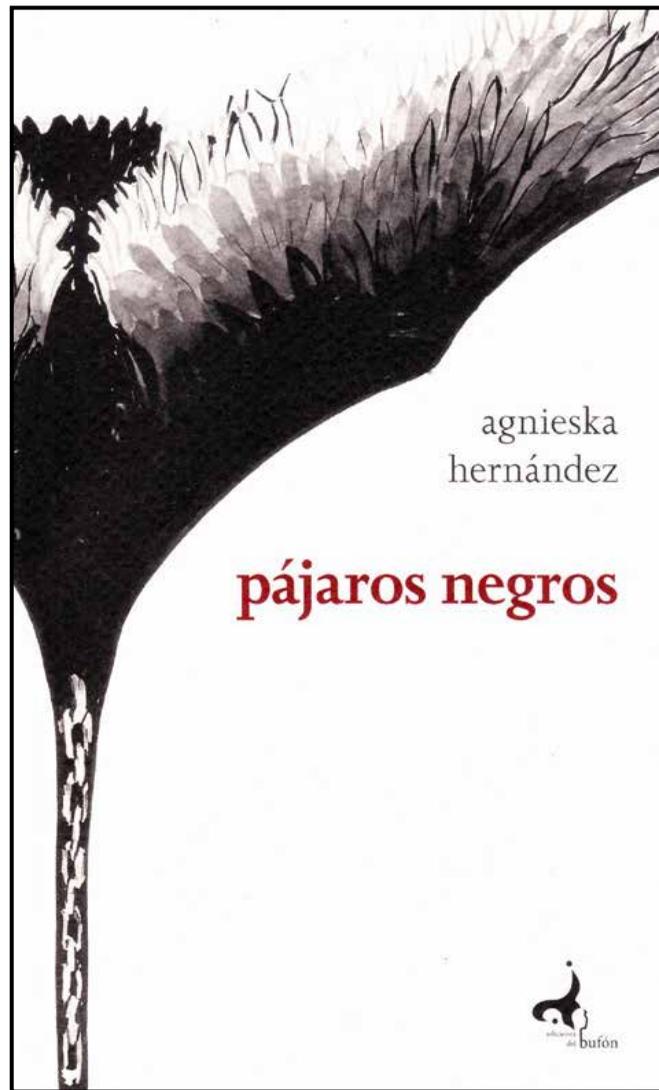
En fin, que todos somos hijos de muchas patrias, de muchos compases, de muchos pasos. 🎭

Daniel Domínguez Z.



Prólogo, Francia

Para un tríptico de Agnieska Hernández



No te hagas la boba, porque tú sabías que estaba sonando el tambor.

Aquí to el mundo sabe cuándo está sonando un tambor.

Jack de Ripper: no me abrases con tu puño levantado

Agnieska Hernández Díaz no ha perdido el impulso de cambiar objetos por historias personales. Apropiarse de las vidas de otros y trenzarlas con la suya para encarar e involucrar al lector/espectador en una creación resultante única ha sido su propósito desde que, a fines de la década de los 90, diera a conocer sus primeras líneas narrativas.

Mujer sensible ante su realidad y su tiempo, problematizadora e inquisitiva, dinamitadora de cuanto género literario aborde, o de cuanta pared sea interpuesta entre sus personajes y el resto del mundo, Agnieska sabe escuchar y responder, contundente y eficaz, al grito de los tambores que pueden retumbar desde cualquier esquina. Su narrativa poética teatral, al igual que su teatro narrativo poético y su poesía teatral narrativa –o viceversa, en todos los casos– han tenido siempre la (pre)ocupación de amplificar críticamente problemáticas sociales complejas, es decir, “meter el dedo en la llaga” sin cortapisas, con el arrojo de una mujer inteligente y con sentido de la ética, que sabe lo que quiere y tiene argumentos para defenderlo. Es por ello que su obra ha podido alcanzar otras fronteras y el percutir de sus tambores ha encontrado oídos atentos más allá de los límites de esta Isla. La obra dramaturgica de Agnieska Hernández es uno de esos ejemplos de lo más trascendente del panorama cultural cubano contemporáneo.

Todo es poesía primero. Cuando necesito progresar dramáticamente sin perder fuerza en la palabra de teatro, voy a mis cuadernos de poesía y los desarmo. La poesía nos defiende de largas investigaciones que quieren entrar completamente a las piezas o a la narrativa. La poesía nos defiende de los diálogos naturalistas.¹

¹ Alex Fleites: “Agnieska Hernández: ‘Intento poner una semilla poética que nos ayude a ser más tolerantes...’”, *OnCuba News*, 24 de junio de 2022. Ver: <https://oncubanews.com/opinion/columnas/de-otro-costal/agnieska-hernandez-intento-poner-una-semilla-poetica-que-nos-ayude-a-ser-mas-tolerantes/>

Lo poético es la materia primigenia para la elaboración de su teatro y parte consustancial de toda su obra, del mismo modo que la teatralidad acompaña cada texto narrativo: la minuciosidad en la descripción de los detalles, la gestualidad de los personajes, los ambientes.

La exacerbación del espíritu crítico ante problemáticas concretas (como la maternidad, las relaciones de poder, el presente y futuro de la niñez, la emigración, los conflictos que generan las diferencias raciales y económicas, las preferencias sexuales, la feminidad, la violencia sobre la mujer y el encierro, entre otros tópicos), suscita en Agnieska esa “investigación de nuestra realidad en la que he tratado de extraer aquello que pueda ser llevado al teatro”, y le ha devuelto como resultado una variante muy distintiva de teatro documental que ella explica de la siguiente manera:

Teatro documental en sus variantes de veracidad histórica, simulación de la historicidad, verdad fragmentada, convivencia de los conceptos de realidad y representación de esa realidad, falso documental, documental erróneo de la realidad, testimonio, observación participante, investigación de la historicidad contemporánea, documental colectivo y generacional y, por supuesto, deformación de esta/nuestra realidad en los cruces ficción/biografía/autoficción.

Teatro documental como punto de fuga de la ficción.

[...]

Teatro documental como legalidad poética de la manifestación de géneros, voces, grupos etarios, comportamientos sociales, racismos, multitudes.²

Tras varios premios nacionales en narrativa a inicios del nuevo siglo, fruto también de su entrenamiento en el Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso –que corrió casi paralelo a sus estudios de Dramaturgia en el Instituto Superior de Arte–, la joven dramaturga se apoderó de la escena teatral de manera definitiva con *Harry Potter, se acabó la magia*. Obra concebida entre febrero y abril de 2015 como ejercicio de graduación para los

² Agnieska Hernández Díaz: “Vergüenza del cuerpo y la palabra. Reflexiones para explorar el teatro documental/posibles dramaturgias”, *Veinte minutos. Tres piezas de teatro documental/training para el arte que resiste*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2022, pp. 119-120.

estudiantes de la Escuela Nacional de Arte, se estrenó en mayo de ese año como *work in progress*. A partir de su versión definitiva en 2016, pasó a convertirse en una puesta profesional del grupo Teatro El Público, bajo la magistral dirección de Carlos Díaz, hasta alcanzar las cien funciones y obtener el Premio Villanueva, que otorga la Sección de Crítica e Investigación Teatral de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, uno de los más significativos dentro del país. Desde ese momento la presencia de sus obras en los escenarios habaneros ha sido constante.

Adicionalmente, su inquietud profesional la impulsó a dirigir la puesta de *El gran disparo del arte* (Premio del primer concurso de dramaturgia del centro cultural Fábrica de Arte Cubano en 2019) y a fundar el proyecto La Franja Teatral, junto a un equipo transdisciplinario con el cual elabora sus discursos escénicos. Por estos días Agnieszka Hernández y su joven equipo logran otra vez estremecer el escenario cubano con *Padre Nuestro. Entrenamiento de ADN*, versión libre de la novela *Karakter* del holandés Ferdinand Bordewijk, obra de denuncia a la violencia histórica y sostenida sobre la mujer en la cual, como en obras anteriores, la música, la danza y las proyecciones audiovisuales, junto al excelente trabajo de actuación, alcanzan un estatus relevante en escena y logran complementar el texto teatral para crear un espectáculo trascendental, descarnadamente crítico y conmovedor.

Las tres piezas que recoge este libro³ –primer volumen dedicado a su teatro publicado fuera de Cuba– resumen lo escrito por Agnieszka Hernández en los años más recientes y muestran en plenitud su calidad como escritora.

Obras de inmediatez, de agonía, concebidas ante momentos de urgencia: un adolescente a punto de sucumbir (*Jack the Ripper: no me abras con tu puño levantado*); las exigencias de un montaje escénico impactado por un asesinato (*Los pájaros negros de 2020*); y un desafío teatral atizado por una pandemia (la rescritura de *El diario de Ana Frank*). Todos son textos de una belleza aterradora y choqueante, portadores de verdades que laceran, al tiempo que contrarían, exaltan. No sólo porque parten de historias reales, sino también porque demuestran que en ellos

³ Agnieszka Hernández: *Pájaros negros*, Ediciones del Bufón, Morón de la Frontera-Sevilla, 2023, 160 pp.

está el resultado de experiencias autorales, aprendizajes y reflexiones sobre testimonios de otros y la inmersión profunda en problemáticas de gente que (¿involuntariamente?) solemos obviar.

Una de las particularidades del teatro de Agnieszka es que concibe sus piezas en un proceso “inverso”: primero piensa en quién encarnaría a tal o cual personaje, y luego escribe para ellos, los compromete e involucra en esa vida otra. Esa construcción colectiva que propicia durante el montaje escénico hace que sus puestas encuentren en el público la identificación que han logrado hasta ahora. Junto a sus actores, la dramaturgia busca interpelar al espectador, hacerlo partícipe de sus historias y propiciar el debate, al tiempo que lo conmina a interiorizar la trascendencia humana de cada detalle, para encontrar la conmoción y la concientización sobre lo que sucede hoy, ahora, en cualquier parte. “Si el teatro no puede parecerse a su tiempo, o si el teatro no pudiese abrir los brazos para entender y ofrecer una oportunidad humana al entendimiento de nuestras sociedades en tiempo real, pues el teatro entonces serviría de *entertainment* un ratito y enseñada estaría de más”.⁴

Premiadas en más de una ocasión, las obras aquí recogidas se nutren de historias de vida complejas en momentos límite: la del joven Emilio ante la disyuntiva de salvarse o sucumbir en una prisión para adultos. Los mediáticos y controversiales encuentros/encontronazos entre el bailarín afroamericano Bill Robinson y la rubísima niña Shirley Temple, y ¡ochenta y cinco años después!, bajo el mismo estigma, entre el afroamericano George Floyd y el agente policial blanco Derek Chauvin; y en una cercanía mayor, silenciada, el día a día de los negros de Lazareto, barrio marginal en una localidad cubana casi desconocida. Y por último, la dolorosa historia de la niña judía Ana Frank, quien se vio forzada a un desgastante encierro junto a su madre y otros adultos, para escapar de la voracidad nazi, aderezada –*sotto voce*– por las intensas reflexiones de una madre que descubre el florecimiento adolescente de su hija durante el encierro obligado a causa de la pandemia de coronavirus.

Historias que, más allá de lo epidérmico de la anécdota, se cuestionan –en primer lugar y como centro alrededor

⁴ Alex Fleites: Ob. cit.

del que giran– otras preguntas/denuncias/llamadas de atención, cuál es el papel del arte y del artista (en este caso: mujer, madre, escritora, directora teatral) ante una realidad plagada de injusticias, inequidades, abusos, vejaciones y traumas individuales y colectivos:

AUTORA. [...] ¿Emilio va a resolver algún problema con mi gran obra de arte? ¿El arte va a hacer algo por Emilio? ¿El arte puede encontrar el punto donde un niño simpatiquísimo se convierte en un adulto con graves antecedentes? ¿Y yo? ¿Hasta dónde estoy dispuesta a involucrarme yo?⁵

LA NOVIA. [...] ¿Y todo esto, Leo, a quién le importa? No sé, una obra sobre las razas, a estas alturas... Con tanta belleza que hay en el mundo, tú vas a hacer una obra tan complicada. Sobre ellos, sobre ese tema, sobre tus primos... Es complicado, sobre los... negros... No vas a salvar a nadie. Te van a odiar los blancos y te van a odiar los negros. Te van a acusar los blancos y los negros van a decir que el tema racial es más duro, más profundo que todo esto. No vas a lograr nada con una obra sobre las razas.⁶

Mientras escribía [*El diario de*] *Ana Frank* me quemó esa duda que hoy coloco en el personaje de la madre: hasta dónde extender la lección de dignidad y la dosis de realidad o verdad que podrían soportar nuestros hijos, que después no encontrarán los argumentos que a los adultos muchas veces nos mantienen a salvo.⁷

La positiva recepción de los espectáculos teatrales de Agnieszka dentro y fuera de Cuba ha sido la respuesta a esas dudas. El tríptico *Pájaros negros* también lo es. Su teatro no sólo importa; sino que es imprescindible. No busca dar respuestas, sí movilizar, inquietar, sembrar. Subyacen en estas obras tópicos necesitados de discusiones abiertas y soluciones urgentes, que las transforma en vehículos catárticos necesarios para rebelarse y actuar contra incomprendimientos, contra la crueldad humana, la indolencia, el caos que produce la ignorancia o la prepotencia,

⁵ Agnieszka Hernández: *Jack the Ripper, Pájaros negros*, Ob. cit., p. 36.

⁶ Agnieszka Hernández: *Los pájaros negros de 2020, Pájaros negros*, Ob. cit., p. 74.

⁷ Agnieszka Hernández: *El diario de Ana Frank /Apnea del tiempo, Pájaros negros*, Ob. cit., p. 107.

y para sacudir las entrañas de quienes se niegan a ver, a dialogar, a comprender o, sencillamente, a tolerar.

Sobre estas piezas (y otras) de su autoría se han escrito ensayos y artículos analítico-críticos Sin embargo, creo que ninguno llegaría a dilucidar de manera tan nítida la esencia de su poética como lo hace la propia autora en el epígrafe que coloca a la entrada de *El diario de Ana Frank / Apnea del tiempo*, dirigido a su hija Sofía: “Es mentira que la poesía hay que blanquearla”.

No hay que blanquear la poesía ni la verdad, Sofía. La poesía es verdad en estado puro, es la certeza de que “incluso el sistema más simple puede mostrar signos impredecibles de cambios”⁸ y es el sustrato que sirve de arrancada a la creación teatral de Agnieszka Hernández:

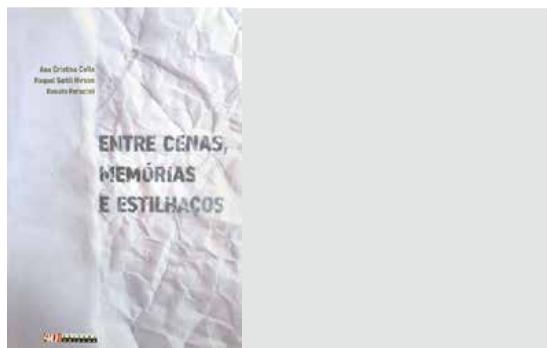
Ella, discípula hábil de lo mejor de nuestra dramaturgia insular no entiende otra opción: retornar a las fuentes. A la investigación fundada en la revisión del lugar del Hombre en el mundo. A la capacidad poderosa de cuestionar el mundo de la realidad desde su plexo poético, desde el espacio inmediato y real de lo teatral/vivencial. Al pasado que pesa, al presente que pende, al día-día de lo escénico que procura corregir lo teatral. Entonces bracea una y otra vez; bracea y de nuevo bracea, pulsa, impulsa para juntar en sus teatralidades, a una masa de jóvenes actrices y actores que habitan esta isla y su peso desde la más leal de las factorías para hacer del teatro un público espacio al alcance de todas y todos. Masa. Comunión. Un todo dispar y, a la vez, unívoco.⁹

Agnieszka ha confesado que cuando vivía con sus abuelos, en su natal Pinar del Río, era “un diablito pecoso que no les daba ni un instante de paz”. Afortunadamente, no ha dejado de serlo, y hoy, desde su Isla/escenario/libro abierto, golpea energicamente sus tambores y grita, grita, grita... ❦

⁸ “En Londres encontré una manilla a la que intentas darle vuelta y el movimiento nunca es el que esperas. Debajo de la manilla una inscripción aclara: ‘*Nothing is certain except even a simplest system may show unpredictable signs of changes*’”. Alex Fleites: Ob. cit.

⁹ Noel Bonilla-Chongo: “La Franja Teatral: ¡a escena!”, *Cubarte*, 21 de marzo de 2022. Ver <https://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/la-franja-teatral-escena/>

ÚLTIMAS PUBLICACIONES RECIBIDAS



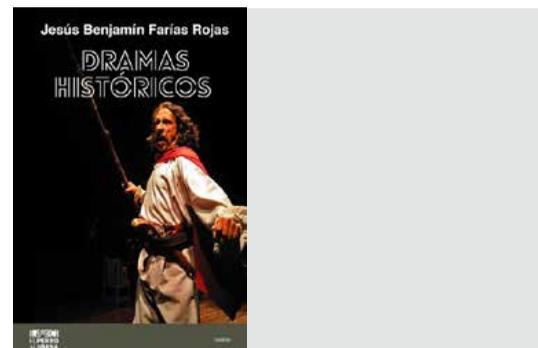
Ana Cristina Colla, Raquel Scotti Hirson y Renato Ferracini: *Entre cenas, memórias e estilhaços*, Editora UNICAMP, Campinas, 2022, 232 pp.

Entre escenas, memórias y disparos es una preciosa bitácora del proceso de creación de *Kintsugi*, 100 memorias, recorrido escrito a seis manos por tres de sus actores, quienes problematizan temas relacionados con la producción escénica, como el empleo de la memoria personal, social y política en tanto acción poética, la tensión entre la ficción y lo real, y los vínculos entre performatividad y teatralidad. El libro también discute la noción de investigación de campo en las artes presenciales y abre la posibilidad de una práctica de campo performativa específica, a partir de las propuestas prácticas de los actores y actrices con los pobladores de Angostura, en Colombia.

Entre escenas... abre con un exergo de Clarice Lispector: "Cuando pienso en lo que viví me parece que fui dejando mi cuerpo por el camino", orgánicamente articulado con la labor de una agrupación que se ha dedicado por casi 40 años, desde que se fundara por Luíz Otávio Burnier, a investigar la labor del mimo corporal en relación con diversas fuentes: la danza butoh y el clown, además de abrirse a experiencias de campo, como la que resultó de un largo recorrido de convivencia por poblados del Amazonas en la emblemática *Café con queijo*.

Otra inmersión comunitaria germinó el proceso que recogen estas páginas, tras la pista de un dato curioso: la alta incidencia de Alzheimer, precoz y hereditario, en una pequeña ciudad de los Andes colombianos y sus efectos en la memoria y el compromiso cognitivo, lo que a través de la labor creadora se articuló con el sentido de la memoria y el olvido en general, para revisar las miradas de los actores acerca de un pasado común lleno de historias compartidas, y el gesto de escuchar al otro, en función de una dramaturgia tejida con hilos invisibles.

Colla, Scotti y Ferracini narran y reflexionan, reproducen testimonios y documentan imágenes, describen acciones y cotejan versiones, cruzan impresiones del trabajo de campo y sintetizan intercambios con médicos y científicos, para entregarnos un elocuente documento memorístico, sensorial, de método y teorización de una singular experiencia artística, a la que suman la consulta de una copiosa bibliografía que cierra el libro, y que contó con el concurso del dramaturgo Pedro Kosovski y al director argentino Emilio García Wehbi como coadyuvantes de la etapa final. Valiosísimo modelo de investigación-creación.



Jesús Benjamín Farías Rojas. *Dramas históricos*, Fundación El Perro y la Rana, Caracas, 2023, 292 pp.

El autor de esta selección de piezas teatrales, de entre las más de dos docenas que tiene escritas, es también poeta, actor, director, docente e investigador, por lo tanto, se siente igual de cercano a la palabra que a la práctica escénica y a las búsquedas y exploraciones que le llevan de lo conocido a lo desconocidos.

Según adelanta el prologuista, el también dramaturgo y guionista Juan Ramón Pérez, el libro reúne: *Aroma de orquídeas*, "un onírico paseo entre sangre y poesía, con los personajes que protagonizaron los amargos procesos de conquista y resistencia"; *Mojiganga del Santo Oficio*, "donde examina, desde el teatro, dentro del teatro y sus circunstancias, las otras discriminaciones y herejías de la colonia"; *Godó*, "una especie de encuentro del marqués de Casa León con la eternidad y su villanía"; *En el campo de Carabobo*, un tríptico para videoteatro producido por la Villa del Cine, la Compañía Nacional de Teatro y Conciencia TV en el marco de la conmemoración del Bicentenario de la Batalla de Carabobo, que reúne en un coloquio a Negro Primero, José Antonio Páez y a Simón Bolívar", y *La edad del fogaje*, "comedia costumbrista que explora el lenguaje de comienzos del siglo XX".

De ese modo, el teatro de Jesús Benjamín Farías Rojas, con estas obras que alternan géneros y perspectivas compositivas, se

enfila a interrogar el pasado, a examinar hechos lejanos desde una mirada actual y el ejercicio de una dramaturgia con responsabilidad social.

Escrita "por algo y para alguien", por un hombre de letras que confiesa creer en la investigación exhaustiva, aborda asuntos "que me duelen, que me perturban, que me quitan el sueño y que me redimen", según anota, estas piezas nos dan la oportunidad de conocer de hechos y devenires de la historia venezolana, y de los hombres y las mujeres que la fraguaron –lo que parece ser una vertiente recurrente en la escritura escénica de estos tiempos–, a través de la mirada aguda de uno de sus escribas.



Ricardo Adrián Dubatti: *Nadar en diagonal, Representaciones de la Guerra de Malvinas y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007)*, Eudeba, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2022, 416 pp.

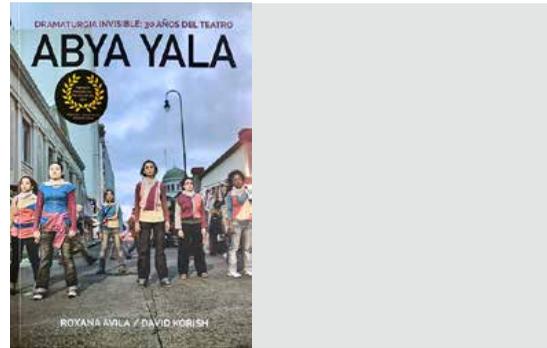
Publicado dentro de la Colección Artes del Espectáculo, este tomo es el resultado de una investigación doctoral realizada por el autor para la Universidad de Buenos Aires, con el objetivo de "Aportar a la indagación de aquellas imágenes y representaciones de la Guerra de Malvinas que se han articulado desde la escena, contemplando cómo los cuerpos afectados traen una respiración propia, única, a la memoria. Se parte, por lo tanto, de un marco teórico que busca

desplegar un corpus general y que es interrogado luego desde quince casos de estudio que ilustran la diversidad de perspectivas y poéticas que el teatro ha ofrecido en la posguerra”.

El investigador, historiador y docente, que trabajó en extenso e intenso durante cinco años en esta línea de búsqueda, fija una distinción terminológica enfocada a lo que llama la “Cuestión Malvinas” para tomar en consideración los hechos específicos de la guerra y el proceso históricamente extenso de disputa que la rodea; así mismo delimita presupuestos conceptuales frente a la profusión de textos históricos, de ciencias sociales y de análisis de obras literarias, musicales y audiovisuales generadas a propósito del tema Malvinas, entre los cuales los referidos al teatro ocupan un espacio periférico.

Existe, sin embargo, un campo vastísimo de piezas teatrales escritas sobre la Guerra de Malvinas. Frente a él, el investigador organiza el corpus en cinco grupos generales, de acuerdo con su procedencia y con la centralidad dada al tema. Los primeros cuatro, comprenden obras de autores argentinos, escritas y estrenadas en el país –el primero “de enorme riqueza y relevancia”, con más de cien títulos y espectáculos representados, ocupará el desarrollo central de esta tesis–, además de un quinto grupo de obras de autores extranjeros, escritas, estrenadas fuera de Argentina o posteriormente representadas allí.

Es curioso que entre la primera pieza registrada, *El Señor Brecht en el Salón Dorado*, de Abelardo Castillo, y las más recientes, abundan autores notables de la dramaturgia local de diversas generaciones y tendencias: Griselda Gambaro, Roberto Cossa, Vicente Zito Lema, Javier Daulte, Federico León, Luis Sáez, el grupo La Cochera, Alejandro Tantanián, Julio Cardoso, Lola Arias, y muchos más. Así, es este un valioso estudio sobre un tema de gran impacto para la cultura y la política del país sudamericano y sus implicaciones en la escena.



Roxana Ávila y David Korish: *Dramaturgia invisible: 30 años del Teatro Abya Yala*, Editorial Arlekin, San José, 2022, 228 pp.

Para celebrar treinta años de labor ininterrumpida, se publica este libro con cuatro obras escritas en procesos de dramaturgia escénica, la modalidad más trabajada por esta agrupación referencial del teatro costarricense y latinoamericano. Parten de un tema, una obra artística, una problemática, y a través de procesos de investigación-creación, prácticos y selectivos, llegan a un resultado para confrontar con los espectadores.

Este es el segundo tomo editado por Abya Yala para recoger esa labor; el primero estuvo referido al trabajo hasta el quince aniversario, fue acto de difusión de una modalidad de escritura poco aceptada en su contexto, pero también de autorreconocimiento, en el que dieron a conocer *El Caso Otelo*, *Romeo & Julieta*, *in Concert*, *Sade* y *Nos esperamos*, definidas como reinventiones metalingüísticas de un teatro meditado y militado. Ahora, quince años más tarde aparecen en letra impresa otros cuatro textos: *MxM*, *Balagán*, *El patio* y *La ruta de su Atracão*. Si la primera obra apunta cierta continuidad con las anteriores, las restantes tienen orígenes más libres.

MxM se estrenó como *MxM, robada de William Shakespeare*; *Medida por medida* fue el punto de partida, pero la realidad puso el resto,

con escándalos de corrupción que involucraban a figuras de la vida política nacional. Confiesan haber robado de muchas fuentes, en un proceso de investigación que abrió al grupo a una forma de creación decididamente colaborativa. Y está signada por la actuación, el canto y el baile en diversos estilos. *Balagán*, que significa caos, desorden, bullicio, partió de las dinámicas de una ciudad como San José desde lógicas urbanísticas, de movilidad, comerciales y de sus tradiciones, y dialogó con ellas para concretarse en un espacio entre una plaza y una gran avenida. *El patio*, apoyada en un triángulo autoral poroso que aporta inquietudes artísticas y conceptuales hacia una performatividad de las masculinidades, es portadora de una postura poética abierta, en consonancia con su ideología. *La ruta...* resultó de/y es una alianza de mujeres en torno a lo que las motivara la confluencia entre dos figuras de la cultura popular de Brasil y Costa Rica: Chiquinha Gonzaga y Yolanda Oreamuno.

La nota introductoria de Roxana Ávila y David Korich y los ensayos de Anabelle Contreras Castro, Roxana Ávila, Janko Navarro y Andres Gómez Jiménez revelan claves fundamentales de los procesos de creación, a lo que contribuye el plus de una suerte de mapa-genealogía, “Sistema de transportes en el tiempo. Abya-Yala 1991-2021” que da cuenta de los caminos recorridos y sus cruces.



VV.AA.: *Mujeres escribiendo mujeres. Estamos escribiendo nuestra historia*, Editorial Sociedad Lunar, Mérida, 2023, 136 pp.

Este libro, que se identifica como “Compilación de biografías de mujeres que han transformado la escena mexicana”, es resultado de la labor de Liliana Hesant, Rosa Márquez Galicia, Yuly Moscota, Mary Leyva, Michelle Ordaz, Liliana Becerra, Brenda Urbina, Leilani Ramírez, Juana de los Ángeles Mejía Marengo, Valeria Lemus, Talitha León y Lupe Gallo. A la vez, es el fruto de la labor sostenida desde 2020 por la colectiva Red de Investigadoras Escénicas Medeas la cual, empeñada en impulsar la escritura de mujeres del teatro ha creado una plataforma que, no sólo ha abierto espacio para la publicación de textos críticos y reflexivos de, sobre y para la vida de la escena, sino también ha estado animada por/y ocupada en reflexionar sobre la energía del cuidado, el acompañamiento y la desinhibición, afanes que se materializan en este libro, según acota la investigadora Didanwy Kent Trejo en su prólogo. Porque detrás de la impronta de las Medeas ha estado la idea de que todas las mujeres de las tablas pueden y deben escribir acerca de sus experiencias e ideas, más allá del oficio específico y de la supuesta habilidad nata de estudiosas, maestras y directoras. Toma en cuenta el valioso saber que emana de la práctica y de sus experiencias de vida, y la insta a romper la inercia y validar sus voces.

Más allá de la estructura externa, que luego del texto programático de Hesant, Márquez Galicia y Moscota, la edición organiza en cuatro capítulos los propósitos de sanar, aprender, resistir e inspirar a mujeres, enunciados en gerundio para darles cabal sentido de acción procesual en marcha, hay una estructura interna que fluye entre valoraciones y testimonios, cronologías y anécdotas recogidas a manera de cartas abiertas, con resúmenes biográficos intercalados; semblanzas y homenajes a grandes mujeres que ya no están, pero significan referentes notables, como Elena Garro y Nancy Cárdenas, junto a las propias hacedoras y otras coetáneas. Así, el volumen escrito a doce manos con un concepto editorial libre y aleatorio, es una valiosa contribución y fuente de grata lectura, en clave feminista desde, por y para la creación escénica mexicana de hoy.



Genoveva Mora Toral (Ed.): *Las temporalidades del teatro ecuatoriano*, t. I. De los 70 a los 80, t. II. *La entrada al nuevo milenio*, El Apuntador, Quito, 2022, 200 y 300 pp., respectivamente.

La crítico, investigadora y editora Genoveva Mora emprendió el ambicioso proyecto, largamente acariciado, que cristaliza en estos libros, en medio del impasse pandémico,

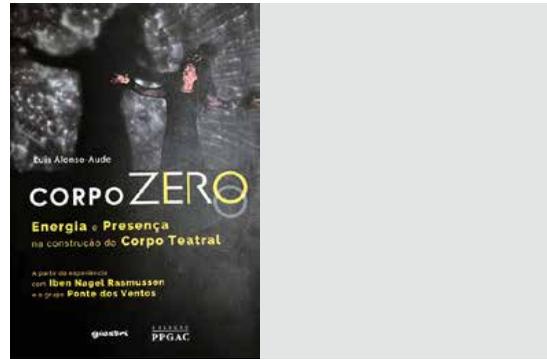
con la complicidad de sus colegas Carlos Rojas, Santiago Rivadeneira y Diego Carrasco. Juntos, activaron la memoria, a la par que la voluntad y la creatividad para sortear dificultades de la investigación archivística, y estimularon la colaboración de muchos protagonistas de la escena, que dieron testimonios y aportaron datos para cumplir su propósito, y de artistas del lente que contribuyeron con la memoria visual tan necesaria en este arte.

Resulta de ello un valiosísimo compendio sobre lo que ha sido la escena ecuatoriana, que es a la vez muestra elocuente del trabajo intelectual gestado con, para y por ella, en paralelo o a posteriori, de gran utilidad para actores, actrices, directores, investigadores y estudiantes del teatro. La editora advierte de la posible incompletitud del recorrido, fijado por la selección de cada colaborador en relación con su propia experiencia, y aspira a que otros estudios permitan completar posibles vacíos.

La labor se proyectó a partir de una periodicidad en décadas, no siempre coincidente con la fluidez de procesos o corrientes, por lo cual, para salvar ese escollo, se completó con monográficos sobre determinadas áreas. También se combinó el orden cronológico con el temporal para propiciar una historia conceptual, que apunta a perspectivas de teorización en el contexto de tendencias y debates contemporáneos, con la conciencia de enfocarse a la representación y sus alternativas, y de superar la falsa dicotomía de análisis entre contenido y forma.

En el tomo I siguen al prólogo de Mora y a la introducción de Rojas, cinco capítulos para hilar un viaje apasionante, salpicado de fotos, viñetas y dibujos. El tomo II más voluminoso y abarcador, entra al nuevo milenio y da paso a once capítulos más, que particularizan temas como espacios, teatro para niños, al arte del actor, el trabajo con los cuerpos, los vínculos entre teatro y performance, las periferias, los festivales, la formación y el diseño.

Admirable empeño que condensa en 500 páginas materiales imprescindibles para conocer y pensar la escena ecuatoriana contemporánea.



Luis Alonso-Aude: *Corpo Zero. Energia e Presença na construção do Corpo Teatral. A partir da experiência com Iben Nagel Rasmussen e o grupo Ponte dos Ventos*, Giostri Editora, Col. PPGAC, São Paulo, 2021, 200 pp.

El actor y director cubano-brasileño Luis Alonso-Aude, formado en el Instituto Superior de Arte y en el Teatro Buendía, de La Habana, Master en Artes Escénicas por la Universidad Federal de Bahía y miembro por diecisiete años del grupo internacional de investigación teatral Puente de los Vientos, se aventura en poner en blanco y negro su propia praxis, forjada a lo largo de numerosos encuentros en el tiempo con esa instancia liderada por la maestra Iben Nagen Rasmussen, destacada actriz del Odin Teatret.

El autor, también director de Oço Teatro Laboratorio y creador del Festival Internacional Latinoamericano de Teatro de Bahía, FILTE Bahía, comparte su mirada acerca de la sistematización del entrenamiento corporal y, a través de ella, aporta un análisis personal de la tradición del Tercer Teatro, resultado de observar el trabajo de su maestra y sus compañeros de ruta, pero sobre todo, pasada por su propio cuerpo, en forcejeo con la práctica adquirida en su etapa

de formación y ejercitada durante su labor como actor y director entre uno y otro encuentro.

El profesor e investigador británico Patrick Campbell apunta en el Prefacio que este libro es fruto del amor profesional y creativo entre un discípulo y una maestra, amor badiouiano, en tanto enfatiza en la ética y la afectividad –para Badiou, refiere, “El amor es una pulsión afectiva que va contra la falta de compromiso que caracteriza al capitalismo neoliberal, pautado en una permisividad consumista superficial”–. Por eso, la inmersión en los procedimientos de búsqueda en torno a la capacidad energética del actor y su diálogo con la creación teatral se vinculan a esencias del teatro de grupo, en su potencia ética y humanista.

Numerosas son las fuentes que el actor-investigador procesa: la antropología teatral, el pos-estructuralismo, la noción del cuerpo ligado al entrenamiento manejada por los maestros renovadores del teatro europeo en el siglo XX: Stanislavski leído por discípulos, Meyerhold, Kantor, Grotowski, Brook, Barba, también de Flaszen, Laban, Burnier, Ferracini y Bonfitto, y un amplio cuerpo teatrológico; las acepciones de energía manejadas por el teatro, la filosofía y las ciencias puras, entre otras disciplinas, a las que suma tres cualidades emanadas de su estudio y su praxis, en su indisoluble relación con la presencia.

Junto con la base científica, se aprecia el afán por transmitir la atmósfera vital de las sesiones en el Puente de los Vientos y el misterio inatrapable que subyace en cada entrenamiento. Por eso junto a las descripciones de ejercicios incluye fotos suyas y de otros, comentadas, que atrapan cualidades del movimiento y la presencia, partituras y letras de las canciones utilizadas.

Un libro de gran valor para cualquier actor interesado en profundizar en su oficio.



Pablo García Gámez: *Teatro del acuyá*, Fundación Editorial El perro y la rana - Compañía Nacional de Teatro, Caracas, 2024, 292 pp.

El dramaturgo y profesor Pablo García Gámez es uno de los representantes cimeros del teatro escrito por los latinos en los Estados Unidos en estos tiempos. Residente por más de veinte años en ese país, donde ha enseñado en Stony Brook University, SUNY y CUNY, el autor teatral reúne aquí ocho de sus textos, presentados en una estructura que fragmenta la selección como en viaje a la semilla en tres segmentos: Futuro, Presente y Pasado. El personaje del migrante es el centro, como protagonista de un fenómeno recurrente y extraordinariamente problemático en el mundo globalizado. El adjetivo demostrativo de lugar, que implica lejanía y cierto arcaísmo, utilizado por el autor para reunir estas piezas, ya había sido empleado por él para nombrar algunos de sus talleres de dramaturgia.

Migrantes llegados a los Estados Unidos en la era de Trump, hacinados en centros de detención; migrantes vistos como lo no-estético, como lo feo que no hay que mirar, desde la (no)moral supremacista; migrantes que temen al otro, a la vez que causan temor en el otro; migrantes que terminan reacomodando su sistema de valores a la marginalidad, aplican el “sálvese quien pueda” o reniegan de su condición en vanos sueños o mentiras compartidas, coexisten en estos textos.

El académico español Antonio César Morón, estudioso de la producción de García Gámez, apunta que:

“Asistimos en estas piezas acerca del pasado a dos cambios de mundo producidos en la historia de cualquiera de los países de la América hispana: el primero, la descolonización, no sólo como disposición geopolítica sino también como disposición mental de la ciudadanía; el segundo, el abandono del campo y la conversión de las ciudades en centro único de las que emana el poder económico y político, que conlleva a su vez el poder *psicológico* en forma de imposición de modas y estilos de vida, es decir, de aspectos volitivos que deshumanizan al ser humano en origen en aras de un impulso como el *progreso*, dentro de la formación incipiente de una sociedad de marcado tendiente a una globalización en la que los anclajes de identidad de la ciudadanía han sido volatilizados, generando una diáspora en cuanto a la integridad de uno consigo mismo”.



VV.AA.: *Fiel a sí mismo. 30 años de Zenén Calero con Teatro de las Estaciones*, Teatro de las Estaciones, Matanzas, 2023, 86 pp.

El 15 Festival y Taller Internacional de Teatro de Títeres Festitim puso a circular este libro, al que contribuyen trece investigadores y colegas del protagonista. Editado por la profesora e investigadora de teatro para niños Yudd Favier,

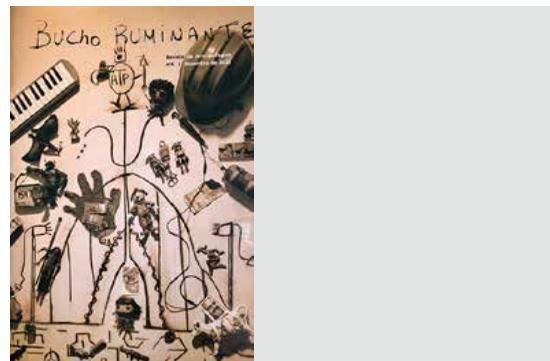
con diseño de Frank David Valdés y más de un centenar de fotos ilustrativas, recorre la obra creadora del diseñador del Teatro de las Estaciones, que formado en el Teatro Papatote bajo la égida de René Fernández Santana, ha consolidado una obra múltiple de gran valor estético para la escena cubana.

El volumen compendia aproximaciones desde muy diversas perspectivas, que permiten conocer en extenso y en profundidad, la labor incansable del Teatro de las Estaciones, en fecundo diálogo del artista visual con el director Rubén Darío Salazar y con el equipo de actores. El resultado es un repertorio amplio, alimentado de diversos estilos y fuentes, en el que las formas y el color refulgen, a menudo creadas a partir de materiales sencillos, pobres o de reciclaje, a tono con los tiempos, pero respaldados por un exquisito gusto, mucha creatividad y autogestión, y más laboriosidad para conseguir el acabado necesario.

Valoraciones de los maestros titiriteros René Fernández Santana, Armando Morales y Rubén Darío Salazar, junto con las del gran actor Carlos Pérez Peña y el dramaturgo y crítico Norge Espinosa, dialogan con aproximaciones poéticas de José Manuel Espino, Alfredo Zaldívar, María Laura Germán y Salvador Lemis, y se complementan con entrevistas de Norge Céspedes, Marilyn Garbey y David Rocha. Entre todos se aproximan a la impronta de montajes como los de la saga de Pelusín del Monte, el emblemático títere cubano creado por Dora Alonso y concebido escénicamente por Pepe Camejo; *Nokán y el maíz y Okin, pájaro que no vive en jaula*, aún cuando Zenén formaba parte del Teatro Papatote, y con el Teatro de las Estaciones: *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón, La Virgencita de Bronce, El Guiñol de los Matamoros, La caja de los juguetes, Los zapaticos de rosa, El irrepresentable paseo de Buster Keaton, Los dos príncipes, Pedro y el lobo, Cuento de amor en un barrio barroco,*

Retrato de un niño llamado Pablo y Todo está cantando en la vida, entre muchos más.

Una cronología con fichas de espectáculos diseñados por Zenén Calero para las Estaciones, da cuenta factual de autores, épocas y tendencias. Y el volumen cierra con una relación de premios recibidos por Zenén junto a su agrupación, y otra de direcciones artísticas más recientes, realizadas para el campo de los medios audiovisuales, donde el grupo incursiona desde la pandemia.



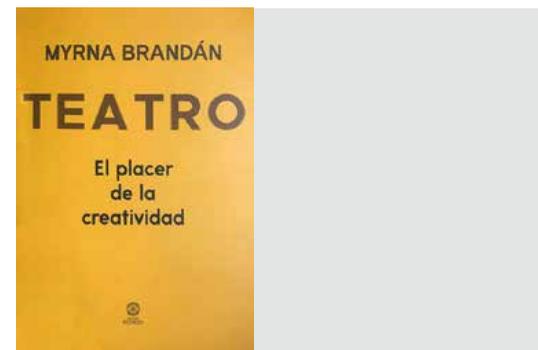
Bucho Ruminante, Revista de Antropofágica, n. 6, dezembro 2023, 70 pp.

A la manera de un cuerpo animal-editorial que parece dialogar con los principios del "Manifiesto antropofágico" de Oswald de Andrade, esta revista –nombrada *Fauces de rumiantes*, o *Buche rumiante*– y publicada por el grupo teatral Antropofágica, de São Paulo, según se anota en un espacio preferente: celebra los 21 años de vida de la agrupación y ubica el contexto local y mundial –teatral, artístico, político, social, ecológico y filosófico–, en que se inserta. Así, el sumario presenta los contenidos como variados platos de un menú, y variados son los temas y alcances de los textos: De un "Manifiesto de la mortadela" que poetiza estéticas y semiologías de asociación del lenguaje y la lengua y ponen en contraste hambre y riqueza, hasta una selección de citas "para el Proyecto Y [PY]", con fragmentos

de Gertrude Stein, Davi Kopenawa, Wolfgang Fritz Haug, Patrice Pavis, Stella Adler, Antonin Artaud y Ernest Fischer en collage de sugestiva lectura.

A los 21 años de Antropofágica, colectivo también vinculado estrechamente al Movimiento de los Sin Tierra, se dedica un dossier de listas que responden al ejercicio de la memoria sobre todo lo hecho, y que reúnen las memorias subjetivas de sus miembros. Compilan 24 espectáculos estrenados entre el 2002 (*Macunaíma en el país del Rey de la Vela*) hasta el 2023 (*Koda, furia y variaciones sobre el mito de Aryadne*); acciones de entrenamiento técnico del trabajo de actuación, talleres, cursos de dramaturgia; sedes, territorios intermitentes; lecturas dramáticas y lecturas escenificadas, máquinas de intervenciones urbanas, máquinas procesuales; investigaciones emprendidas a partir de lecturas, diálogos antropofágicos, seminarios; exposiciones y publicaciones; festivales y muestras –realizados por ellos y otros en los que han participado–; intercambios con colectivos –y mencionan a más de un centenar–, nombres posibles para el próximo espectáculo en proceso, y referencias y antirreferencias –con infinidad de nombres propios, cuyos rostros aparecen en un collage de fotos en las páginas centrales.

También hay notas de ensayos de alguna obra, un capítulo de una novela inédita de ficción científica, una reflexión sobre cultura, agricultura y sistema social en relación con el Territorio Cultural Okaracy, un espacio en disputa donde el grupo inauguró su teatro rural y realiza labores artísticas y productivas alternas a las de la ciudad; partituras de música de obras, y homenajes a César Vieira y Jose Celso Martinez Corrêa, fallecidos en 2023, entre mucho más.



Myrna Brandán: Teatro. El placer de la creatividad, Ediciones Recovecos, Córdoba, 2022, 124 pp.

Este libro es un manual, que su autora, Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba y dedicada por mucho tiempo a la formación desde sus oficios de actriz y directora, en Argentina y otras latitudes, califica de "experiencias puestas en palabras escritas (...) manual (para tomar en las manos) de ejercicios que permiten adquirir destrezas y habilidades propias de la profesión del expresante, y su participación en el hecho teatral...".

Al considerar que cada maestro crea su propio sistema, Myrna Brandán explica que el suyo parte de la formación en un grupo de teatro independiente y de sus dificultades para entender y aprehender ejercitaciones insuficientes, que la obligaron a buscar esencias de distintas fuentes, en las que sí apreciaba métodos y epistemología.

La actriz pedagoga pondera un sistema de producción horizontal; recomienda el uso de un cuaderno de bitácora; la creación de códigos comunes –tanto éticos como técnicos– entre el grupo de expresantes, como herramientas para la ejecución de roles en la creación conjunta, y a continuación describe una serie de ejercicios que contribuyen a establecer relaciones interpersonales, un espacio de confianza y cuidado que preserve la integridad del actor. Analiza también las bases para la creatividad, y comparte nuevos ejercicios para ampliar

el registro individual en cuanto a diversas habilidades necesarias al actor, el diseño en el espacio, la construcción de una secuencia, el desequilibrio, la emisión sonora, la exploración en las sensaciones, entre muchas herramientas personales para la creación de partituras. El trabajo con el texto y nuevos mecanismos para el trabajo grupal –entre ellas las ligadas con la energía–, la creación colectiva y el trabajo con el texto completan esta guía, útil para el aprendizaje actoral, para afinar los instrumentos propios y solucionar dificultades.



VV.AA.: Una dramaturgia sin pausa. Nueve obras escritas en tiempos de pandemia, Ediciones Ciccus, Buenos Aires, 2022, 128 pp.

Las voces de Raquel Albéniz, Patricia Casavieri, Cecilia Legarralde, María Ester Mazza, Mariano Monsalvo, Selva Palomino, María Concepción Peña, Federico Poncerini y Mariela Vega se unen en este volumen que brinda coordenadas de los caminos que ha tomado la dramaturgia de Argentina.

"El texto teatral es siempre un territorio de frontera. Una materia concebida en un único registro posible, que es el de la lengua, y cuyo destino es, sin embargo, convertirse en otra materia, que es la de la escena", afirma la dramaturga argentina Patricia Zangaro en el prólogo titulado "Una escritura contra la soledad". La también gestora del presente libro,

señala cómo la escritura teatral se ha hecho menos frecuente ante el predominio del binomio director-autor. Pese a ello, destaca cómo el rol del dramaturgo se fortaleció durante la pandemia que “no pudo detener la pulsión de la escritura dramática, que desbordó los límites del aislamiento inventando o revitalizando otras formas de encuentro con el público como el radioteatro, el *streaming*, el *podcast*”. Concebidos, la mayoría en el confinamiento, los textos publicados son resultado de las clases de dramaturgia impartidas por Zangaro a sus alumnos a través de *zoom*.

Las páginas de este título muestran al lector textos diversos, con miradas críticas a la realidad. Algunos más experimentales que otros, la invención se observa sobre todo en la concepción de los personajes y en la escritura como en la pieza *Te veo arder sobre el camino de cuervo* de María Ester Mazza, en el cual los personajes no son mencionados al inicio, sino que surgen en el monólogo de la obra. Mezcla de lirismo y narración, la obra cuenta una historia en la que personajes como el Niño Hombre, Darío Santillán, Beto y Lito se tornan símbolos de una realidad de violencia.

Por su parte, Mariano Monsalvo en *Afuera llueve. Y el viento no va a parar*, presenta a los personajes Él y Ella que, en especie de apartes, discurren sobre los conflictos en su relación de pareja atravesada por la rutina. A través de la mirada infantil, el texto *Parirme* de María Concepción Peña evidencia las diferencias sociales por cuestiones económicas y del color de la piel. Mediante la amistad entre Mari Ana y El araña, la obra aborda temas como el dolor ante la pérdida de un ser querido y la ausencia de un hogar al cual pertenecer.

Excelente material para directores y actores, este libro pone en evidencia la abundante producción de historias y lenguajes en el ámbito de la dramaturgia argentina.



Homero Luis Lajara Solá: *Monina Solá. Leyenda del teatro dominicano*, Santo Domingo 2023, 252 pp.

A una gran figura de los escenarios quisqueyanos, se dedica este volumen, escrito por su hijo, a fin de dar a conocer detalles de su vida y rendir tributo eterno al arte y a la cultura de la República Dominicana, guiado por el compromiso histórico con el teatro de calidad y con la memoria de la artista, hoy con la conciencia extraviada, debido a su avanzada edad.

Trasmutado en compilador, con el apoyo de los teatristas y gestores Canek Denis y Juancito Rodríguez, entre otros colaboradores, el autor presenta la vida de la primerísima actriz Monina Solá a través de las memorias de actores y directores, compañeros de escena de la artista, y testimonios familiares.

Formada en la tradición del teatro español, dominó todas las formas del arte escénico y descolló en el teatro, la radio y la televisión, gracias a su habilidad histriónica, su disciplina, su buen humor y su sentido solidario, según el prólogo de la actriz Karina Noble, que considera esta aproximación biográfica un documento invaluable para actores y actrices de su generación.

Hija del actor, músico y dramaturgo puertorriqueño Nicolás Solá –autor de *El intruso*, *No más yes* y *Temblor político*, que se había radicado en San Pedro de Macorís, Monina debutó a los cuatro años, a los once trabajó

con el director español Emilio Aparicio, y a los catorce ya formaba parte del Teatro de Bellas Artes, que hasta hace poco dirigiera Franklin Domínguez. Protagonizó puestas como *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides, *La muerte de un viajante*, de Miller, *El abanico de Lady Windermere*, de Oscar Wilde, *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, *Vivir es formidable*, de Alfonso Paso y *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca, entre otras, y del reconocido autor dominicano Franklin Domínguez *El baile*, *Los borrachos*, *Lisístrata odia la política* y *La niña que quería ser princesa* y en muchas de ellas compartió escenario con el autor, también intérprete. Fue parte del Cuadro Sterling de comedias en la emisora HIZ.

Dos veces casada con políticos, esposa y madre de militares, se mantuvo dedicada a su trabajo en el teatro, la radio y la TV, y a su familia, siempre al margen de la política.

Sobre su nobleza y su simpatía; su disciplina y oficio en el trabajo y la gran imaginación con la que suplía la técnica, comentan muchos de sus compañeros en numerosas entrevistas que reúne el libro, acompañadas de una galería de imágenes de la actriz. 📖

COLOMBIA

Se despide *El Quijote del Teatro La Candelaria*

Reproducimos la nota publicada por uno de los protagonistas de la puesta en escena y una crónica periodística sobre la última función.

Se cierra *El Quijote* pero no la utopía

César Badillo

El Quijote del Teatro la Candelaria de Bogotá, escrita y dirigida por Santiago García, presentará sus últimas funciones de la historia, entre el 27 de mayo y el 8 de junio. Después de veinticinco años de funciones en diversos escenarios del mundo, la obra cierra su ciclo con esta temporada de 2024. Para este servidor y para mis compañeras y compañeros del grupo ha sido un deleite actuar en cientos de presentaciones en Colombia, en la mayoría de los países de Latinoamérica y en varias regiones de España.

Muchas personas con alegría y asombro nos saludan, como si hubiesen descubierto algún secreto íntimo en tanta carcajada que les despertó la obra. El teatro tal vez no cambie al mundo de manera literal, pero si *El Quijote* llegó a despertar preguntas en la intimidad de los espectadores, considero que es una pequeña misión cumplida. Este hecho hace que el arte se vuelva necesario en la vida de la sociedad.

Quizás algunos se sorprenderán con este cierre del *Quijote*, pero esto es inevitable, todo cambia para mutar en otra cosa muchas veces más poética, para este extraño presente que estamos viviendo. Como dijera el filósofo Cioran, de vez en cuando, digo yo, "hay que practicar el arte de desaparecer a tiempo". De mi parte, como actor de este grupo cultivador del teatro, me siento honrado y conmovido por nuestra capacidad de insistir y resistir para haber mantenido esta obra en plena vida durante veinticinco años.

Ha sido una oportunidad de oro, he disfrutado inmensamente descubriendo,



viviendo, comprendiendo, este personaje, que, ojalá haya colmado las expectativas con ese clásico de la cultura universal. Agradecimientos a todos por la confianza depositada en mí, y agradecimientos a todo el equipo administrativo del Teatro La Candelaria, y a todos los artistas plásticos, músicos, a nuestro luminotécnico, y al público que nos acompañó en esta travesía quijotesca. Este es para mí un momento de tristeza, pero también es un momento de regocijo ante la expectativa e incertidumbre por el arte que pueda venir.

Extrañaré la risa, la euforia de niños y grandes llegando a la sala del teatro, extrañaré a mis compañeros de juego que tanto humor, rigor, gozo y melancolía, movimos a través de los años. Valga esta última temporada del *Quijote* como un gran reconocimiento al maestro Santiago García que quemó sus pestañas durante tres años para escribirla, y un reconocimiento a tres poetas de la escena que se fueron también a ese lugar, como dijo Shakespeare, de donde ningún viajero regresa: Fernando Peñuela, que jugó diez años con el personaje del Sancho, a Francisco Martínez y Fernando Mendoza que estuvieron

más de cincuenta años en el barco utópico de la creación del Teatro la Candelaria.

Invitamos a los espectadores de todas las generaciones a acompañarnos en esta fiesta de despedida de este clásico colombiano. Que vengan muchas creaciones con rigor clásico y osados lenguajes nacidos de lo mejor de nuestra cultura teatral colombiana.

¡LOS ESPERAMOS!

Muchas gracias.

(Tomado del muro del autor en fb.)

En homenaje a los 58 años del Teatro la Candelaria. Los Quijotes que nunca dejarán de ser Diana Sanabria Boda

Disculpe, ¿está ocupado este lugar? No, tranquila. Siga, puede ocuparlo. Dijo con voz grave, vocalizando cada palabra, Sandro Romero Rey. Y así nos dimos a la tarea de disfrutar de una bella e inolvidable función.

Yo no podía creer que mis ojos estaban presenciando uno de los momentos más bellos y a la vez más tristes en la vida del teatro La Candelaria, la penúltima función del montaje

El Quijote, un trabajo que ajusta veinticinco años ininterrumpidos, en los que han fraguado como grupo y como elenco no sólo una potente configuración escénica y estética, dirigida en vida y en la misma proporción desde la misteriosa dimensión de la muerte por el bello y siempre recordado maestro Santiago García, sino también por la prueba ineludible de lo que significa la utopía, la verdad encarnada en el poema, en la necesidad de decirle al mundo que se vale vivir desde lo que queremos ser, desde lo que preparamos para lograrlo, no desde lo que nos impone esta sociedad sangrante que infortunadamente se sume cada vez más en la tristeza y la desesperanza. Eso es *El Quijote*, un poema a la esencia de la vida, a la cofradía, a la profundidad del amor, al instinto de saber que nunca se está lo suficientemente tan solo y tan roto para abandonar los sueños.

Es preciso decir que, ver en el escenario al maestro César Badillo, "Coco" interpretando con la misma fuerza, fiereza y tan fielmente a Alonso Quijano, *El Quijote*, después de tantas y tantas funciones, fue una de las lecciones que, como aprendiz del teatro, me marcó más esa noche.

Fuimos invitados especiales como Atabanza Teatral a esta bella velada, esa misma semana por Lisandro Abaunza, actor de la Candelaria, así que no dimos espera para organizar el viaje.

Aunque ya habíamos tenido la oportunidad de ver el montaje, en meses anteriores, esta vez era mucho más especial, pues por decisión del grupo la obra sería colgada en ese bello armario del recuerdo, así fue como por unanimidad decidieron invitar a amigas y amigos que fueran cómplices del bello ritual de la escena, donde también aprovecharían para celebrar 58 años de vida, de resistencia y dignidad, de creación colectiva, de convicción profunda, de verdad en la ruta escénica del Teatro La Candelaria.

Fue realmente conmovedor tomar café en el patio de la casa, mientras íbamos siendo testigos del encuentro de tantas personas conectadas con

su historia, así que agudizamos los sentidos para dar cuenta de los abrazos que se iban entrelazando a la llegada, las miradas, los silencios, esas risotadas entre las fotografías y los globos puestos en todas las paredes, que no dejaban de bailar la canción de los recuerdos, y la noche, a la espera de esa otra realidad en la caja negra del teatro.

Actores y actrices como Álvaro Rodríguez, Waldo Urrego, Luz Stella Luengas, Inés Prieto, Carolina Vivas e Ignacio Bejarano, todos ellos formados alrededor del fuego de la Candelaria, y otros personajes como Santiago Moure y Sandro Romero Rey, decían con los ojos lo que las palabras no les alcanzaba y eso, justamente me hacía reflexionar en todo lo que puede generar un director, que no puede ser menos que un padre, un grupo que no puede ser menos que una familia, una casa que no puede ser menos que un útero. A pesar de que ese puñado de seres lideran nuevos espacios y dinámicas tan potentes a lo largo y ancho del país, tienen claro que su casa siempre, siempre, siempre será La Candelaria.

Luego vino la lectura de una carta que la maestra Patricia Ariza quiso compartir antes de la presentación del montaje, y fue esta frase: "Somos como murciélagos que nos tiramos en picada al abismo sin saber a dónde caer, sin entender que es en el salto mismo donde nos crecen las alas para no estrellarnos contra el piso", la que me hizo comprender que los cambios que le vienen a La Candelaria son y serán siempre un acierto. Es que tantos años alrededor de la vida y de la muerte, de la creación y de las dudas, son el ingrediente preciso para saber que su ruta es una hazaña y que esa hazaña se pone a prueba todos los días. Una frase tan sencilla y a la vez tan contundente que me confrontó con nuestro propio proceso, con esa apuesta que cada día pasa por la cuerda floja sin una red contra caída.

En seguida todo estuvo listo para la función, y estoy segura de que mientras transcurría, pasaron mil recuerdos y fantasmas atravesando

el teatro, era apenas evidente que una atmósfera de misterio nos recorría el alma y el cuerpo por completo. La función fue más que bella, la disposición de cada actriz y cada actor fue impecable, la música, las luces, todo en su conjunto. Y el Quijote, siempre al lado de su gran amigo Sancho, se despidió con dignidad: "Enjugad vuestras lágrimas, no lamentéis mi fortuna, sino por el contrario regocijaos de ella, que la virtud es tan buena que a pesar de toda la maldad y la diplomacia que la asecha, hay más luz en el mundo como la da el sol en la tierra. Tened por seguro que esta prisión que aquí veis es tan solo un descanso que dará más fuerza a mi voz, para trastornar a los más malditos para salvar a todos".

En la oscuridad y en el silencio que dejó esa despedida, se desprendió un aplauso que no quería cesar. Nadie quería que cesara, pues sabíamos que, con ello, saldríamos a la realidad, que el Quijote en verdad se había ido para siempre, por eso y como pudimos instalamos ese último momento en el corazón. Creo que todos lo hicimos bien. Aquí sigue incólume.

Y tratando de salir de ese estado de nostalgia colectiva, actores, actrices y público, cantamos a unísono cuando encendieron la velita que pusieron sobre una torta cuadrada, para festejar los 58 años de trabajo ininterrumpido



de La Candelaria. Fue allí donde no se dieron a esperar los brindis, las palabras entrecortadas y el abrazo colectivo. Cuántos corazones conmovidos en nombre del teatro, esa sí que fue una verdadera razón para dicha.

A esta hora, mientras termino este último párrafo de un remedo de crónica, quizá esté iniciando la última función de *El Quijote*. Quizá los actores y actrices y esa poderosa dupla de "Coco" y "Poli" recuerden siempre que son ellos mismos el Quijote, y que la obra nunca morirá. Que La Candelaria y cada uno de los Candelos son y seguirán siendo los pioneros, esos bellos seres que un día abrieron el camino para todos nosotros.

Quizá el público esté tan conmovido como yo, quizá el Teatro Colombiano pueda seguir forjándose desde la convicción, desde la dignidad frente al oficio, quizá se vuelva a hablar de grupos como familia, quizá se siga trabajando desde la escena para defender la vida, quizá pueda ser evidente el nivel estético de las obras en la misma proporción que la calidad humana de los artistas. Quizá podamos comprender que el arte teatral es tan efímero y por ser efímero hay que trabajarlo día a día para que siga floreciendo con la misma intensidad.

(Tomado de *El Diario Boyacá*, 8 de junio de 2024.)

ARGENTINA

Alma Mahler, sinfonía de vida, arte y seducción

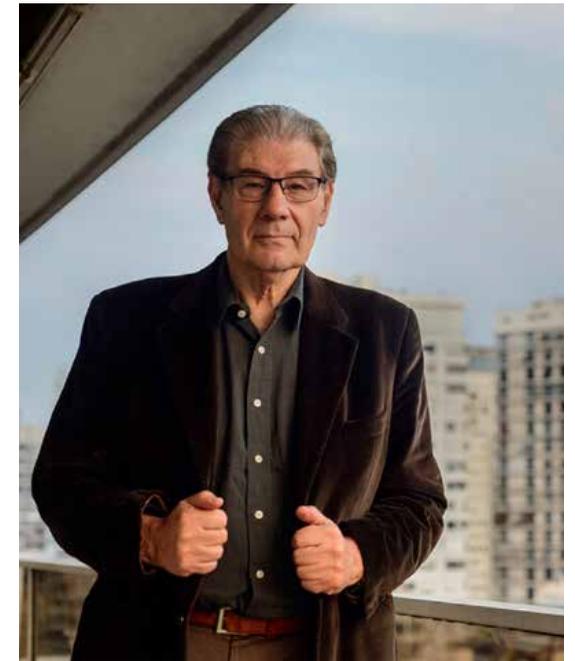
Sobre el estreno de la segunda obra teatral del popular periodista Víctor Hugo Morales, reproducimos una entrevista al autor.

Víctor Hugo Morales: "Me resulta más fascinante el mundo de la mujer que el del hombre"

Cecilia Hopkins

"Tengo un espíritu divulgador, me gusta mover el interés de la gente", dice Víctor Hugo Morales, cuando explica las razones por las que tomó la historia de una mujer más conocida por el apellido de su marido que por su propio recorrido vital, para escribir *Alma Mahler, sinfonía de vida, arte y seducción*, su segundo texto teatral. Así, con el deseo de despertar en los espectadores las ganas de saber más, el periodista, locutor, relator deportivo y escritor puso en el centro de la escena a la esposa del compositor Gustav Mahler para contar su lucha contra las ideas y costumbres restrictivas de su tiempo. Interpretada por Raquel Ameri, con el acompañamiento del pianista Juan Ignacio López y la dirección de Pablo Gorlero, la obra puede verse los jueves en el Centro Cultural de la Cooperación (Corrientes 1543).

La obra da a conocer lo que el autor consideró los pliegues profundos de la biografía de la compositora austríaca que debió dejar su música hacia 1902 por mandato de su marido, dado que él consideraba que no podía haber dos compositores en la misma casa. Antes del casamiento él le aclaró, además, que tendría a su cargo el cuidado y las finanzas del hogar y que también sería la copista de sus partituras. El espectáculo también refleja los amores de Alma con grandes personalidades de la época, como el arquitecto Walter Gropius, los pintores Gustav Klimt y Oskar Kokoschka y el escritor Franz Werfel, entre otros. "Para hacer una obra



con todos los personajes de la vida de Alma Mahler yo tendría que ser un creador teatral –considera Morales en la entrevista con *Página/12*–, y claramente no lo soy, no me siento dramaturgo", aclara, y cuenta que asiste a todas las funciones: "estoy tan agradecido: el trabajo de la dirección es preciso, emocionante y la actuación de Ameri, descomunal".

–En tantos años conduciendo ciclos de cultura en radio y televisión, siempre apoyaste al teatro independiente en tus comentarios críticos...

–Sí, aunque debo aclarar que yo no soy crítico. Crítico es quien se prepara para serlo, quien tiene una base que le permite buscar un punto de justicia en la responsabilidad que tiene desde ese lugar. Yo soy un entusiasta y si algo que veo no me gusta no lo comento porque no tengo por qué destruir el trabajo que se hace en el teatro independiente, donde todo es entrega por amor al arte.

–¿Comenzaste a escribir teatro con *El reproche*?

—Sí, fue un texto que escribí en pandemia. En ese tiempo me ocupé en escribir prólogos que me habían pedido, ensayos, y estuve preparando un libro. Y un día me dio por avanzar con esta idea que primero se hizo en radioteatro y después, en una sala teatral. Luego de darle la carnadura necesaria a los diálogos de los personajes.

Cuando escribí este segundo texto estaba con Covid, en Nueva York, con mucho tiempo para mí.

—¿Qué te hizo pensar en la figura de Alma Mahler?

—Siempre tuve fascinación por ese personaje, por mis lecturas y por los programas que hace veintisiete años empecé a hacer sobre música clásica y ópera. Tengo pasión por la música: voy decenas de veces por año al teatro Colón, hasta he hecho viajes estrictamente para ver ópera en festivales: en nada he invertido tanto de lo que gano como en viajes por la música, el tenis y el boxeo.

—¿Cómo fue el trabajo de escritura de este monólogo?

—Lo escribí con fluidez con lo que sabía del personaje, luego corroboré datos, por supuesto. Sabía sus historias con sus amantes, conocía las cartas de ella y de Mahler, la intervención de Freud. Me gusta mucho ese tiempo, el de la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siglo XX. Allí hay un territorio histórico que me seduce: un imperio en decadencia, la moralina machista, una sociedad represiva y una mujer valiente envidiada por bella y por libre, que se anima a vivir su sensualidad y su sexualidad confrontando con su medio.

—En este nuevo texto, como en el anterior, también ponés el foco en las desigualdades entre mujeres y hombres...

—Me resulta más fascinante el mundo de la mujer que el del hombre. Yo me juzgo un feminista y no sólo por un deseo de justicia, sino porque pensar así nos haría mejores a los hombres, más felices. Mi generación es muy pobre en su manera de ver el mundo, en su machismo. Es tan difícil cambiar de raíz,

porque la cultura nos habita, aparece en cualquier acto de la vida y es muy difícil escapar de ella. Pero hay que intentarlo. A mí me hubiera gustado vivir sin todas las taras y miedos que me impuso la sociedad patriarcal.

Las citas sobre el feminismo

Víctor Hugo Morales habla sobre algunas de las citas que su obra hace sobre el feminismo: "La revolución de las mujeres es formidable. Es por eso que cito en la obra a Olimpia de Gouges, autora de la *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana*, en la que parafrasea la *Declaración de los Derechos del Hombre* de la Revolución Francesa. Y cito también a otra contemporánea suya, Mary Wollstonecraft, autora de la *Vindicación de los derechos de la mujer*, el primer texto ideológico del feminismo. Es muy joven el movimiento feminista, tiene apenas doscientos años. Pero avanzó en la mitad del siglo XIX, bastante más en el tercer cuarto del siglo y muchísimo desde los '70. Para levantar un extraordinario vuelo en este siglo".

La impronta de Pablo Gorlero

Dice el director Pablo Gorlero que durante décadas se sostuvo que el teatro musical era un género inocente, falsamente optimista y que solamente cumplía con su función de entretener. Pero aclara: "en su fachada de optimismo y jovialidad, el teatro musical durante años lanzó mensajes contra la discriminación racial, social y sexual". Es por ese motivo que en 2020 estrenó *Identidad testimonial*, un recorrido por canciones testimoniales de musicales de todos los tiempos, contra todo tipo de represión o discriminación. Poco después del estreno, Víctor Hugo Morales fue a ver una función. En su programa recomendó efusivamente al espectáculo y expresó, además, un deseo: "yo he visto todos los espectáculos de Pablo Gorlero y me gustaría que en algún momento él dirija una historia que hace tiempo tengo en la cabeza".

De modo que apenas tuvo una primera versión de su monólogo sobre la historia de Alma Mahler, Víctor Hugo se la envió a Gorlero por mail y, ante el interés que despertó en el director, quedó sellado el compromiso de la puesta en escena. Es que, aparte de sus proyectos propios, Gorlero acepta dirigir proyectos de otros, a los que les suma su sentido de la teatralidad: los viernes, en el Patio de Actores de Lerma 668 se está presentando otro de sus montajes entre el teatro y la música. Se trata de *Gayola en París*, un unipersonal interpretado por Patricio Coutoune con música de tango. Preso en el París de los años '50, un ex boxeador cuenta su historia en clave de comedia, para luego terminar examinando con dureza un pasado irrecuperable.

Igual que *Alma Mahler sinfonía...* este proyecto también fue gestado en tiempos de pandemia: la esposa del actor, Pamela Jordán, escribió la dramaturgia cambiando la letra de los tangos preferidos de Coutoune para hacer referencia a la Covid. Ese fue el punto de arranque. Luego de perfilar al protagonista y su historia, ambos interesaron a Gorlero para que se hiciera cargo de la dirección del unipersonal, sumando aportes desde su vasta experiencia, dado que el actor no quería hacer "un musical de esos en los que hay un texto que cuenta algo y luego viene



la canción". Y como nunca hay dos sin tres, Gorlero estrena hoy en el Teatro Picadilly (Corrientes 1524) *Minoica*, pieza de su autoría, también bajo su dirección. Según adelanta, la obra fue "creada de manera lúdica, a partir del absurdo y del clown, con la idea de divertir y hacer reflexionar al espectador. ¿El verdadero monstruo es aquel individuo catalogado como peligroso? ¿O los verdaderos monstruos somos nosotros?", se pregunta. La obra plantea preguntas filosóficas sobre la naturaleza del tiempo, la eternidad y la repetición. Allí, el laberinto habla de la complejidad del tiempo y del espacio, así como la naturaleza intrincada de la existencia: Teseo representa una heroicidad ficticia que esconde la meritocracia y el ego desorbitado, en tanto que Asterión encarna la pasividad, la tolerancia, la espera y la supervivencia. Por su parte, Ariadna es el reflejo de la lealtad, mientras que Minos encarna la falta de escrúpulos y la mentira. Interpretada por un elenco de diez intérpretes, esta reversión del mito de Teseo y el Minotauro, tiene música original de Martín Bianchedi y coreografías de Verónica Pécollo.

Alma Mahler, sinfonía de vida, arte y seducción, Centro Cultural de la Cooperación (Corrientes 1543), jueves a las 20 horas. (Tomado de *Página 12*, 20 de junio 2024.)

MÉXICO

Nuevo montaje sobre la vejez

Sobre el reciente estreno de Tranvía Teatro acerca de un tema de incidencia universal reproducimos una reseña valorativa.

Concierto para tres y una moneda aborda el abandono geriátrico

Reyes Martínez Torrijos

La obra de teatro *Concierto para tres y una moneda*, que aborda el abandono geriátrico a través de un lenguaje musical y de carnaval, propone que "la felicidad no es un objetivo a tener a los ochenta años, sino que se trata de vivir el presente en cada etapa de nuestra vida". Así lo dijo Sebastián Valdés, director del montaje cuya temporada concluirá el próximo 27 de junio.

El dramaturgo explicó a *La Jornada* la escenificación de la compañía Tranvía Teatro combina las experiencias de un concierto de rock o de música popular con la del teatro independiente en la Ciudad de México; inspirada en dos experiencias uruguayas: el Cuarteto de Nos y la murga fundada en 2001 Agarrate Catalina.

Valdés reseñó que "habla principalmente del miedo. Somos una compañía muy joven que tiene muy presente qué va a pasar en un futuro con las decisiones que tomamos en la actualidad. Los personajes son dos adultos mayores que reflexionan sobre sus decisiones de vida.

"Roberto siguió sus sueños y se convirtió en un locutor de teatro y doctor en antropología, es muy letrado y, sin embargo, no es feliz porque siente que no valía la pena. Por el otro lado, Mario se ajustó a lo que la sociedad esperaba de él y se lamenta porque considera que de haber seguido sus sueños habría conseguido una mayor felicidad en su tercera edad. Es la expresión de nuestros miedos generacionales sobre el abandono geriátrico".

Sebastián Valdés (Astor Notrem) recordó que el texto dramático se basó en entrevistas

para mostrar los pensamientos y el tren emocional que transitan los personajes: “Vivo en una comunidad muy pequeña compuesta casi totalmente por adultos mayores, en la que se da mucha prioridad a sus necesidades y, sin embargo, parecen seguir siendo como un accesorio a sus hijos o las personas que los cuidan”.

Para su realización empleó el lenguaje de los espectáculos de murga, “que en Uruguay es un conjunto de personas que desarrollan espectáculos para el carnaval, de denuncia social, y utilizan la música para expresarse. Un mecanismo que usan para no caer en lo trágico, en el abandono anímico del público, es cerrar con una nota esperanzadora o de reflexión que dé una conclusión más amable”.

En su caso, expuso Valdés, “regresamos a la infancia de los dos personajes, los vemos jugar como niños, aún con los actores encarnándolos en la tercera edad, y desarrollar este vínculo palmario con el que se conocieron y desarrollaron su amistad”.

El trabajo para desarrollar a sus personajes inició con ejercicios de los actores María Valdez, José Ángel Juárez y Martín Pizano con “una máscara que por sí misma no refleje ninguna emoción y los obliga a buscar expresar corporalmente primero las acciones desde su individualidad y, después, desde el análisis que ellos hicieron del texto poder construir una escultura corporal de los personajes, un poco con la teoría de Meyerhold de la biomecánica para construir las memorias, las experiencias y las emociones”.

Concluyó que “nos gustaría, obviamente cada persona percibe las cosas de forma distinta, que los asistentes se fueran con una suerte de alivio de que sí somos una mota de polvo y nuestras decisiones sólo tienen peso para nosotros mismos, pero que eso está bien. No tenemos que ser obras maestras como personas para ser felices y la felicidad no es un algo que a los

ochenta años debas decir ‘me siento feliz’, sino que se va construyendo”.

La obra *Concierto para tres y una moneda* tendrá funciones los jueves de junio, a las 20 horas, en el 77 Centro Cultural Autogestivo (Abraham González número 77, Colonia Juárez). (Tomado de *La Jornada*, 12 de junio de 2024.)

CUBA, VENEZUELA, MÉXICO, ARGENTINA, EE.UU.
Adiós a Juana Bacallao, Ramona de Saá, Rosa Antonieta Colón, Nelson Dorr, Edgar Ceballos, Corina Mestre, Tito Cossa e Isabel Moreno



La extraordinaria diva cubana Juana Bacallao, nacida el 26 de mayo de 1925, en el barrio habanero de Cayo Hueso como Neris Amelia Martínez Salazar, falleció en La Habana el 24 de febrero pasado a los 98 años de edad, luego de varios días de ingreso hospitalario en estado grave, informó el Instituto Cubano de la Música.

Según reporte de Prensa Latina, había nacido en una familia humilde y quedó huérfana a muy temprana edad. Aunque no realizó estudios formales de música, aprendió a tocar el piano y las tumbadoras, y mientras trabajaba como una especie de empleada doméstica, su talento llamó la atención del compositor, músico y director de orquesta Obdulio Morales, quien propició su debut en el teatro Martí, de La Habana,

con la guaracha “Yo soy Juana Bacallao”. Asumió ese nombre artístico, y trascendió las fronteras de la isla caribeña con el apodo de “Juana, la cubana”.

Su vis cómica la llevó a asumir diversas formas del espectáculo, desde el cabaret hasta la televisión, pasando por el teatro. En su modo muy personal de interpretar combinó letras de canciones con textos burlescos o trágicos y chispeantes ocurrencias salidas de la improvisación, con gestualidad grandilocuente y extravagante vestuario. Única en su estilo, se le consideró una leyenda de la cultura cubana, y marcó un hito en la historia del cabaret, desde la década de los años 50 del pasado siglo.

Juana Bacallao es la imagen también de la tradición picaresca popular de la nación antillana, sobre la base del desenfado con que asumió un repertorioailable entre públicos de todo el mundo.

Galardonada con el Premio Nacional del Humor en 2020, recibió reconocimientos como la Distinción por la Cultura Nacional y la Medalla Alejo Carpentier, todos en Cuba. También fue muy querida en México, Venezuela, los Estados Unidos y Canadá; en este último país le otorgaron un Disco de Oro. Se le reconoció además en la República Dominicana, donde actuó durante varios años; fueron muchas las emisoras de Europa que publicitaron algunas de sus canciones y durante un extenso período tararearon su apelativo, sobre todo, en Italia.

Desde que se conoció su delicada situación médica, innumerables las muestras de cariño y preocupación de su pueblo circularon a través de las redes sociales y otros medios.



La maestra cubana de ballet Ramona de Saá falleció en La Habana el 17 de abril a los 84 años. Nacida en la capital cubana el 23 de julio de 1939, realizó estudios en la Academia Alicia Alonso y estuvo entre las bailarinas fundadoras del Ballet Nacional de Cuba, convirtiéndose en una de sus principales figuras junto a Loipa Araujo, Mirta Plá, Josefina Méndez, Aurora Bosch y Margarita de Saá.

Discípula de Alicia y Fernando Alonso, comprendió en profundidad sus ideas y transmitió en la práctica esos principios, consciente de la responsabilidad de preservar el legado de los grandes maestros. Con grandes dotes para enseñar se hizo una figura notable de la pedagogía de la danza clásica en Cuba, reconocida internacionalmente.

Bajo la dirección de Fernando Alonso fundó la Escuela de Ballet en la cual se formaron las nuevas promociones de bailarines cubanos. Fue promotora y fundadora de la carrera de Arte Danzario en el Instituto Superior de Are, donde dirigió la elaboración de los primeros planes y programas de estudio del perfil de ballet, como primera profesora en Metodología de la Enseñanza de esta manifestación, fue miembro de la Comisión de Carrera de Arte Danzario y del Consejo Científico de la hoy Universidad de las Artes, ISA. También fue metodóloga del Centro Nacional de Escuelas de Arte.

Además de en Cuba, desarrolló su actividad profesoral en Argentina, Bulgaria, Bolivia, Brasil, Ecuador, Italia, México, Perú, España y Venezuela.

Desde su intensa labor como pedagoga y conferencista a nivel nacional e internacional, Ramona de Saá no dejó de impartir clases en la Escuela Nacional de Ballet. Sobre su experiencia en las aulas, expresó: “La he mantenido siempre, asuma la responsabilidad que asuma, porque noto que cuando imparto una clase aprendo. En cada una trato de pedirle algo nuevo a mis estudiantes e intento trabajar con sus individualidades; cada uno poniendo de manifiesto las características que forman parte de su carácter en el baile”. Desde ese ejercicio, su labor se distinguió también por descubrir e impulsar talentos.

En 2000 recibió el título de Doctora Honoris Causa por el ISA, en 2002 el Premio Nacional de Enseñanza Artística, y el Premio Nacional de Danza en 2006. También mereció las distinciones por la Educación Cubana y por la Cultura Nacional, las medallas Jesús Menéndez, José Tey, y Alejo Carpentier, y diplomas de Fundadora de la Escuela Nacional de Arte, y al Mérito Pedagógico por el Ministerio de Cultura.



La actriz venezolana Rosa Antonieta Colón, más conocida por su pseudónimo artístico de “La Cobra”, falleció el 20 de abril a los 86 años.

Había nacido el 7 de enero de 1938 en Santa Teresa del Tuy, estado Miranda, y su trayectoria artística abarcó la actuación en teatro, cine, radio, televisión y doblaje, pero también la escritura, la danza, la música y la producción teatral.

Desde joven trabajó como enfermera, con lo cual pudo subsistir mientras iniciaba su carrera como actriz, con el cual pudo pagar sus clases de actuación.

Su carrera en las tablas comenzó a temprana edad, influenciada por su pasión por el teatro. Debutó como actriz en 1963 y gracias a una beca estudiantil estudió actuación en Francia, España, Polonia e Italia, a la vez que realizaba giras artísticas. Bajo la tutela de maestros como Horacio Peterson y Carlos Giménez, participó en los grupos teatrales Rajatabla y Arte de Venezuela. Al volver a su país se convirtió en líder del movimiento social África en defensa de los derechos de los afrodescendientes.

Intervino en un sin número de espectáculos teatrales durante sesenta años de carrera artística, y además desarrolló su talento como cantante de ópera.

Se convirtió en una primera actriz del cine venezolano al participar en películas como *El rebaño*, *Disparen a matar*, *El rebaño de los ángeles*, *La boda*, *El desafío* y *Música nocturna*, entre otras. Colón ocupó un lugar privilegiado en la cultura popular del país, siendo miembro destacado de la época de oro de la televisión. Formó parte del elenco de telenovelas como *Las dos Dianas*, *Paraíso*, *Piel* e *Inmensamente tuya*.

Por el trabajo que realizó por años, la artista condecorada como Patrimonio Cultural Viviente de Caracas en el 2007. Fue distinguida con el título de Maestra Honoraria de la Universidad Nacional Experimental de las Artes y en el año 2013 el Gobierno en su nombre decidió crear el Centro Cultural Antonia Colón en Parque Central, Caracas.

En sus últimos años se había retirado del medio artístico tras una afección cerebro-

vascular. La partida de Antonieta Colón deja un vacío en el mundo del espectáculo venezolano, pero su legado perdurará en la memoria de quienes disfrutaron de su talento y profesionalidad a lo largo de los años.



El director cubano Nelson Dorr murió el domingo 26 de mayo, a los 84 años de edad, luego de más de cuatro décadas de labor escénica. Nació en La Habana el 31 de julio de 1939. Se graduó de Pintura en San Alejandro, aunque desde joven soñaba con el teatro. Sus inicios en la escena fueron como actor en el Teatro Universitario, con el personaje de El subastador, en *La peste viene de Melos*, un texto del dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, escrito en 1956. Se estrenó como director teatral con la puesta de *Las pericas*, que marcó el exitoso debut de su hermano, el destacado dramaturgo Nicolás Dorr en 1961.

Fundó el Conjunto de Los Trece y al constituirse el Conjunto Dramático Nacional, fue asistente de dirección del argentino Néstor Raimondi en *La madre* y *Vassa Yelieznova*, ambas de Máximo Gorki.

Desde su debut como director, Nelson Dorr llevó a las tablas más de cien títulos de teatro dramático, ópera y teatro musical, manifestación a la que se dedicó con especial empeño como parte del Teatro Musical de La Habana.

Entre los autores de obras llevadas a escena figuran René Fernández Santana, José Triana, Rolando Ferrer, Jesús Gregorio Fernández, Virgilio Piñera, Abelardo Estorino, Alberto Pedro Torriente y su hermano, además de clásicos como Shakespeare y Brecht.

Entre sus montajes están *La esquina de los concejales*, de Nicolás Dorr, con el CDN en 1962; *El muchacho de oro*, de Clifford Odets, con el Centro Dramático de Las Villas en 1967; *Lorca en Lorca*, con el Teatro Experimental en 1968; una versión cubana del musical estadounidense *Tía Meim*, estrenada en el Teatro Musical de La Habana en 1970, con María de los Ángeles Santana; *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, de Pablo Neruda, y *Cantar por Tílin García*, de Rómulo Loredó, con el Grupo Rita Montaner, en 1979; *Comedia a la antigua*, de Alexei Arbúsov, estrenada en el Teatro Mella en 1982, con María de los Ángeles Santana y Enrique Santiesteban, *Confesión en el Barrio Chino*, en 1983, con Rosita Fornés, y *La profana familia*, en 2018, las dos últimas de Nicolás Dorr. También entre sus espectáculos más recordados están *Tosca*, de Puccini, y *La tragedia del Rey Cristóbal*, de Aimé Cesaire.

Por su labor profesional fue reconocido con el Premio Omar Valdés, de la UNEAC, y en 2011 con el Premio Nacional de Teatro.



El investigador y editor teatral mexicano Edgar Ceballos murió el 28 de mayo. Nació en Mérida, Yucatán, el 22 de febrero de 1949, estudió artes plásticas en Bellas Artes y fue escritor y dibujante de *Los Agachados* y *Chanoc*, antes de reorientarse por la escena y fundar por su cuenta Escenología AC, el notable centro de documentación e investigación teatral de Iberoamérica. Difundió valiosos textos de historia y teoría teatral universal, referentes para la enseñanza y la investigación. Escribió *Teoría y praxis del teatro en México* (1982), *Técnicas y teorías de la dirección escénica* (1988), *El arte del actor* (1998), *Principios de dirección escénica* (1999), *El libro de oro de los payasos* (1999), *Las técnicas de actuación en México* (1993), *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano del siglo XX* (1996, actualizado en 2013), *Cien años de ópera en México* (2003), con Carlos Díaz Du-Pond, y *Teatro de autor* (2009), con José Solé.

Por su contribución documental al teatro mexicano, recibió la medalla Xavier Villaurrutia en 2012.

Había escrito y estrenado *El traje*, *Vieja crónica contada de nuevo*, *La terra é piatta*, *La puerta* (Premio Nacional de Dramaturgia 1999), *¡Mírame... soy actriz!* y *Como Edith*. Abandonó la dramaturgia y la dirección para dedicarse de lleno a la investigación y la edición.

Instituciones y artistas de su país lamentaron su deceso, como el INBAL, la Dirección de

Teatro de la UNAM, la Coordinación Nacional de Teatro, el Centro Cultural Helénico, la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana y el Sistema de Teatros de la Ciudad de México. El dramaturgo Luis Mario Moncada recordó su aporte en consolidar acervos documentales y promover el teatro independiente; la dramaturga y crítica Estela Leñero resaltó que dio a conocer el Tercer teatro a través de las publicaciones de Eugenio Barba, como *La canoa de papel*. *Tratado de antropología teatral*, *El arte secreto del actor* y *La tierra de cenizas y diamantes* (correspondencia con Grotowski). El propio Barba escribió sentidas palabras a su muerte.

Ceballos publicó a creadores mexicanos como Hugo Argüelles, Leonor Azcárate, Héctor Mendoza, Luis Eduardo Reyes y Felipe Santander.

Generoso amigo del teatro latinoamericano, llevaba a los festivales su colección de libros y los ponía a la venta. Amigo de *Conjunto* y de la Casa, nos acompañó en el Encuentro de Publicaciones Teatrales en 1994, ocasión, entre otras, en que hizo importantes donaciones a nuestra biblioteca y a teatristas cubanos.



La actriz y pedagoga cubana Corina Mestre falleció el sábado 1.º de junio en La Habana. Multifacética actriz, desarrolló una sólida carrera en el teatro y la televisión, a partir de sus excelentes dotes para la comedia y el drama,

y como declamadora. Nacida el 12 de octubre de 1954 en La Habana, desde niña mostró interés por la poesía y la actuación, en 1968 se vinculó con el Movimiento de la Nueva Trova. Luego de integrar grupos de teatro aficionado, cursó la carrera de Actuación en el Instituto Superior de Arte y al graduarse en 1981 ingresó a Teatro Estudio, donde fue parte de los elencos de *La duodécima noche*, *La opinión pública*, *Vivimos en la ciudad* y *La vieja dama muestra sus medallas*, bajo la dirección de Vicente Revuelta; *Don Gil de las calzas verdes*, *Macbeth*, *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa* y *La verbena de la paloma*, dirigida por Berta Martínez, *Ni un sí ni un no* y *Morir del cuento*, bajo la guía de Abelardo Estorino, *Donde crezca el amor* y *El becerro de oro*, dirigida por Armando Suarez del Villar, y *Te sigo esperando*, por Héctor Quintero, entre otras.

Fue parte de *Puerto de coral*, del Grupo Pálpito bajo la dirección de Ariel Bouza, con Augusto Blanca adaptó y llevó a escena *Momo*, de Maikel Ende, y trabajó en clásicos para niños.

Participó en numerosos filmes, telenovelas y teatro radiado.

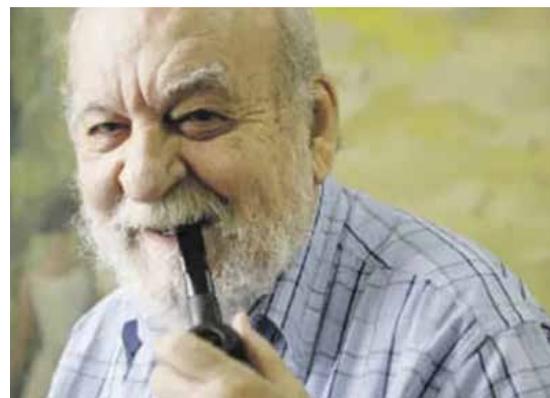
Se dedicó con fervor a la formación escénica. Fue profesora en la Escuela Nacional de Arte durante más de 30 años. En 1984 ingresó como profesora auxiliar en el Instituto Superior de Arte y en 1989 pasó a ser Profesora Titular. Hasta el 2005 dirigió la Cátedra de Actuación. Impartió talleres de dirección de actores y dirección escénica en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños.

Participó en la promoción de la escena impulsando proyectos socioculturales en áreas rurales y trabajó por la creación de varias escuelas de nivel medio de teatro fuera de la capital. Comprometida con la Revolución, participó en numerosos actos conmemorativos dando voz a poemas y textos.

Recibió premios de actuación femenina en varios festivales, como el Internacional

Cervantino, de México; Sitges, de España, el Festival de Teatro de Moscú, y recibió el Premio Hola de la Asociación de Artistas y Críticos Hispanos de Nueva York otorgado en el año 2000.

Ostentaba al morir el Premio Nacional de Enseñanza Artística, de 2015, y el Premio Nacional de Teatro 2022. Recibió la Medalla Nicolás Guillén y la Distinción Majadahonda de la UNEAC, la Distinción por la Cultura Nacional y la Réplica del Machete del Mayor General Máximo Gómez.



El dramaturgo argentino Roberto "Tito" Cossa (Buenos Aires, 30 de noviembre de 1934) murió el pasado 6 de junio. Fue uno de los más importantes hombres de teatro de la escena argentina y un referente fundamental para muchos autores más jóvenes.

Fue uno de los fundadores del Teatro Independiente de San Isidro.

Junto con Ricardo Halac integró la Generación del Nuevo Realismo, continuando la senda marcada por Carlos Gorostiza.

Prolífico autor, entre sus obras, publicadas, estrenadas y muchas de ellas llevadas al cine, están *La Nona*, *Yepeto*, *El viejo criado*, *Gris de ausencia*, *Los Compadritos*, *Nuestro Fin de Semana*, *Tute Cabrero*, *El avión negro* (con Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik), *Lejos de aquí* (con Mauricio

Kartún y publicada en *Conjunto* n. 100), *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, *El viento se los llevó* (en colaboración con Jacobo Langsner, Eugenio Griffiero y Francisco Anania), *Los compadritos*, *Definitivamente adiós* y *De cirujas, putas y suicidas*, entre otras.

Fue uno de los promotores del Movimiento de Teatro Abierto como acción cultural y teatral contra la Dictadura. Intervino con el cine como guionista e intérprete.

Como periodista, trabajó para los diarios *Clarín*, *La Opinión*, *El Cronista Comercial* y *Prensa Latina*, agencia cubana de noticias.

En 1994 recibió el Premio Konex de Platino, en reconocimiento a su impronta como el más importante escritor de teatro de la década en Argentina. Obtuvo el Premio Nacional de Teatro de Argentina y el Premio del Público y de la Crítica de España.

En 2007, fue elegido presidente de la Sociedad General de Autores de la Argentina, y ese mismo año la Legislatura porteña lo declaró Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires.

Fue un amigo solidario de la Revolución cubana y de la Casa de las Américas. En 1966 integró el jurado del Premio literario Casa de las Américas.

Su antiguo discípulo y colega Mauricio Kartún escribió en *facebook*:

"Se nos fue Tito Cossa. Nuestro Tito. Nuestro, porque cada autor de por acá lleva en sus textos algo suyo.

"Fue autor faro. Ese de las obras que te marcan la costa. Ese del rumbo cuando estás perdido.

"Un ser cooperativo. Pensaba en común. Todo lo hizo en grupo. Dimos clases a dúo en Teatro Abierto, escribimos juntos una obra, trabajamos en SOMI, compartimos viajes. Tito siempre tractor. Todos los que compartimos con él lo sabíamos. Te metía en los terrenos más aventurados. Más insólitos. Pero con Tito ibas confiado: estaba Tito.

"Tractor de estéticas, Tractor de proyectos. Tractor de ideas.

"Talentoso, generoso y ético.

"Modelo en ese rol que toda comunidad precisa.

"Chau Tito y gracias".



La actriz cubana Isabel Moreno falleció el 9 de junio en Miami, donde residía desde el año 2002. Nacida en La Habana, el 28 de enero de 1942, debutó en los 60 como actriz aficionada en la obra *La taza de café*, de Rolando Ferrer, dirigida por Juan Rodolfo Amán. Participó en el Primer Festival de Teatro Obrero y Campesino en 1962 con *La fabulilla del secreto bien guardado*, de Casona. En 1961 fue parte de un grupo de jóvenes actores con formación en pantomima y expresión corporal que trabajaron bajo las órdenes del profesor francés Pierre Chausat. También integró el Conjunto Dramático Nacional, *Las Máscaras* y *La Rueda*.

Interpretó el personaje de La Santiaguera en el estreno de *Réquiem por Yarini*, de Carlos Felipe, bajo la dirección de Gilda Hernández con el CDN, y la Blanche Dubois de *Un tranvía llamado deseo*, dirigida por Julio Matas.

Con Teatro Estudio, en su etapa más fructífera, fue Adela en *La casa de Bernarda Alba* y la Novia en *Bodas de sangre*, de Lorca, bajo la dirección de Berta Martínez; Nora, en *Casa de*

muñecas, de Ibsen, escenificada por Abelardo Estorino, y la Teresa Trebijo en *Las impuras*, en la adaptación que de la novela de Miguel Carrión llevara a escena el propio Estorino, y bajo la guía de Armando Suárez del Villar fue la Camila de *Santa Camila de La Habana Vieja*, de José Ramón Brene, entre otros. En 1987 fue reconocida como mejor actriz protagonista por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, por *¿Y quién va a tomar café?*, con dramaturgia y dirección de José Milián.

Para el cine, integró elencos de una docena de largometrajes, entre ellos *Soy Cuba*, de Mijail Kalatózov; *El bautizo*, de Roberto Fandiño; *El extraño caso de Rachel K*, de Oscar Valdés; *Un hombre de éxito*, Humberto Solás; *La bella del Alhambra*, de Enrique Pineda Barnet, en la que dio vida al inolvidable personaje de La Mexicana, y *Mujer transparente*, de Héctor Veitia y Mayra Segura.

Fue profesora de Actuación de la Escuela Nacional de Arte de Cuba y del Instituto Superior de Arte, de La Habana.

En los años 90 Isabel Moreno fue a residir a Venezuela, donde participó en telenovelas y series de Marte TV, Radio Caracas Televisión y Venevisión, con gran éxito.

En EE.UU. trabajó en diferentes producciones, como *Betty en NY*, y en *La suerte de Lolí*, última aparición suya en televisión antes de su retiro. En 2007 y 2008 tuvo premios a la mejor actriz por la pieza *OK*, otorgados por HOLA y la ACE, respectivamente.



Foto: Abel Carmenate

EN Y DE LA CASA

Un nuevo número de *Conjunto* sobre la escena peruana

Reproducimos una reseña sobre la presentación en la Casa del número 210 de nuestra revista:

Conjunto: una revista siempre renovada como la escena de nuestra América Dayana Mesa Giralt

Diversas visiones sobre la renovación, el auge y la importancia de la escena peruana pueden encontrarse en el número 210 de la Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño *Conjunto* que publica la Casa de las Américas, en un dossier con ocho materiales firmados por importantes críticos, dramaturgos e investigadores de la región.

La salida del presente número inicia la conmemoración del aniversario 60 de la Revista *Conjunto*, precisó Vivian Martínez Tabares, su directora, quien durante la presentación se refirió al estado de salud tan positivo que vive el teatro peruano luego de la pandemia de Covid-19, donde los jóvenes creadores han tomado las riendas para desarrollar una obra intensa, muy heterogénea, con una toma de conciencia política y donde se abre paso el humor.

Durante el lanzamiento, la crítica e investigadora cubana dio paso a la intervención virtual de Carlina Derks Bustamante, actriz peruana radicada en Ecuador, miembro del colectivo Yama, un grupo multidisciplinario integrado por mujeres, las cuales desarrollan su trabajo sociocultural en las periferias de la capital del país.

La actriz hizo énfasis en el valioso dossier, que abre con un artículo del dramaturgo e investigador Percy Encinas, sobre la explosión de obras de teatro estrenadas después de la pandemia.

“Obras que de alguna manera nos continúan hablando de una realidad y un Perú complejo, recordándonos que los tiempos difíciles no detienen al teatro, porque es un sector en auge, que siempre estará aportando a la vida”.

Sobre el presente número de *Conjunto*, Derks destacó la presencia del grupo Yuyachkani y su larga trayectoria e innovación dentro del teatro latinoamericano y del Perú, en el contenido de varios textos.

Además, significó el aporte de otras miradas a la vida teatral de nuestra América, con el acercamiento a festivales de larga trayectoria como son el Festival de Mujeres en Escena por la Paz y el Internacional de Teatro en Manizales, ambos en Colombia, y el Festival de Teatro de La Habana.

La actriz se detuvo en el texto de María Elizabeth Sánchez sobre el aporte educativo en la Residencia Artística “Pakarina” del grupo Contrael viento Teatro, en Ecuador.

De manera general elogió los aspectos visuales, estéticos y de diseño de la publicación, otros artículos con recuentos sobre obras, encuentros y talleres; y el texto teatral *Combi-Nation*, de Cesar Vera Latorre.

Por su parte el teatrólogo y vicepresidente de la Casa de las Américas, Jaime Gómez Triana, se refirió a la potencia con la que llega a sus seis décadas la revista fundada por Manuel Galich en 1964.

“Como lector, como hacedor en una época, no deja de sorprenderme el hecho de que *Conjunto*

es una revista siempre renovada, siempre nueva y hermosa en su diseño; que hace que la podamos valorar y pensar como una puesta en escena desde el papel”.

En sus páginas nos encontramos con una dramaturgia desde la reflexión, la selección de los textos, de los autores. Cada artículo dialoga con el siguiente y va dejando pistas incluso sobre el número siguiente.

“Por eso conecta –continuó Gómez Triana– con las personas, con los lectores y los teatristas. Y la sitúa verdaderamente como una referencia de teatro latinoamericano y de la praxis escénica”.

El teatrólogo destacó el artículo de Miguel Rubio, que trae a la memoria el espectáculo *Sin título* - técnica mixta, que tuvo su primera presentación en agosto de 2004 en la Casa Yuyachkani y desde entonces ha tenido varias temporadas en su versión original y revisada. Por demás, ha sido montada en Lima, Noruega, Brasil y Chile.

Así mismo se refirió al texto “Millennials teatrales: violencias desmanteladas, utopías y neoviencias”, de Federica Larraín Matte y Francisco Aurelio Sánchez, el cual aborda los procesos, discursos escénicos, artísticos y estéticos de agrupaciones teatrales conformadas por personas entre 25 y 33 años que trabajan en Ciudad de México y Santiago de Chile.

Entre los textos comentados también destacó el de Lucía Robles Moreno, sobre el Encuentro de Mujeres Creadoras y Performáticas 2023, donde se exponen metodologías para reconstruir la memoria, alentar la comunión y la solidaridad. (Tomado de *La Ventana*, 7 de marzo de 2024.)

7º Séptimo Encuentro de Mujeres Creadoras en Escena

Del 8 al 10 de marzo, estuvimos en Caracas para participar en el 7º Séptimo Encuentro de Mujeres Creadoras en Escena, que organizó la actriz y directora Jericó Montilla, directora del grupo Teatro Ceres, con el auspicio de la Misión Viva Venezuela y el Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Tres días de intensa actividad incluyeron más de una decena de espectáculos y performances.

El de apertura, a cargo de un grupo de jóvenes bailarines liderados por Ildemar Saavedra, se dedicó a Miss Jujuba, la destacada payasa venezolana residente en Brasil Julieta Hernández, desaparecida a fines de diciembre mientras realizaba un viaje en bicicleta entre Brasil y Venezuela. Su cuerpo fue encontrado en la selva amazónica el 5 de enero, víctima de un brutal feminicidio. Antes, pudo verse el performance *Kuaderno Palestino*, de la joven artista María Gabriela Cañizales, que junto con la puesta *En el tronco de un olivo*, de Jericó Montilla, reconocieron la lucha de ese pueblo contra la agresión sionista, vista a través de las mujeres.

Del Ecuador llegó *Amore*, a cargo de Yanet Gómez, del Teatro del Cielo, dirigida por Martín Peña, y el catalán Jaume Sangrà mostró el resultado de un taller con más de 30 jóvenes actrices y estudiantes de teatro y de danza en *Una visita a la casa de Bernarda Alba*.

Clarissa, unipersonal de María Alejandra Tellis, dirigida por Rafael Abrazarte, repuso ante el público el premiado montaje de 2023. *Las troyanas*, de Emilce Montilla, llegó desde Guanare con un elenco femenino de la Compañía Regional de Teatro de Portuguesa. La puesta en escena de Joe Justiniano Skulikaki, *La carnada*, abordó la violencia de género y mostró la labor de muy jóvenes actrices en formación. También pudo verse el trabajo danzario en proceso *El origen de las especies*, de Marcela Lunar y Amaká Colectiva, y la gala de danza contemporánea,

a cargo de estudiantes de Unearte con coreografías de creadores como Melina Di Giorgio, Pedro Alcalá, Ronald Guanchez, entre otros, y algunos performances breves antes de las presentaciones, en el vestíbulo del Teatro Alberto de Paz y Mateos.

El programa del 7º Encuentro incluyó además acciones pedagógicas, como los talleres Teatro Documental, de Sara Valero Zelwer, el de Mimo Corporal, de Yanet Gómez; la conferencia sobre Políticas culturales, a cargo de Jericó Montilla; “La mujer en el teatro latinoamericano del siglo XX”, a cargo de Vivian Martínez Tabares, y el foro Polifónico Mujer, teatro y contexto.

El evento contó con el apoyo de varias instituciones: Teatro Alberto de Paz y Mateos, Unearte, Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas, Casa del Artista, Garaje Teatral en Carayaca, la Compañía Nacional de Danza y el Teatro Alameda.



Yanet Gómez en *Amore*.

De La Maga y Cortázar un proyecto teatral entre Cuba y México

El 1ro. de abril recibimos en la Sala Manuel Galich de la Casa el unipersonal de Denise Castillo de *La Maga no soy yo*, bajo la dirección de Dana Stella Aguilar, del grupo mexicano Conjuró Teatro. Creado a partir del texto de Ulises Rodríguez Febles, continúa el diálogo que propone el dramaturgo con la novela de Cortázar, *Rayuela*.

Antes de llegar a la Casa, el espectáculo fue estrenado en el Teatro Sauto, de Matanzas, los días 28 y 29 de marzo, y representado en la Universidad de Matanzas, en el Teatro Cárdenas, de esa ciudad, y en Unión de Reyes, con excelente acogida del público. La función habanera en la Casa de las Américas se sumó a la conmemoración de los 110 años del natalicio de Julio Cortázar, quien fuera cercano amigo de la institución.

Sobre el montaje, reproducimos la reseña publicada en *La Ventana*:



Foto: Abel Carmenate

La Maga no soy yo: Teatro en la Casa de las Américas

Amanda Echevarría Silva

El repentino cambio de luces y el silencio absoluto sumergió al público en el inicio de la puesta teatral. La actriz mexicana Denise Castillo se hallaba transmutada en el personaje que, como alertaba el título de la obra, no podía ser la Maga. Sus primeras palabras, conjugadas con el desnudo sutil y el movimiento sincronizado de las piernas, realizaron el erotismo de la escena. No fueron otras que aquellas pertenecientes al capítulo 68 de la célebre novela *Rayuela*, con las que, mediante el gílgico –lenguaje ideado por Julio Cortázar–, el espectador es invitado a imaginar el romance de los protagonistas. No hay necesidad del vocabulario conocido; sólo las asociaciones sugerentes, la cadencia y entonación propias de nuestro idioma. De estos dos últimos recursos se apropió acertadamente la actriz para hacernos creer en aquel encuentro

protagonizado por la Maga y Horacio Oliveira, pero en la realidad escénica del unipersonal sólo ella sería el eje, la representación sensual del mítico personaje femenino.

La Maga no soy yo no es una adaptación de la novela, ni siquiera la recreación de aquellos pasajes tan llevados y traídos por los amantes de la obra y de Cortázar, tan expuestos a la dedicatoria y al cortejo. El texto del dramaturgo cubano

Ulises Rodríguez Febles llevado a escena por la compañía mexicana Conjuró Teatro, con la dirección de Dana Stella, se apropia de un espacio aparentemente desatendido por el propio autor de *Rayuela*. El personaje Lucía o la Maga es el motivo para la construcción de una relectura que dialogará críticamente con el original y con su creador.

Las ropas necesarias, la mochila a cuestas y el paraguas abrigan a esta Maga corpórea, hecha humana por las solas posibilidades del teatro y con una historia propia que contar. Los obstáculos del inmigrante latinoamericano en el París de los 60 son retomados por Rodríguez Febles en correspondencia con la novela, sorteados entre la concurrencia artística e intelectual de la ciudad y su realidad suburbana. Sin embargo, su protagonista desata un discurso marcado por las reacciones, sentimientos y dudas que compensan el supuesto silencio –pues el personaje le pregunta a Cortázar dónde se halla su voz dentro del libro– de la Maga primera. Comienza el reclamo, la Maga ataca a su hacedor, cuestiona las maneras en que la ha representado a ella y a otros, desde el intelectual casi esnobista cargado de fetiches literarios hasta el violador que el argentino distinguió, tal vez despectivamente, por su color de piel.

Frente a la relectura construida por el cubano hay que tener algo claro: no es ciegamente fiel a la novela argentina y, obviamente, ella no es la Maga, ¿por qué habría de serlo? Los prejuicios, ideales o motivos que tuviera el creador de *Rayuela* al realizar su obra del modo en que lo hizo pertenecen a la historiografía literaria y a la tradición latinoamericana como representación de una época. Décadas en las que nuestra vanguardia establecía una relación abierta y bidireccional con las creaciones europeas, en la que París y los autores franceses –esos Flaubert, Montesquieu o Théophile Gautier que son parodiados en la pieza teatral– eran

considerados el canon frente al cual tendría que disputar sus posibilidades la nueva literatura latinoamericana. En última instancia, hasta el propio Julio Cortázar pudo haber recreado las peripecias del intelectual de su época con cierta nostalgia añadida y la consciencia de que, como escritor, a veces se busca algo sin la certeza de su existencia.

Escrita más de sesenta años después, la obra del cubano se propone revisar un mito y tomar de él aquel personaje que mejor representa el discurso de su contemporaneidad. La Maga se revela muy propicio por ser mujer, en tiempos en los que aspiramos a la despatriarcalización y al resquebrajamiento de estereotipos en torno a las féminas. Si bien el personaje de Cortázar se convirtió en un referente para las admiradoras de su obra, Febles pretende hacer otro que no sea comprendido desde los estereotipos, sino que busque su camino en la rayuela, su posición como madre, como amante, independientemente de quien la observa, que bien pudiera ser Horacio Oliveira o el propio autor, aparecido en la obra como una presencia antagónica.

La Maga no soy yo no es un ataque a la trascendente novela publicada en 1962, sino la intención de otro autor de representar las problemáticas de su tiempo. Si el prototipo de escritor latinoamericano fue pensado por Cortázar en medio de los cafés parisinos, de la mendicidad urbana y tras la huella de una muchacha casi etérea como la Maga; la mujer descrita por Rodríguez Febles responde a la fémina que se desprende de la mirada y la opresión masculinas, que rechaza las maneras en las que “debe” comportarse y asume su identidad sin necesitar la “aprobación” o “corrección” del otro.

Dos textos distintos en esencia se aunaron en el unipersonal de Denise Castillo. De uno no ha de depender el valor del otro, más bien, se impone reconocer las preguntas que un escritor cubano de nuestros días, iluminado tal vez por

las propuestas feministas, quiere hacerle a su referente literario, en el gesto de homenaje irreverente que siempre traen las nuevas generaciones.

(Tomado de *La Ventana*, 5 de abril de 2024.)

Conjunto en el Festival Progresista

Conjunto estuvo presente en el 3er. Festival Internacional de Teatro Progresista de Venezuela, que tuvo a Cuba como país invitado de honor. Vivian Martínez También impartió un seminario sobre teatro latinoamericano y dedicó una sesión al teatro cubano actual –en complemento a la presencia de los grupos Impulso Teatro, Teatro La Salamandra-Retablos y Teatro Tuyo, con los montajes *Antígona*, *Aventuras del soldado desconocido* y *Clowncierto*, respectivamente–; e integró un panel sobre la mujer en la escena latinoamericana junto con la dramaturga venezolana Xiomara Moreno. Además participó como invitada en la emisión 39 del programa televisivo *Con Maduro +*, en el cual el Presidente de la República Bolivariana de Venezuela dedicó un espacio a la cultura y en particular al Festival, y celebró la creación de un nuevo festival nacional de teatro a partir de este año.

Teatro en el Premio Casa de las Américas 2024

Un jurado conformado por el director, actor y gestor venezolano Carlos Arroyo, el dramaturgo, actor y director colombiano Carlos Satizábal y el actor cubano Fernando Hechavarría evaluó las 258 obras teatrales de veinticuatro países enviadas al Premio Casa de las Américas 2024, celebrado del 22 al 26 de abril.

Además, los miembros del jurado dialogaron con el público asistente a la sala Manuel Galich en torno al tema “Aciertos y deudas de la escena latinoamericana en este cuarto de siglo”, del cual publicamos una de las intervenciones en esta edición.

65 aniversario de la Casa

Con motivo de la celebración del 65 aniversario de la Casa de las Américas, celebrado la víspera, en la mañana del sábado 27 de abril de 2024 en la Sala Che Guevara de la institución, con la presencia del Presidente Miguel Díaz-Canel Bermúdez, entre las numerosas distinciones otorgadas a colaboradores y trabajadores, nuestro equipo fue reconocido: Gladys Pedraza Grandal con la Distinción por la Cultura Cubana y Vivian Martínez Tabares y Pepe Menéndez con la Medalla "Alejo Carpentier".

La Casa en el Festitim

El 15 Festival Internacional de Títeres de Matanzas (Festitim) se celebró en la Atenas de Cuba del 14 al 19 de mayo pasado. Fundado en 1994 por René Fernández desde el Teatro Papalote y dirigido desde hacer varios años por Rubén Darío Salazar, el evento combina actividades artísticas y pedagógicas. En esta edición programó treintitrés montajes de grupos de Canadá, Cuba España, México, Nicaragua-País Vasco, Perú, Puerto Rico-EE.UU., la República Dominicana, en sesenta funciones para todo público en las salas y plazas de la ciudad, y también en comunidades en el Valle de Guamacaro, en la Casa de la Cultura de Limonar, Unión de Reyes y Cárdenas. Se dictaron

cinco talleres, se celebró el evento teórico Freddy Artilles, y hubo exposiciones y presentaciones de libros.

Se instituyó por única vez el Premio Xiomara Palacio 2024, para distinguir al espectáculo nacional o internacional presentado, que promueva la igualdad de género, para poner fin a la discriminación contra las mujeres y las niñas. La teatróloga Vivian Martínez Tabares, directora de *Conjunto*, presidió el jurado, que distinguió la puesta *La casa del abuelo*, del grupo La Rous, de España, con dramaturgia, dirección y actuación unipersonal de la experimentada actriz Rosa Díaz. Se otorgaron mención al montaje *I Want*, escrito y dirigido por María Laura Germán al frente de I Want Teatro, y dos reconocimientos especiales (por tratarse de obras fuera de la competencia) a *Pato, muerte y tulipán*, del Proyecto Perla, de México, bajo la dirección de Haydee Boetto, y a *Secretos bajo la luna*, del Teatro La Chimenea, de Cuba, creado por Heydi Almarales, con auspicios de la Asociación Hermanos Saíz.

Del XXI Congreso de la Assitej en la Casa

Durante la celebración en La Habana, Cuba –por segunda vez sede del importante evento– del XXI Congreso Mundial Assitej y el Festival de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud,

con el título de "Voces de un Mundo Nuevo", del 24 de mayo al 1.º de junio de 2024, la Sala Manuel Galich y otros espacios de la Casa de las Américas fueron sede de los encuentros de la Red Iberoamericana de la ASSITEJ, con la participación de más de un centenar de teatristas.

Durante los días 29 y 30 de mayo y 1.º de junio, los participantes, luego de un recibimiento y recorrido por la institución y de una charla acerca de su historia y presente,

expusieron en mesas y paneles sobre la situación del teatro para las infancias y juventudes en la región, debatieron problemáticas concretas como la de la mediación, el teatro para las primeras infancias, los vínculos con la educación, las experiencias comunitarias y la circulación de los textos dramáticos y montajes, entre otros, y proyectaron acciones de cara al futuro. Se mostraron documentales sobre la labor de algunos artistas y agrupaciones, entre ellos la del grupo Paideia, de Brasil, material que fue donado a los fondos de la Casa por su realizadora. También, a manera de instancia de conexión multilateral, se expuso la labor de redes locales o de dedicación más específica, a fin de estrechar relaciones.

De especial interés fueron las dos sesiones dedicadas a los desmontajes de espectáculos presentes en el Festival de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud, en las cuales nueve equipos de creación relataron parte de la historia de sus grupos teatrales y de los procesos de creación, insertos en contextos concretos y con objetivos, temas y públicos específicos. Colectivos de Argentina, Brasil, Chile, Cuba, México y España compartieron con el resto de los asistentes fructíferos diálogos.

La Biblioteca José Antonio Echevarría de la Casa, fue el espacio para mostrar numerosas publicaciones relacionadas con el teatro para niños y jóvenes, generadas o promovidas por siete centros de la Assitej, y buena parte de ellas fueron donadas para enriquecer los fondos públicos de nuestra institución.

La Casa con Carlos Satizábal, por la paz y por la vida

Frente a las amenazas al teatrista y profesor de la Universidad Nacional de Colombia por fuerzas de la derecha que fueron repudiadas por asociaciones de docentes, profesores, teatristas, grupos y organizaciones artísticas y sociales, la Casa publicó la siguiente declaración el pasado 3 de junio:

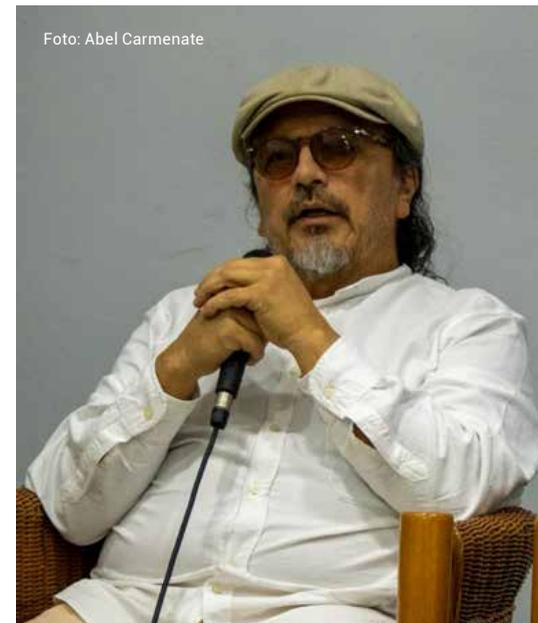


Foto: Abel Carmenate

La Casa de las Américas se suma a la denuncia de amenazas contra la vida y la integridad del teatrista, profesor e intelectual colombiano Carlos Satizábal, por expresar su opinión frente a la crisis que atraviesa la Universidad Nacional de Colombia, de la cual es profesor y director de la Maestría en Escrituras Creativas, entre otras responsabilidades.

El destacado artista y académico, como Representante del profesorado ante el Consejo Académico de la Universidad Nacional de Colombia, ha denunciado cómo cuantiosos recursos están siendo desviados a las dieciocho o más Apps que han abierto los sucesivos directivos de la UN para ejecutarlos a través del derecho privado, sin presentar cuentas a la comunidad ni a los entes de control.

Al respecto, ha escrito que:

"... continúa el modelo de una universidad pública privada centrada en los negocios, en la venta de servicios, en el cobro de matrículas en posgrados, sin bienestar para sus estudiantes (muchos de los cuales sólo tienen para comer una vez al día, como demostró una investigación

de la Facultad de Ciencias Humanas en la sede Bogotá), que contrata docentes ocasionales de manera precarizada mientras a una pequeña élite le facilita millones de dólares paralelos y viáticos millonarios, cuyas directivas se apropiaron de la Autonomía y de la democracia académica e imponen sus decisiones por encima de los argumentos académicos y hasta de las normas de la universidad y se heredan la rectoría entre el pequeño círculo de sus elegidos. Del otro lado está el proyecto de recuperar el modelo de la Universidad Nacional como universidad de la Nación, que reconoce los conocimientos, las ciencias, las artes, los saberes, la investigación, el pensamiento sensible como bienes colectivos para superar los problemas complejos del país, de los territorios, para contribuir a superar las desigualdades extremas, que cuida de la vida, del bienestar y del buen vivir de sus comunidades y estudiantes, que no cobra matrículas y sus programas tienen líneas de investigación robustas con recursos del Estado y también de la sociedad, sin entregar la autonomía a la rentabilidad, y que trabaja por aportar a la construcción colectiva de la paz".

Dramaturgo, actor, director, poeta y músico, Carlos Satizábal es un permanente luchador por la paz total de Colombia. Lideró el montaje de *Antígonas, tribunal de mujeres*, con víctimas del conflicto armado en escena junto con actrices de dedicación sistemática para denunciar el drama de los falsos positivos y la represión contra la izquierda durante los gobiernos de Uribe y Duque, y es uno de los protagonistas de la puesta en escena de *Guadalupe, años sin cuenta*, al frente del grupo Tramaluna, montaje que relevó el emblemático del Teatro La Candelaria, y con ambos ha recorrido numerosos escenarios como parte de la lucha por la paz.

Entrañable amigo de nuestra institución, colabora regularmente con la revista *Conjunto* y recientemente integró el jurado de Teatro del Premio Casa de las Américas. ✎



Foto: Abel Carmenate

COLABORADORES

CARLOS ARROYO. Director teatral, productor, actor y gestor venezolano. Ha llevado a escena más de setenta obras, entre ellas *La colección del peregrino*, *Peludas en el cielo* y *Robinson en la casa de Asterión*. Ha formado parte de las agrupaciones Taller de Formación Actoral, Teatro Braga, Teatro Estable de Portuguesa y Compañía Regional de Teatro de Portuguesa, y fue director fundador de las dos últimas. Desde 2018 lidera la Compañía Nacional de Teatro, institución rectora de la escena de su país, desde 2022 lidera el Festival Internacional de Teatro Progresista.

BELÉN BUENDÍA. Actriz, mimo, payasa e investigadora teatral ecuatoriana. Máster en Artes del Espectáculo Vivo y Doctora en Estudios Teatrales. Cursó las Escuelas del Cronopio y la de mimo de José Vacas y ha realizado talleres en Latinoamérica y Europa. En 2013 creó la compañía Mariposa de Papel Teatro con la cual investiga y crea obras basadas en temas sociales (migración, interculturalidad y valores humanos). Realiza una tesis doctoral sobre Lume Teatro, Núcleo Interdisciplinario de Investigaciones Teatrales, de Campinas.

VICENTE CONCILIO. Profesor e investigador brasileño. Es docente del Departamento de Artes Escénicas y del Programa de Posgraduación en Artes Escénicas de la Universidad del Estado de Santa Catarina, UDESC, en Florianópolis, investiga la pedagogía del teatro en procesos colaborativos y ha publicado *Teatro e Prisão - Dilemas da Liberdade Artística* (Hucitec, 2008) y *Badenbaden: Modelo de ação e encenação no processo com a peça didática de Bertolt Brecht*.

JAVIER CONTRERAS VILLASEÑOR. Profesor, investigador, coreógrafo, ensayista, realizador de video y eventual performer mexicano. Formado en literatura, lenguas y cinematografía en la UNAM, es asesor y docente de la Maestría en Investigación Dancística del Cenidi-Danza José Limón, profesor y director del Centro de Investigación Coreográfica y maestro del Doctorado en Artes Visuales, Artes Escénicas e Interdisciplina del INBAL. Tiene en su haber más de veinte obras coreográficas y tres libros de poesía.

DANIEL DOMÍNGUEZ Z. Crítico de arte, ensayista, editor, docente universitario, promotor cultural y podcaster. Escribe en los principales periódicos y revistas de Panamá y colabora con publicaciones culturales de los Estados Unidos, Cuba, España, la India y Alemania. Integra el Comité Cultural de la Feria Internacional del Libro de Panamá, es miembro de la Academia de Artes y Ciencias y de la FIPRESCI. Ha sido jurado de concursos literarios y festivales de cine en Centroamérica y España.

ROCÍO GALICIA. Dramaturgista, investigadora y académica mexicana. Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM, Maestra y Doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Ha sido investigadora titular del Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" CITRU y recientemente fue nombrada su directora. Especializada en la escritura teatral del norte y el teatro fronterizo, es autora de tres libros y de más de un centenar de ensayos académicos en libros colectivos y revistas especializadas de México, los Estados Unidos, España y Cuba.

PABLO GARCÍA GÁMEZ. Dramaturgo y académico venezolano residente en los Estados Unidos. Profesor e investigador en Brooklyn College y City College, CUNY, dicta talleres de dramaturgia en festivales y eventos. Autor de *Oscuro de noche*, Premio Apacuana 2017, *Las damas de Atenea*, *Las mártiras*, *Blanco*, ganadora del concurso Proyecto Asunción de Teatro Pregones y de los Premios HOLA y ACE, *Noche tan linda*, publicada en *Conjunto* n. 175, y de *Madamadrina*, recién estrenada en Perú, entre otras.

ARACELI MÁRQUEZ. Performer, bailarina y coreógrafa argentina. Egresada de la Licenciatura y Profesorado de Danza contemporánea. Se formó en teatro físico con Guillermo Angelelli, Carlos Simioni y grupos como Lume en Brasil y Teatro de los Andes en Bolivia, y en danza y composición coreográfica con Wim Vandekeybus, Lauren Langlois (Peeping Tom), Carolina Vieira, Katie Duck, David Zambrano, Lali Ayguadé y Akira Yoshida, entre otros. Ha desarrollado colaboraciones con prestigiosos artistas.

FLORENCIA MARTÍNEZ. Dramaturga, directora y guionista chilena. Con Ariel Richards realizó la antología literaria de

Alfonso Echeverría Yáñez, *El laberinto del topo*. Ha recibido el premio Juegos Literarios Gabriela Mistral y la Beca de Creación Literaria del Fondo del Libro y la Lectura. Fue residente del Royal Court Theatre en Chile y su obra *Tiempos mejores* (2014) fue llevada a Londres al ciclo "New Plays from Chile". Realizó talleres de dramaturgia junto a Juan Radrigán y desde 2016 dirige los suyos.

SAILE MOURA FARIAS. Actor, escritor, poeta y ensayista brasileño, formado por la Universidad del Estado del Amazonas (UEA), culminó la Maestría y el Doctorado en Artes Escénicas por la Universidad del Estado de Santa Catarina (UDESC). Desarrolla proyectos de investigación basados en los estudios del cuerpo, la escritura y la pedagogía teatral. Se desempeña también como productor cultural y gestor de proyectos pedagógicos en el campo de las artes escénicas: teatro, danza y performance.

ROBERTO PARRA (1921 - 1995). Fue un músico, cantautor y folklorista chileno, miembro de la familia Parra, a la cual también pertenecen sus hermanos Nicanor y Violeta, entre otros. Miembro clave de la cultura guachaca chilena y de gran influencia en la denominada cueca chora, es famoso por ser el compositor y primer intérprete de las décimas de *La negra Ester*, que dieron lugar al espectáculo de Andrés Pérez y el Gran Circo Teatro, presentado La Habana por invitación de la Casa de las Américas.

ALIOCHA PÉREZ VARGAS. Crítico y asesor teatral cubano. Licenciado en Teatrología por la Universidad de las Artes ISA. Es miembro de la Sección de Crítica y Teatrología de la Asociación de Artistas Escénicos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y colabora con publicaciones especializadas. Ha sido actor y asesor del Teatro Rumbo, de Pinar del Río, y actualmente es su director general. Ha publicado *Titirivida. Memorias de un retablo*, editado por Ediciones Loynaz en 2021.

RENATA ADRIANNA. Actriz-investigadora, productora y creadora teatral brasileña, miembro de la Compañía Antropofágica, radicada en São Paulo, para la cual ha cumplido funciones de iluminadora a través de una formación autodidacta adquirida en espectáculos infantiles de Toni Giusti con O Nosso Grupo de Teatro, y bajo la guía del director

Thiago Vasconcelos. Ha sido parte activa de montajes como *Com Bombom*, *o Lobinho Mau*, *Terror e Miséria do Novo Mundo*, *Estação Paraíso*, *Entre a Coroa e o Vampiro*, entre otros.

ULISES RODRÍGUEZ FEBLES. Dramaturgo, narrador, guionista radial e investigador cubano. Autor, entre otras, de las piezas teatrales *Carnicería*, *Sputnik*, *Béisbol*, *Saxo*, *Campo minado*, *El concierto*, *Yo soy El Rey del Mambo*, *Danzón*, *Ciudadanía y Criatura de isla*, muchas de ellas estrenadas y publicadas. Ha recibido premios como el Virgilio Piñera, de Cuba, y el del Royal Court, de Gran Bretaña. Dirige la Casa de la Memoria Escénica, en Matanzas. Ha publicado las novelas *Minsk* y *Las últimas vacas van a morir*.

CARLOS ROJAS. Crítico teatral y cinematográfico, realizador y productor independiente venezolano residente en la República Dominicana. Graduado en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte), fue docente de la Escuela Nacional de Teatro César Rengifo y del Instituto Mexicano de Investigaciones Cinematográficas y Humanísticas, en Morelia, México. Ha publicado críticas y entrevistas en revistas de Venezuela, la República Dominicana, México, Cuba, España y Portugal.

LOLIMAR SUÁREZ AYALA. Periodista, escritora y dramaturga venezolana. Licenciada en Comunicación Social de La Universidad del Zulia. Formada con Marlene Alfonzo en el teatro La Caleta y en la Escuela de Teatro Inés Laredo, por once años fue parte del elenco del Teatro Estable de LUZ. Fue miembro fundador del equipo docente de los Talleres Permanentes de Formación Teatral (T.I.T), diseñados por Dianora Hernández y Arnaldo Pirela. Autora de *Piso 5*, *Laika ha regresado* y *El Puente*, entre otras.

CARIDAD TAMAYO FERNÁNDEZ. Investigadora, crítica literaria y editora cubana, Máster en Estudios literarios latinoamericanos y caribeños. Es autora de las antologías *Cuarenta años de poesía en el Premio Casa de las Américas* y *Como raíles de punta. Joven narrativa cubana*. Dirigió el Fondo Editorial Casa de las Américas y actualmente se desempeña como investigadora del Centro de Investigaciones Literarias de la propia institución.