

conjunto

Prácticas y alternativas
del teatro de calle en Colombia



This is Salem de Andreína Polidor
Menguada la hora de César Rojas
Eventos en Venezuela, Perú, México y España

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
Redacción: Aimelys Díaz
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, 2022.

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



Portada:
Domitilo y Alicia el rey y la reina de la rumba,
Teatro TECAL
Foto: cortesía de Crispulo Torres

No. 205, octubre-diciembre 2022

2	Una entrega sobre escenas de la calle, otredades y primicias	50	Andreína Polidor <i>This is Salem</i>
	Teatro callejero en Colombia: prácticas alternativas y necesarias	57	César Rojas <i>Menguada la hora</i>
3	Mauricio Córdoba El no lugar de la escena		
4	Carlos Araque Osorio Escena callejera y academia	63	Viviana Bovino y Marcelo Solares Poner voz a la acción. Reflexiones a dos cuerpos sobre el encuentro internacional "Tradición-Transmisión-Transgresión"
8	John Ángel Valero Coba Aproximaciones a la experiencia teatral callejera	69	Ulises Rodríguez Febles Memorias de un congreso de culturas vivas en Perú
12	Carolina Chávez Gómez y Junior Bautista León El teatro callejero una innecesaria necesidad	71	Melisa Cosilión Cervantino Callejero del CLETA, 48 años de lucha por y para la liberación de nuestros pueblos
14	Enrique Espitia León La circularidad en la calle		
16	Ricardo Carvajalino Bayona La música en el teatro de y para la calle	73	Michele Rolim ¿Qué cuerpo es posible? E.L.A.
18	Crispulo Torres El Teatro Tecal al mediodía. La irreverente carcajada. Parque Nacional (1980-2022)	74	Ana Julia Marko <i>Hamlet</i> , jaimlet y el teatro, nuestro último recurso
20	Héctor Loboguerrero y Diego Fernando del Castillo Entre gigantes y sonrisas. Pesquisas alrededor de la estética de La Pepa del Mamoncillo	76	Sandro Romero Rey Molière en Bogotá: El sexo del clown
		78	Aimelys Díaz Rodríguez <i>Kilómetro Cero</i> , la necesidad de encontrar nuevos destinos
21	Denise Anzures Escribir desde el encierro es un acto poético y de resistencia		LEER EL TEATRO
25	Carola García López <i>Blanco temblor</i> : autobiografía teatralizada sobre los abismos de la mente	81	Eugenio Scholnicov "Un tren sin fronteras": acerca de <i>En fin...</i> y otros textos inconclusos, de Eduardo Pavlovsky
30	Rafael S. Morla Soy caribeño, escritor, actor, dramaturgo, director, bailarín, filósofo; no soy nada. Soy	83	ÚLTIMAS PUBLICACIONES RECIBIDAS
		87	ENTREACTOS
35	Pablo García Gámez Una posible aproximación a lo progresista: espacio, representación y público	96	ÍNDICE 2022 (nn. 202 / 205)
38	Hernán Colmenares En Caracas, un festival para hacer más humana la humanidad	98	COLABORADORES
45	Vivian Martínez Tabares Escenificar la emancipación: FESITPVEN 2022		



Una entrega sobre escenas de la calle, otredades y primicias

A la escena de la calle se dedica este número de *Conjunto*, con una amplia mirada a la rica experiencia del teatro colombiano en este campo y a partir de la proposición de uno de sus más fervientes practicantes, el actor y director Misael Torres, concretada en dossier compilado por Carlos Araque.

Las páginas que siguen dan cuenta, por medio de artículos y reseñas críticas, de cómo la creación teatral asume el diálogo con otredades y diferencias, al abordar la labor en ámbitos de encierro obligatorio, dialogar con sujetos que padecen enfermedades que afectan lo cognitivo y lo corporal, y sumergirse en experiencias relacionadas con lo interdisciplinario, como superación estratégica de la especialización reductora, y la sexodiversidad en defensa de la legitimidad de la diferencia y contra posturas excluyentes.

Esta entrega también se aproxima a varios eventos relevantes del teatro celebrados en fechas recientes: la primera edición del Festival Internacional de Teatro Progresista, de Venezuela, que nos dio pie a focalizar dos muestras de la dramaturgia reciente en ese país –*Menguada la hora*, de César Rojas y *This is Salem*, de Andreína Polidor–; el encuentro internacional “Tradición-Transmisión-Transgresión”, capítulo del Proyecto Magdalena con sede en España, en su segunda entrega; el V Congreso Latinoamericano de Culturas Vivas Comunitarias, que abarcó varias ciudades y comunidades del Perú, y el 48 Festival Internacional Cervantino de CLETA, en México.

Leer el Teatro reconoce la impronta del gran actor, director y dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky, y las secciones habituales ponen en circulación noticias del acontecer escénico latinoamericano y nuevas publicaciones especializadas.

» Mauricio Córdoba

El no lugar de la escena

Uno de los grandes aciertos del actor contemporáneo, es haber visualizado nuevos escenarios para su arte. En la actualidad este se acerca a los espacios más cotidianos e insospechados de lo humano; lo que produce un encuentro más “íntimo” entre el espectador y la obra; proximidad que ha dado origen al “verdadero” acontecimiento teatral.

Recorrer el camino “en todo sentido y con todos los sentidos”, esa es la labor del actor, aprender a leer la vida y los lugares donde acontece; es así que descifrar el lenguaje espacial, potencia la posibilidad de crear y dar nuevos significados a los escenarios alternativos del hecho teatral.

Cada lugar se convierte en un espacio para habitar y ser recreado de distintas maneras; se trata de descubrir y hacer visibles los signos latentes, a través de la interacción y exploración que el actor pueda realizar en los diferentes lugares; articulando la propuesta del escenario encontrado con el concepto o propuesta dramática.

El actor juega, sacraliza y se compenetra con el nuevo espacio escénico; la escritura del cuerpo se encuentra con los signos del espacio. Se rescribe el espacio al habitarlo

con el cuerpo, construyendo así una poesía y una dramaturgia del espacio, el cuerpo y la imagen.

El teatro de calle en el momento actual busca establecer con sus puestas en escena una relación diferente entre actor, espectador y espacio; al crear diversos focos de atención que permitan percibir los lugares con una mirada distinta. En algunas ocasiones el espectador no asume su papel de observador pasivo, es inducido a participar; en otras, el actor realiza acciones e intervenciones escénicas itinerantes que irrumpen en los escenarios del espectador, y enfrenta la indiferencia de este con su presencia insólita y fuera de contexto.

Esta indagación sobre los espacios alternativos no convencionales al aire libre, permiten que el actor y la escena interactúen, estableciendo un diálogo directo con la percepción del ciudadano o espectador común y corriente, en su lugar de tránsito cotidiano.

Es desde esta perspectiva que cada presentación en el espacio público se convierte en un Laboratorio Artístico, dentro del cual se conjugan las poéticas particulares del lugar elegido, las poéticas del cuerpo y las poéticas de las propuestas escénicas, creadas por los grupos teatrales de calle. ❧



Escena callejera y academia

El interés de este ensayo como académico, pedagogo e integrante de un grupo de teatro, es propiciar conversaciones entre el teatro callejero y los programas de artes escénicas instalados en las universidades. Expongo algunas ideas y conceptos para proponer una perspectiva que intenta generar diálogos, cómo entienden lo callejero las instituciones oficiales y acerca de cómo lo practican las organizaciones alternativas que sustentan su quehacer y su vivencia en las tradiciones, expresiones callejeras, memoria colectiva y rescate de lo ancestral. Por ello las expresiones callejeras, el carnaval, las procesiones, comparsas, fiestas civiles, patronales, actos rituales y manifestaciones comunitarias teatrales son la base y el sustento de la reflexión.

¿ACADEMIZAR EL TEATRO CALLEJERO... O POPULARIZAR LA ACADEMIA?

El proceso de educación y transmisión de conocimiento es un acto creativo, ¿quién podría negarlo?, sin embargo, a veces cuesta reconocerlo, por ello es importante superar esta incongruencia, porque el desarrollo de la propia creatividad en la calle puede oscilar entre la negación de la propia capacidad y la confianza en sí mismo. En ambos casos, la autoestima y la conciencia de sí y de las propias posibilidades es crucial y ratifica que en la formación teatral callejera el principal aliado es uno/una mismo/a.



Banderas que migran. Foto: Viviana Benavides Ayala

Un territorio poco explorado de la mente humana es el teatral, donde el juego, la creación y la imaginación son las puertas por las que se accede a otras lógicas, sensaciones y sentimientos. Mientras la cultura universitaria y científica desde Occidente ha garantizado una lógica instrumental, los argumentos en los que se sustenta el teatro son explorados por la tradición oral y escrita, la danza, la música, el canto y las artes en general, es decir, la cultura callejera. Por ello es tan importante que el teatro callejero esté integrado a una formación universitaria creativa.

La academia, el teatro callejero y la comunidad escénica han tenido relaciones marcadas por amores, desamores, diferencias y aceptaciones que aportan al desarrollo de los programas de artes escénicas y al desarrollo del teatro callejero. Inciden en los procesos de creación, tanto en espacios de aprendizaje como en los grupos de teatro, ya sea para mejorar o complejizar las relaciones entre personas de diferentes procedencias, crear conciencia de lo que está pasando en el oficio y destacar el impacto de prácticas, técnicas y discursos del teatro callejero, en las teorías y conocimientos que se investigan desde los programas académicos de artes escénicas. Es interesante analizar cómo el teatro callejero generalmente entiende a los espectadores como sujetos de acción; partícipes-testigos, gente que aporta elementos formativos tradicionales, ancestrales y primigenios, diferentes a los imperantes en la academia,



donde aparentemente se genera el conocimiento, se perfilan diversos modelos de pensamiento y se estructuran las escuelas teóricas que los estudiantes deben analizar y comprender.

El teatro callejero opera como una propuesta creativa, y las personas sin recurrir a los modelos académicos configuran sociedades más igualitarias, anhelando una mejor calidad de vida y un buen vivir. Por esto prospera en situaciones difíciles –como por las que atraviesa nuestro país desde hace mucho tiempo–, y se consolida a partir de varios fenómenos artísticos y culturales, de los cuales podemos destacar el teatro popular que emerge directamente de la tradición. Este difunde eventos propios organizados y promovidos por los grupos y personas

que inciden en la comunidad. También se inscribe en proyectos de cultura callejera, a partir de teorías y prácticas que emergen al interior de los grupos, de sus hacedores y creadores.

Actualmente existen varias formas de organización teatral que a través de escenarios liminales constituidos en el placer del oficio, interpretan los deseos de la sociedad, y visibilizan las realidades que los gobernantes y administradores esconden. Desde las puestas en escena se proponen estéticas que propician formas de organización social, generando canales de conocimiento e interacción con la academia. En algunos programas públicos de artes escénicas, pero especialmente en los grupos de teatro callejero, no se practica una idea de espectáculo

solo como divertimento, ni para públicos complacientes controlados por el consumismo, ni se pregonan formas degradadas de obras al servicio de los grandes poderes y los medios masivos de comunicación. El arte escénico callejero no se instala como una forma de propaganda y control social. Por el contrario, está ligado directamente con la constitución de la sociedad, junto a su capacidad creativa, lo cual resulta una fuerza de transformación. En ocasiones, estos elementos no están presentes en la academia, a veces regida por los intereses del mercado y de los estándares internacionales utilizados para controlar los movimientos sociales.

El teatro callejero cobra relevancia como uno de los acontecimientos posibles para retornar a las personas a

la memoria primigenia, a partir de la recuperación de la tradición oral, la danza, el carnaval, la comparsa, el pasacalle. El redescubrimiento del cuerpo se convierte en lugar significativo, del que emergen nuevas simbologías, lenguajes sensoriales y vivenciales. El objetivo de varios grupos de teatro callejero es mantener viva la memoria de los acontecimientos que sucedieron en sus lugares de origen. Exploran otras formas de entender el cuerpo, de contar historias y hacer relato de lo vivido, generan nuevas alternativas, tanto dramáticas como de puesta en escena para el teatro en general y para el callejero en particular. En las localidades, zonas o barrios, se puede desarrollar desde la particularidad de las personas que integran los grupos, contribuyendo a la creación de discursos artísticos y políticos. Se utilizan elementos estéticos y “académicos” que impactan la ciudad, el país e incluso se proyectan internacionalmente y según su lugar de enunciación, pueden interpelar a la academia.

Su quehacer se convierte en una directriz que genera disertaciones y prácticas sociales, lo cual se identifica con problemáticas que evidencian las diferencias, que en última instancia son las que nos han llevado a esta condición de sociedad en crisis. Ahora, no se podría afirmar si esta crisis es nociva o beneficiosa para el conjunto de la comunidad, pues los tiempos de crisis pueden generar otras formas de realidad.

En la academia también se instalan áreas técnicas que apuntan tangencialmente a la configuración de pensamiento y, en ocasiones, se preocupan por la labor del cuerpo en la escena. Esas técnicas no siempre son asimiladas o implementadas por los grupos de teatro callejero, los cuales para lograr otros niveles de desarrollo, colocan



Banderas que migran. Foto: Viviana Benavides Ayala

en el centro de su actividad el cuerpo como esencia de las puestas en escena. El cuerpo se aparta del concepto de productor de actividad y se convierte en cuerpo poético. De esta manera, la creación artística está constituida no solo por el deseo de crear con el texto, sino desde la acción poética y no solo con la dramaturgia tradicional que conduce al cuerpo a ilustrar lo que está escrito, sino con otras formas de escribir y crear en la calle.

Los grupos de teatro de calle y en ocasiones los programas académicos de artes escénicas, exploran técnicas y prácticas que buscan descifrar el cuerpo poético, constituido por órganos, sistemas, partes y extremidades que producen y crean arte con olor, sonido, sudor, lágrimas, placer, dolor, ritmo, color, volumen, velocidad, intensidad, sentimientos, percepciones, razonamientos y emociones. Ese cuerpo poético expuesto por medio de acciones físicas, verbales y sensitivas, relacionadas con la memoria física, racional y emocional, elabora discursos y acciones que evidencian la condición de la persona según circunstancias de trabajo, hábitos de consumo, clase social, comportamientos e incluso por sus diversos niveles de pertenencia a subculturas o microculturas.

El cuerpo en el teatro callejero se convierte en “texto”, entendido como tejido y técnica. Desenmascara lecturas de dominación, en las que el cuerpo del dominador es diferente al del dominado. Las personas no solamente dialogan con los otros de manera física, sino con otras formas de comunicación sensibles. Podríamos destacar maneras de pensar, caminar, danzar, cantar, hablar; o el uso sensible de escenografías, dispositivos, vestuarios, tatuajes, peinados y tocados implementados para realizar versiones estéticas de nuestro ser en el espacio abierto.

Michael Foucault planteó el carácter político que tiene el cuerpo y cómo la quinesia está en función de la versión del cuerpo con el que hacemos acto de presencia en la sociedad. El cuerpo humano es una innegable fuerza de producción, pero no existe solo como una entidad biológica o material; actúa en y a través de sistemas políticos, culturales y artísticos. Así proporciona a las personas espacios autónomos, donde pueden comportarse de manera específica, sentarse de determinada forma, estar de pie, desplazarse o acostarse. No olvidemos que las formas como educamos el cuerpo pueden convertirse en un mecanismo



de control y disciplina social, pero fácilmente también en un lugar de creatividad, y transgredir esa frontera entre la expresión como muestra de rigidez establecida o como espacio de libertad.

Las obras de teatro callejero no son resultado de la ocurrencia genial de una persona, sino de la creación de los/las actrices-actores que lo practican en grupos y que se integran por acuerdos artísticos. Por ello, son una invitación para que más artistas se sumen a diversos proyectos y generen ambientes de diálogo horizontal. La historia es concebida grupalmente mediante el cuestionamiento de la dependencia a las politiquerías estatales para gestar discursos diversos con la capacidad de ponerse en la situación del/la otro/a.

Por medio de esta reflexión intento una perspectiva de lo que se puede entender por teatro callejero. Es una

manifestación autónoma, un espacio de resistencia, de expresión políticamente contestataria, pero creativamente constructora de comunidad y transformadora de sociedad. Es una actividad estética que se lleva a cabo a través de la relación actores/actrices y partícipes testigos, y un acontecimiento público por excelencia que representa la vida cultural y comunitaria, mediante el empleo de múltiples formas de percibirse y de percibir el mundo que nos circunda. Son otras formas estructuradas de actividad poética que tienen el derecho de relacionarse con otras estructuras, llámense instituciones, empresas u organizaciones.

Lo que se entiende por callejero también puede ser solo un adjetivo que el Estado utiliza para nombrar a poblaciones subalternas regidas por jerarquías, donde hay gobernantes y dominados. Desde esta perspectiva se podría analizar como acción coercitiva, que vista desde quienes manejan el poder, puede aplicarse como condición de inferioridad, control social, artificio, invención y mecanismo de poder. No olvidemos que todo artificio cultural comprendido como imposición política, promueve relaciones de dominación y sometimiento, que son los lugares desde donde el Estado constituye la dimensión de lo callejero.

Entonces, ¿lo que llamamos popular podría entenderse como discurso genérico y, por lo tanto, algo que se defina como callejero podría convertirse en un adjetivo utilizado para manipular la conciencia social? Sin embargo, seguiremos hablando de lo callejero porque existe la dimensión de lo hegemónico y de lo subalterno, pero también de lo anhelado y lo posible, lo deseado y lo pretendido. Por ello, lo callejero es una dimensión simbólica de la cultura que cuestiona y pone en duda al dominante y al dominado.

El teatro callejero pretende configurar una visión del mundo diferente a la que promueven aquellos que dominan, decodificando las realidades mediatizadas, alienadas y anestesiadas, construidas desde el poder con la intención oficial de atomizar las manifestaciones y protestas culturales, incluyendo las artísticas. Desde lo callejero se construyen formas comportamentales que buscan, por medio de actos creativos, motivar a las personas hacia posturas críticas, formar artistas autónomo/as, activo/as y esencialmente creativo/as.

DEL CÓMO CONVERSAN LOS/LAS INTEGRANTES DE LOS GRUPOS DE TEATRO CALLEJERO

El primer elemento que cobra relevancia a la hora de pensar la relación academia-teatro callejero son los espacios donde presentamos las obras; es decir, la plaza, la cancha, la escuela, el parque, la acera o la calle, espacios abiertos. Nuestra experiencia artística tiene la particularidad de presentarse y hacerse viva en lugares no establecidos ni reconocidos oficialmente como teatros. El uso, la ocupación y la apropiación del espacio público es importante, pues uno de nuestros objetivos es recuperarlos, re-habitarlos, para hacerlos parte del arte. Por lo general, no se trata de cualquier sector, sino de zonas fundacionales, espacios simbólicos o territorios descolonizados, en muchos casos donde habitamos las personas que integramos los grupos de teatro callejero.

Mientras la academia puede ejercerse y llevarse a cabo de manera des-territorializada, una de las fortalezas de nuestro teatro es el lugar donde se lleva a cabo, a partir del abordaje de circunstancias cruciales a la hora de pensar la dramaturgia y concretar las puestas en escena. Así, nuestras creaciones se entrelazan estrechamente con la comunidad, con la cultura, y generan sentido de pertenencia. Por ello tienen gran impacto, no solo por su constante actividad, sino porque logran establecer múltiples lugares y espacios de formación no convencionales ni académicos, pero muy cercanos a las problemáticas sociales y políticas. Estas formas de aprendizaje son lideradas por personas integrantes de los grupos y muy cercanos a la colectividad. Por ello es un teatro de amigos, familiares, conocidos, parceros, cómplices, cófrades, que en común acuerdo buscamos opciones a los conflictos, resolvemos problemáticas e indagamos otras alternativas contra la violencia, la desigualdad, la represión y la injusticia.

La conexión que se genera a partir de cómo creamos las obras para la calle, permite abordar temas comunes y persistentes en la realidad de nuestra comunidad, con los que motivamos a los espectadores-testigos a integrar proyectos que hacen posible vivenciar, transformar y plantear opciones hacia el futuro. Nuestro teatro se convierte en una oportunidad pedagógica que forma y construye sociedad. En estos tiempos tan complicados, seguimos con la promoción de proyectos de formación teatral ligados a la cultura callejera tradicional, y difícilmente aceptamos que la información manejada desde el Estado y para su beneficio sea la única comunicación imperante.

La televisión, por ejemplo, ha sido y seguirá siendo constructora de sentidos equívocos, de modelos ideales y cuestionables comportamientos, gestora de apologías e idolatrías a falsos héroes y heroínas desnaturalizadas. Por el contrario, nuestro teatro callejero involucra al espectador en el rescate de la memoria histórica, social y cultural, con la creación de personajes que provienen de las tradiciones, asimilados con facilidad por amplios sectores de la población, ejerciendo resistencia a lo que podríamos entender como industria cultural, ¿economía naranja?

Nuestras propuestas ponen en duda la identidad nacional construida por fenómenos como el fútbol o la religión, promovidos por las producciones oficiales a partir de lo que el bloque hegemónico define como popular, de paso apropiándose de nuestras manifestaciones culturales y a veces, con complicidad de la academia que interpreta lo callejero-popular desde quien ejerce el poder. Nuestro teatro de tradición callejera crea en otras direcciones y en propuestas estéticas de investigación-creación, propicia diálogos entre lo que podríamos entender como dominante y lo que asumimos como alternativo.

Estamos contaminados por eventos como carnavales, fiestas patronales, fiestas cívicas, celebraciones rituales, procesiones, danza tradicional y canto callejero que, reconocidos o no por los gobernantes, generan movimiento social, transforman nuestro oficio con propuestas que reivindican lo agrario, rural, ciudadano, urbano campesino y construyen semilla de esperanza en estos tiempos de pestes y de múltiples conflictos armados y desalmados...

Sin ser triunfalista, ni excesivamente optimista, considero que día tras día es más necesaria la presencia del

teatro callejero, pues se hace notoria nuestra ascendencia en la comunidad, así como reorientar las tensiones sociales que enfrentan a los/os integrantes de la sociedad y generan diferencias fabricadas desde las jerarquías económicas y políticas. Es difícil creer que la justicia social, la posibilidad de la paz, la redistribución equitativa de los recursos se hará realidad en los años venideros, como con frecuencia pregona la academia desde los templos del saber, lejos de los sectores marginados, de las poblaciones desprotegidas y de los movimientos artísticos sociales. Por el contrario, nuestra presencia creativa, por medio de un arte de tradición, con seguridad logrará un lugar significativo en la resolución de los conflictos.

Es llamativo observar y analizar cómo nuestros/nuestras jóvenes con su inmenso valor y decisión, practican posibilidades sociales en épocas de crisis, de pandemias y de transformaciones, y cómo esas búsquedas construyen futuras oportunidades colectivas y salidas sorprendentes, ante la decadencia social e imposición económica que afrontamos los sectores olvidados y marginados por las instituciones del estado.

El teatro callejero para nuestros/as jóvenes puede ser palabra, texto, parlamento, pero fundamentalmente acción concreta realizada desde el cuerpo de forma directa, viva, lúcida en la calle. En oposición al uso del cuerpo fomentado desde la academia, generalmente promovido por adultos regidos casi siempre desde la razón y la cabeza.

Nuestras comunidades juveniles no solo encuentran en el teatro callejero un elemento de entretenimiento, sino que les revela verdades que el Estado calla; en él observan y analizan acciones que se refieren a sus problemáticas, develan sus inquietudes, crean modelos con los que se pueden identificar no solo con su yo, con su ella, sino con sus ellos, con sus ustedes, con sus mercedes y con los nosotros. Así descubren, a través de personajes de tradición callejera, otras formas de entender la vida menos acartonada, clásica, rígida o academizada.

Mientras que la academia sigue mirando hacia Occidente, los jóvenes integrantes de los grupos de calle miran hacia su propia esencia, origen, ancestralidad, hacia el reconocimiento e identificación de las herencias. Así surgen acciones que unifican la fortaleza de la juventud con el

conocimiento de la madurez y muestran otro teatro, contestatario, generador de cultura que conduce hacia valores y pensamientos críticos, en oposición a una exaltación de la sociedad realizada desde la comodidad del aula.

Nuestro teatro fue, es y seguirá siendo una herramienta de resistencia, una reivindicación estética de la vida barrial o aldeana, rescatando posturas críticas sobre la violencia promocionada como espectáculo por los mass media a través de noticieros, telenovelas y programas de entretenimiento. Nosotros creamos actos que trascienden y fomentan la tolerancia, el reconocimiento y la aceptación de las personas que configuramos la colectividad, dejando de lado diferencias ocasionadas por ideologías y afiliaciones que no construyen, sino destruyen la posibilidad del buen vivir.

Es interesante observar cómo quienes configuramos los grupos, cimentamos desde la colectividad reclamos comunes, simbologías propias, iconografías reconocidas como artísticas, con las que intentamos transformar la vida. Lo importante es estar, formar parte, constituir comunidad y por ende, consolidarnos con el apoyo de un público partícipe consciente y crítico de su situación.

A diferencia de la academia, nuestra preparación para la escena es una transmisión de conocimiento que se apoya más en prácticas empíricas que en intelectualidades aceptadas, evidenciando un gran avance en la constitución del aprendizaje activo y posibilitando que actrices/actores con mayor técnica y conocimiento del oficio, nuevos conceptos y teorías, argumenten su quehacer. No es que no tengamos argumentación de nuestra práctica, sino que nuestros referentes están más relacionados con el diario acontecer que con tesis o escuelas reconocidas, pero ajenas a la realidad u olvidadas en estandartes corroídos por el polvo y el tiempo.

En nuestro teatro callejero, los temas importantes pueden ser la desigualdad, el barrio, el pueblo, las nuevas perspectivas de la juventud, la consolidación de la cultura, que es diferente al fomento del populismo, al mero divertimento o a la enajenación inducida.

En oposición al teatro clásico, lo callejero surge de forma humilde pero a su vez hermosa, dotado de las virtudes de actrices/actores y directores/as conscientes de nuestro contexto, que investigan estéticas pertinentes

para nuestras comunidades, donde vibramos con la posibilidad del cambio y la transformación y sin permitir que nos utilicen como simples objetos de estudio.

La carnavalada, la fiesta callejera, el encuentro comunitario, reconstruyen su propia identidad, porque venimos aprendiendo de los otros, incluso propiciando acuerdos y encuentros con la academia para re-pensar los marcos metodológicos, para re-componer nuestras propias teorías. Quizás algunos se argumentan en conceptos occidentales y eurocentristas, pero para nosotros/as es indispensable que nos constituyamos en conocimiento autónomo, con nuestras propias poéticas para posicionarnos como interlocutores/as válidos y con la capacidad de interactuar con todos los sectores de la sociedad.

Venimos disputando espacios para desarrollar actividades donde el arte haga parte del panorama político y artístico. Ya pasaron los tiempos en que se entendía el teatro callejero como una expresión basada en ilusiones emotivas ficcionarias, ahora es una versión poética de la vida de quienes pertenecemos a las cofradías, grupos, asociaciones, combos o ensambles. Sí, es el sustento placentero de nosotras/os y de nuestras vivencias, en contextos asombrosamente divertidos.

No creo que el teatro callejero sea víctima del Estado ni esté a punto de desaparecer. Con otros sectores podemos exigir la democratización de los recursos públicos y entre ellos el derecho a pertenecer y hacer parte de los gremios académicos, de las instituciones encargadas de formar a los futuros artistas escénicos, porque lo público, lo callejero, puede llegar a ser lo más bello cuando pertenece a todas/os, pero puede ser lo más dudoso y perverso cuando algunas/algunos se lo apropian y lo convierten en propiedad privada.

Somos esencialmente felices, pertenecemos a lo público y nos debemos a la colectividad, a nuestros espectadores partícipes, a los cómplices que encontramos en la calle y al quehacer que escogimos como la forma de vida más bella, activa y creativa. ❧

La calle el lugar de...
la celebración,
el dolor,
la fiesta,
lo íntimo y lo público,
la denuncia,
la ausencia y la soledad,
la exacerbación,
lo complejamente sencillo
la representación,
lo político,
la farsa,
los reyes y plebeyos,
el mercadeo,
la supervivencia,
lo comunitario,
la noche fría y la mañana cálida.

La calle para...
militar,
soñar,
ir y huir,
amar,
gritar,
pintar,
crear,
ensayar,
andar,
el dolor y el duelo,
el encuentro,
el ritual,
el vacío,
la habitante y/o visitante,
el tropel,
el borracho impertinente,
el enamorado
el grito, el suspiro y la despedida.

La calle con...
el grupo,
la familia,
la parcera, el asere, la pana, el camarada,
lluvia y sol,
grises y colorinches,
olores dulces y nauseabundos,
vendedores tendenciosos,
ladrones azarosos,
señales, imposiciones y ordenes,
rostros vivos y otros en el recuerdo,
pretextos y provocaciones,
nostalgia y añoranza.

» John Ángel Valero Coba

LA CALLE COMO ESCENARIO...

¿En qué momento arraigamos la calle como un lugar para contar historias?

Nuestro vínculo con lo público es histórico, así como con lo íntimo, es propio de la humanidad.

Para quienes hemos dedicado la vida a contar historias, particularmente desde el teatro, hay algo de lo callejero que nos moviliza, es un espacio dinámico y cuesta entenderlo, muchas veces enfrentamos las adversidades del mal tiempo, entonces la amenaza de la lluvia es latente, pero qué decir del sol que se cuela entre máscaras y capas de vestuarios para exprimir hasta la última gota de sudor...

Es recurrente que las condiciones sean poco favorables, a no ser que sea en medio de algún festival que provea todas las condiciones técnicas y logísticas. Pero en este lado del mundo nos hemos criado y creado aprendiendo desde la escasez, hemos convertido lo adverso, en una oportunidad, muchas veces creativa. Y no, no nos quedamos en lo romántico de la pobreza, cientos de grupos hemos concentrado esfuerzos innumerables en profesionalizarnos, en tecnificarnos e incluso modernizarnos, para llevar nuestras obras en las mejores condiciones a un público, que pocas veces se interesa por lo que hay detrás del inexistente telón, y tampoco tendría por qué importarles, a fin de cuentas, quienes nos embarcamos en esta travesía hacemos una apuesta vital en todo el sentido de la palabra.

Desde sus múltiples modalidades y manifestaciones, el teatro callejero ha sido fundamental en la idea de formación de públicos, su vínculo con lo comunitario, con el barrio, con lo popular, le ha permitido trascender y transformarse para construir estéticas particulares en voz y cuerpo de los grupos que tradicionalmente se han dedicado sistemáticamente a esta labor, pero también en otras propuestas que con menor trayectoria y con la fijación en la interdisciplinariedad, han adoptado la calle y los múltiples escenarios no convencionales, como lugares para la representación teatral.

Ahondando en eso de los espacios no convencionales, y desde nuestra experiencia, quisiéramos realizar una breve aproximación a algunos elementos, para muchos básicos, que identificamos y desarrollamos en nuestra

Teatro callejero en Colombia: prácticas alternativas y necesarias



Aproximaciones a la experiencia teatral callejera

propuesta teatral callejera, que además coincide en algunos puntos con otros grupos nacionales e internacionales que hemos visto y con los que, en ocasiones, hemos intercambiado experiencias.

EL CUERPO

Mucho se ha discutido respecto a la formación y entrenamiento del actor y actriz para la sala y la calle, la brecha que hay desde la academia es tan amplia como la recursividad de las agrupaciones para apropiarse y adaptar técnicas que redunden en la capacidad y los recursos del equipo creativo, de ahí el valor de lo empírico.

Se plantea que el teatro callejero demanda mayores niveles de expresividad que logren concentrar la mirada del público, quien está permanentemente tentado a distraer su atención. Con una caja negra no es del todo diferente, allí también hay distractores, por la arquitectura, por el ruido alrededor, por el peinado del de la butaca de adelante, por el brillo de la pantalla del celular de quien tienes al lado, pero ¿cómo interviene la preparación corporal del actor/actriz en todo esto?

Es una pregunta abierta, desde lo particular hemos identificado que los cuerpos cambian, naturalmente el paso de los años nos lleva a dejar la práctica intensa de la acrobacia o los zancos, para explorar y reconocer nuevas capacidades corporales que ya no están sustentadas únicamente en la euforia y la adrenalina. Sin dejar de sentir gusto por el movimiento y la intrigante arquitectura del cuerpo, reconocemos que este es un medio expresivo, es la herramienta primaria que por excelencia posee el actor/actriz para dar vida a sus personajes e intenciones, es un recurso repleto de gestos y códigos para comunicar significados, para deleitar y cautivar el ojo de quien presencia los grandes movimientos, tanto como los más pequeños.

LA VOZ

Es un elemento propio de quienes offician el acto teatral. A través de sus textos y sonidos, esperan fortalecer un mensaje. Pero muchas veces ese sonido se queda a mitad de camino, o coincide con el anuncio del vendedor o simplemente el viento retumba más fuerte. Es ahí donde durante mucho tiempo, los actores y actrices han incluido en su entrenamiento la preparación de la voz, puntualmente la proyección. Muchas veces se busca tener espacios escénicos donde la acústica sea un factor a favor, por ejemplo, tener una pared en la cual pueda rebotar el sonido.

Hay quienes han recurrido, según su capacidad adquisitiva, a dotarse de un set de micrófonos que ayude en esta labor, muchas veces intervienen la marca, la frecuencia y las baterías, entonces lo que se presumía sería una solución, resulta ser un tropiezo por la interferencia, descompensación o avería. No se trata de pelear con la tecnología, quizás nos ha tomado un poco desprevenidos y nuestros métodos han estado marcados por lo artesanal, pero resulta provechoso cualificar el equipo, contar con una persona que opere más allá del *play/pause* de un dispositivo. Al final son recursos, no son reglas inamovibles.

Algunos otros optan por no usar micrófonos, dicen que esto va en detrimento de la obra y que ensucia la función del actor/actriz, pero con el paso del tiempo se evidencian voces lastimadas con sonidos ásperos, nódulos en la garganta y otros síntomas que hacen cuestionarse, más allá de la funcionalidad de la proyección, eso en cuanto a la preparación, cuidados y entrenamientos para su uso en la escena.

Desde lo particular, exploramos el trabajo en coro y corifeo, casi siempre acompañado con movimiento, esto nos permite potencializar la voz en situaciones que desde la puesta en escena se requiere con mayor intensidad. También hemos aprovechado los megáfonos, amplificadores y la altura para llegar con la fuerza necesaria en la voz.

LA ESPACIALIDAD

Pocas veces se cuenta con el escenario ideal, a veces la función se debe realizar en un campo deportivo, en una calle cerrada, en la plaza pública, en el atrio de la iglesia, bajo los árboles o en la playa. Sobre césped, pavimento, arena, piedras, circundantes heces de perros y/o humanos. Las anécdotas dan fe de lo inesperado. Pero al referirnos a la espacialidad, también abordamos la concepción espacial de la obra.

Casi siempre definiendo una figura geométrica por aquello de las proporciones y equivalencias, vemos las obras definiendo un círculo, una media luna, un hexágono, un cuadrado y, la más común, un rectángulo. Pero también cabe agregar las experiencias itinerantes, que, desdibujando el lugar estático de la presentación, se valen de la arquitectura para definir un recorrido y subvertir la función dada a los andenes, umbrales, bancas, balcones y terrazas.

A esto se suma el uso de estructuras móviles o estáticas que rompen la dimensión del plano físico frontal, para jugar con la altura y el movimiento desde el aire.

Desde nuestra experiencia concebir el espacio está relacionado con la dramaturgia, la puesta en escena, los recursos de todo orden y el público, sobre este último cavilamos gran tiempo porque esperamos vincularles de manera activa, no solo contemplativa.

EL COLOR

Se creía que la calle requería la implementación de colores vivos, alegres, casi siempre se asociaba la fiesta y el carnaval con el uso del espacio público como escenario, pero la dramaturgia fue adoptando temas urgentes que venían de décadas de guerra y de una violencia que crecía desmesurada. Siendo así se empieza a hablar de otras paletas de colores que contribuyeran en la construcción de atmósferas transversalizadas por el dolor, la memoria y un estado de zozobra instalado y congelado en el tiempo.

Pero, a la par, las calles de Colombia se han inundado de colores fluorescentes, blancos y metalizados, no solo como muestra de la diversidad cultural, de intenciones y plásticas, sino como respuesta al clima de violencia y a un reclamo de paz que sigue vigente.

Entender que las obras merecen un tratamiento visual cuidadoso y a su vez una inversión de recursos, que muchas veces son escasos, ha sido un reto y una característica en la creciente evolución de esta modalidad teatral. Ahora los equipos de trabajo no dejan esto para el día del estreno, ya se cuenta con personas especializadas en tareas como el vestuario, las máscaras, la utilería y la escenografía. A paso lento, pero se avanza en este componente técnico.

Cuesta comprender que un estallido de colores no siempre es el recurso que garantiza cautivar la mirada del espectador, los colores sobrios y contrastados también lo consiguen, todo depende de una sumatoria de elementos que justifiquen lo que se dispone para la escena.

LA SONORIDAD

Sumado al uso de la voz, encontramos que el componente sonoro es crucial en las obras teatrales, bien sea de sala o de calle, pero en esta última, interviene la exposición a otra serie de sonidos que de cierta forma contaminan el interés de la puesta.

Aprehendiendo del teatro silente, se adopta el sonido como elemento que interviene en la dramaturgia y su posterior puesta en escena, de ahí la necesidad de crear música propia para las obras, no solo de forma pregrabada, sino en vivo. Esto ha generado una doble tarea, porque además de la composición, se requiere la interpretación, que ya no es tarea exclusiva de músicos en escena, sino de actores/actrices que ejecuten algún instrumento.

Esto confirma la característica interdisciplinar que conlleva el teatro, y aunque no es una regla, la música en vivo va de la mano con muchas obras de calle, también incide en el volumen y el acompañamiento de textos y/o movimientos de la escena.

Asumimos que la sonoridad es todo aquello que se produce en la obra y que llega a los oídos del espectador. Pero también identificamos que el sonido tiene formas, remueve sensaciones y se relaciona con los olores. Entonces, la sonoridad hace parte de un tejido de recursos sensibles que interviene y determina la puesta en escena.

EL RITMO

Siguiendo un hilo que no es uniforme, padecemos el dicho popular, “la obra encuentra su ritmo después de la décima función”. Con la escasez de recursos y las míseras becas que financian la creación teatral, en particular la destinada a la calle, resulta utópico ampliar los cronogramas para más ensayos generales o con público. Así las obras se ven abocadas a sufrir transformaciones que a los ojos de la dirección se requieren. Esto en cuanto a la obra “acabada”.

Pero también fijamos la atención en el ritmo y biorritmo que intervienen en la puesta. Aquí influyen las características sociales y geográficas del territorio donde se crea y de aquel que se quiere recrear en la obra, además del equipo en escena.

La misma obra que se presenta en la altura de Bogotá o La Paz, resulta ser más lenta al presentarse al nivel del mar, por supuesto hay variables que inciden más allá de la altitud, por ejemplo, la humedad. Son factores climáticos que pocas veces podemos prever, en la sala quizás cuentas con aire acondicionado o calefacción que te permite incidir en la sensación térmica, pero en la calle estás expuesto, estás a la deriva.

LA DRAMATURGIA

Este es uno de esos componentes que ha evolucionado con el tiempo, antes era recurrente partir de obras universales para realizar adaptaciones, ahora los grupos han dedicado grandes esfuerzos para depurar formas y dispositivos dramáticos propios. Resultamos ser herederos y partícipes de la creación colectiva, método o experiencia muy cercana al teatro de calle.

También hay quienes, a cuenta y riesgo propio, deciden aventurarse en letras y páginas para producir obras que más adelante sean llevadas a la escena callejera. Casi siempre, estos textos provienen de integrantes de los grupos constituidos, quienes luego de su paso por la academia o por otros espacios menos formales, encuentran necesario aportar desde este aspecto a la producción de la obra en general.

Algo relevante que moviliza la escritura es la definición o provocación de los temas. Ya mencionábamos la influencia de la guerra en la producción de otros contenidos desde el arte, pero asociado a esto, encontramos temas que se desprenden de la descolonización, lo ancestral, la memoria, el arraigo, la cotidianidad y la contemporaneidad. De allí surge un sinnúmero de obras de varios grupos que a nivel nacional le apuestan a temas locales y lenguajes propios.

También hay otra clase de propuestas que se instalan desde una serie de recursos circenses y no se ocupan de la definición de un tema. Su interés está en el divertimento y su estructura corresponde a la concatenación de números en los cuales la interacción con el público es recurrente.

LA CIRCULACIÓN

Crear se ha convertido en una tarea quijotesca, pero poner en circulación las obras es todo un azar, un riesgo al que hay que hacerle frente. Es común que quien tiene mejor posición social, económica y mayores contactos, pueda crear una estrategia de circulación más efectiva respaldada de gestión y *marketing*.

Aunque el país posee cientos de salas teatrales para presentaciones, no ocurre lo mismo con escenarios dotados para el teatro de calle. Pero en esa diferencia radica una oportunidad. En cada pueblo, vereda y sitio recóndito hay un lugar para las reuniones comunales y populares, bien sea el parque central o la capilla de la virgen, siempre hay un escenario por explorar. Los grupos de teatro calle se caracterizan por recorrer con sus trastes e historias los escenarios menos propicios para sus obras.

En la voracidad del mercado, vemos que hay obras que no suman la docena de funciones y ya están condenadas al desmontaje, claro, quizás en gran medida por un factor de calidad, aunque este término cause algo de escozor, pero también por la escasez e inexistencia de programas institucionales que promuevan y garanticen la circulación de las obras artísticas en diferentes escalas regionales. Aquí proponemos términos en una ecuación riesgosa: mercado + instituciones + gobierno + creaciones / artistas sobreviviendo = incertidumbre y ausencia en la política pública.

EL PÚBLICO

Desde que emprendemos el proceso de creación imaginamos cómo recepcionarán la obra, qué provocará la risa, el llanto, la empatía para el gusto y el disgusto. Con el paso de la puesta se determina si la obra está dirigida a un público en particular, en el encuentro de las funciones, se posee una especie de termómetro que juega a leer las reacciones y expresiones de quienes observan, escuchan y perciben.

Allí interviene la subjetividad, estamos expuestos al gusto que, a su vez, va relacionado con el aplauso y con el comentario posterior. Pero también tenemos una serie de indicadores que hacen inevitable pensar que todo se ha echado a pique, por ejemplo, la mirada al reloj, el bostezo, los que abandonan la obra o aquellos que se duermen, y sí, habría una explicación racional para cada cosa, de ahí la importancia del público y de entenderlo como una parte imprescindible en la labor teatral, así como la funcionalidad de la dirección de la obra para defender los criterios de la puesta y que estos vayan en consonancia con los planteamientos iniciales y sus destinatarios.

También hemos cumplido el rol de público, y nada más incómodo que ver una obra de calle, si se acaban las bancas lejanas del parque hay que sentarse en el pavimento seguramente con personas más altas por delante, y si hace sol no falta quien abra su sombrilla, pero si hubo lluvia el piso está húmedo, así que es mejor quedarse de pie tratando de buscar un hueco entre hombro y hombro para ver lo que ocurre en escena. Si bien hay condiciones ineludibles de la calle, consideramos que hay que evolucionar en el trato y disposición para involucrar al público en las obras de calle, otro tema más por discutir.

LO COMUNITARIO

Este componente es vital en nuestra experiencia. Hemos descifrado la funcionalidad del teatro al tender puentes entre el arte y la comunidad. Muchas veces ligados a propuestas de formación teatral, no con el interés de profesionalización, sino con la búsqueda de consolidar espacios sensibles que contrarresten la dureza de la cotidianidad.

Desde múltiples lenguajes, el vínculo teatro y comunidad nos ha llevado a proyectos creativos que desde el espacio introspectivo del grupo serían difícilmente imaginables. Las comparsas, por mencionar una de estas experiencias, han sido una plataforma de exploración artística y social, allí se han cultivado generaciones de artistas y gestores que dinamizan diferentes proyectos.

Incitados por la idea de lo comunitario, creemos en el trabajo en red y por eso nos vinculamos a un par de estos organismos a nivel nacional y latinoamericano, esto enriquece el diálogo y el contraste a través de intercambios y colaboraciones, que no determinan que debamos hacer cosas iguales; en cambio, nos permite trabajar colectivamente por objetivos en común, guardando autonomía y libertad de decisión y participación.

Finalmente entendemos la comunidad, no solo como el grupo de personas con las que se comparte un territorio, la asumimos como todo aquel y aquella que confluye en nuestros espacios y proyectos para aportar, cuestionar y vitalizar.

Haría falta desarrollar a profundidad estos y otros tantos conceptos que desde nuestra experiencia teatral callejera son relevantes, no pretendemos sugerir una metodología unívoca que defina la forma de crear y sostener un grupo en el contexto bogotano, solo queremos enunciar lo cotidiano que, por rutinario, muchas veces pasa inadvertido. Queda abierto el diálogo y el intercambio de ideas en esta experiencia teatral callejera. ■



El Teatro Callejero Colombiano es uno de los teatros más antiguos de Latinoamérica, pensemos en grupos como el Teatro Taller de Colombia, Ensamblaje Teatro, Teatro Tierra, Teatro Experimental de Fontibón, TECAL, Vendimia Teatro, entre otros. Es un teatro con perspectivas y modos únicos, que tiene características particulares con respecto a la forma en la que se expresa en los escenarios, y no cualquier escenario: La Calle y los espacios abiertos. Los grupos han investigado, construido, diseñado diversos métodos no solo de entrenamiento, sino de formas de poner en escena sus intereses artísticos, en propuestas escénicas de muy alta factura y calidad artística, llegando a posicionarse como referentes teatrales, reconocidos no solo a nivel nacional sino internacional.

El teatro que se hace en las calles bogotanas se hace con la estrecha complicidad del público que lo observa. Antes de la pandemia provocada por la Covid-19, el Teatro Bogotano de Calle fue vital para la construcción del tejido social, durante años fue visto como una posibilidad para la consolidación de las comunidades en la construcción de esta ciudad. Empezando desde las historias que contaban Mario Matallana y Jorge Vargas, cuando a mediados de los 70 y 80 eran perseguidos por la policía debido a los contextos políticos de sus obras artísticas

o de las grandes aventuras emprendidas por Misael Torres y Juan Carlos Moyano con sus búsquedas sobre *Cien años de soledad* y *El circo invisible*, o las obras creadas por grupos como el Teatro Tierra, Ensamblaje Teatro, TEF, Vendimia Teatro, Tecal, Luz de Luna, DC-Arte, Esperanza de los Remedios, Gota de Mercurio, Tercer Acto, Ciclo Vital, entre otros, para crear memoria y conciencia sobre diferentes temas que atañen a la humanidad como: los largos años de violencia en nuestro país, la igualdad, medio ambiente y contaminación... espectáculos a los cuales asistía el público bogotano con la férrea esperanza de ver en aquellos actores historias nuevas o viejas en las que se sintieran identificados, llenando parques centrales como el Parque Nacional, lugar icónico para los eventos de teatro callejero, o parques vecinales que, aunque no tan centrales, permitían la llegada del arte teatral a sus

comunidades. Espacios donde todo el mundo invitado o no invitado pueda participar y ver.

Ahora bien, con la llegada de la Covid-19 y sus respectivas cuarentenas, el sector teatral se vio seriamente damnificado, y mucho más el teatro callejero. En primer lugar, por el temor que generaba el hecho de salir a convivir con otros por miedo al contagio, de un momento a otro nuestro oficio se tornó inseguro y pareció que hacer un acto en espacio público atentara contra la humanidad, en ese sentido y sin ser una necesidad de primera mano, los recursos económicos que se gestionaron en las últimas décadas con el Estado durante dos años se perdieron, y no solo eso, sino también ese espacio que construido con tanto trabajo se había esfumado.

Aun así, ahora somos dieciocho grupos profesionales de teatro, y en medio de la rebeldía y voluntad que caracteriza a los hacedores del teatro, decidimos empezar a salir, a ensayar, a presentarnos, tomándonos los parques, las plazas, los andenes, de hacer como siempre de la calle dura y fría un espacio de creación, en donde, los esquemas lineales que caracterizan los parques y las plazas, se ven interrumpidos por las estructuras disímiles de los grupos de actores callejeros. Llegó el momento en que nos juntamos nuevamente como sector y en cabeza de Misael Torres y todo su equipo de trabajo, se lograron tener unos primeros acercamientos post pandemia, que dejaron entrever lo que se pensaba perdido. Esa relación entre el público y nosotros, la necesidad que durante dos años fue imperceptible, la necesidad que tiene el público del teatro callejero de ir desprevenido a sus asuntos y quedarse cuarenta minutos en una plaza o parque, enamorado de un canto, de un texto, de una escena, en la cual se siente reflejado, de leer la humanidad a través de cuerpos de actores preparados y dispuestos a decir verdades a grito entero, de asombrarse al ver personajes extraordinarios, de reír o llorar con historias verosímiles tan cercanas a Colombia y a nuestra realidad, para luego marcharse a realizar eso que había pospuesto, fantaseando con los cantos en los labios y los recuerdos en la memoria. Fue en el contexto del XVIII Festival Iberoamericano de Teatro, que vimos la magnitud de esta relación, personas ávidas de teatro, lugares de presentación con más de trescientas personas por espectáculo o esperando a que actuara el siguiente



El teatro callejero una innecesaria necesidad



Teatro callejero
en Colombia:
prácticas
alternativas
y necesarias

grupo, otras preguntando ¿cuándo será la próxima función? Carrera 7ma. atestada de personas viendo el desfile de comparsas bogotano.

Para el Colectivo Teatro Ciclo Vital, nuestro teatro surge en la calles y parques por la necesidad de acceder a las comunidades en las cuales el teatro no es una necesidad primaria, donde no existen las salas de teatro, ni espacios adecuados (ese concepto es bastante reciente en el argot teatral), allí donde quizá no se conoce o el contacto con el arte es escaso. Ahí en la cultura popular, anclado a la cancha de microfútbol y los zapatos colgados en las cuerdas de la luz por algunos momentos se hace parte de la composición estética y poética de las representaciones teatrales y producto de esta conexión con el espacio abierto y las costumbres de las gentes, reconocemos que la temática de nuestros espectáculos está profundamente ligada a la cultura popular; el amor y la guerra, la justicia, la conciencia ambiental, la distopía social, el realismo mágico, la historia política de Colombia, pero que podría ser de toda una América Latina. Temáticas que han identificado el teatro callejero y que muy seguramente es lo que permite que el público se sienta identificado y que aun en la época de la sociedad de la información, sigan asistiendo de manera masiva a desfiles y presentaciones teatrales en los espacios abiertos y/o convencionales.

Así pues, esa conexión conceptual que se da entre el teatro callejero y la cultura popular, es precisamente la que hemos intentado evidenciar en este escrito. A partir del teatro callejero se han gestado procesos sociales y comunitarios que han brindado identidad cultural y artística, no solo en la ciudad de Bogotá sino en otras ciudades del país. El teatro callejero no solo sucede en los límites de las fronteras institucionales, al ser su escenario parques, calles, alamedas, etc. Pareciera no ser tan visible y atractivo como el centro histórico y teatral de la ciudad, hasta en algunas ocasiones nuestro teatro callejero no hace parte de la programación de los festivales teatrales realizados por las instituciones y algunos grupos pertenecientes a este territorio emblemático.

Retomando, la Covid-19 fue y sigue siendo el mayor impacto a la cultura popular global, el vínculo del teatro callejero con esta cultura ha sido ampliamente ejem-

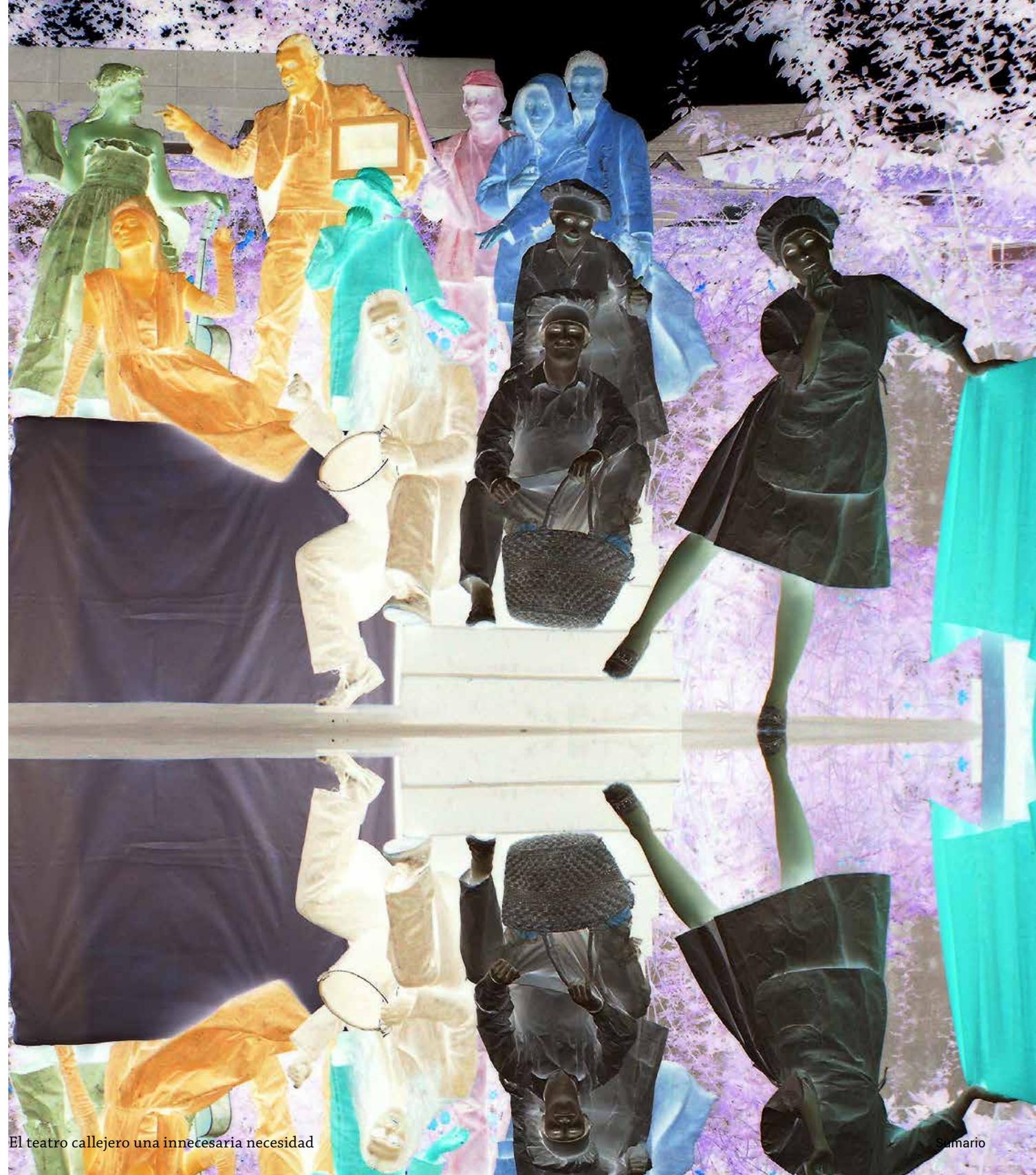
plificado en párrafos anteriores, así que, para nosotros también fue uno de los mayores impactos. Por cuidado y temor a nosotros mismos, desaparecimos para una ciudad cosmopolita como lo es Bogotá D.C. y de todos los festivales y programaciones, el teatro callejero al parecer no era importante...

Solo hasta la realización del Festival de Teatro Iberoamericano que durante dieciséis versiones anteriores ha posicionado a Bogotá como capital mundial del teatro, no cuenta con parrilla de programación de espectáculos de teatro de calle y las cifras de asistentes (público) se redujo significativamente, dejando mucho que pensar sobre la pertinencia de la realización del mismo. Entonces surge el teatro de calle como respuesta a una ciudad ávida del encuentro, de la sorpresa, de la historia que se desarrolla en la plaza en medio de vuelo de planos, ladridos de perro, vociferaciones, donde no existen las butacas y los cojines son de adoquín, ahí en el convivio, en la complicidad actor espectador, sin una cuarta, tercera, segunda o incluso sin pared que nos esconda, totalmente expuestos, en una transformación del espacio urbano cotidiano en un escenario vivo, y que al ser urbano se mueve con la ciudad, efímero, aparece y desaparece como por arte de magia con el desarrollo de las historias que vistosamente crean los grupos de teatro de calle.

Nuevamente los escenarios fueron habitados por espectadores de manera masiva. Artistas y espectadores vivimos el encuentro y nos reconocimos como necesarios, pues nuestra tarea al parecer es: mantener viva, la magia, la reflexión, la poética y estética propia del teatro de calle, pero sobre todo, la identidad del teatro bogotano, que durante décadas ha estado ligada al hacer de nuestro grupos de teatro de calle.

Mucha agua ha pasado por debajo de los puentes de cada grupo y sin ánimo de resolverlo en estas palabras, el teatro colombiano callejero, se ha mantenido y se seguirá manteniendo, sí sigue teniendo ese asidero en el público que lo necesita y anhela.

Somos una necesidad al parecer innecesaria, pero seguiremos desde nuestros escenarios formando públicos, construyendo para nuestros espectadores mundos posibles, reflexionando sobre lo que nos sucede y sobre todo construyendo tejido social desde el teatro de calle. ■



El teatro callejero una innecesaria necesidad

El trabajo de investigación en la Corporación Escénica DC Arte plantea varias preguntas, una de ellas ¿cómo enfrentar el espacio circular para la representación en la calle? Para este propósito abordamos el tema desde diversos caminos, que trazan preguntas y respuestas inconclusas, y nos llevan a otras, no solo para el espacio vacío en la calle, en el parque, sino también sobre cómo afrontar la obra de teatro en los espacios no convencionales o en la arquitectura misma de los lugares donde se lleva a cabo la representación.

El grupo realiza esta búsqueda sobre una línea de dramaturgia que ha venido desarrollando hace varios años, en la construcción de un teatro de corte histórico que indaga sobre diversos tópicos de la violencia colombiana desde mediados del siglo pasado, a partir de la vida de varios personajes icónicos por ser generadores de violencia y revelar las causas que originaron estos comportamientos tan crueles con sus semejantes.

Obras de nuestra autoría como: *Bandoleros*, *Cruce caminos* o *Éxodo*, nos ha permitido plantear y desarrollar una propuesta para el teatro circular, en media luna o en espacios

que no están diseñados para la representación, pero que son susceptibles para llevar a cabo obras de teatro, permitiendo romper la cotidianeidad de estos lugares y se resignifican de maneras muy diversas al uso tradicional de espacio de circulación o de descanso.

Teatro circular también llamado de arena, nos remite a los orígenes, al sentido ritual de la representación en su relación directa con el público, quien es parte activa del hecho escénico.

Es la abolición del frente como usualmente se hace en el teatro a la italiana. Se modifica el concepto de espacio escénico, no se trata de simular una sala de teatro en la calle, de trasponer el espacio de un lugar a otro, sino de enfrentar el círculo como el espacio total de la representación. Todo el círculo es frente; condición que cambia radicalmente la relación del actor con el público.

Reconocemos el círculo como elemento geométrico con un centro, un radio, una tangente, donde sucede la acción en sus múltiples dimensiones y allí indagamos en las distintas planimetrías que el actor puede generar, primero como oficiante y luego en relación con los otros personajes de la historia.

» Enrique Espitia León



La circularidad en la calle



Teatro callejero en Colombia: prácticas alternativas y necesarias

El actor reconoce el diámetro del círculo, las diversas posibilidades para interpretar, ubicándose en el centro como protagonista de la historia o en la periferia, de coro de acuerdo a las circunstancias de la escena.

Evidenciar el espacio teatral callejero como forma geométrica en el desarrollo del movimiento, permitió generar distintas planimetrías. En la investigación se realizaron formas distintas respondiendo a la interpretación de los actores, las propuestas dan cuenta de la efectividad en la utilización del espacio, donde el centro y la periferia definen la circularidad.

Esta pesquisa se realizó usando nuestros textos dramáticos, las premisas eran la relación entre geometría y espacio escénico, directamente vinculada con la proximidad y planimetría para la calle; la relación del actor con un espacio circular, donde siempre está presente. Se suprimió el camerino para potenciar la presencia y la ausencia del actor en la escena o fuera de ella y se asumió el manejo de utilerías más que escenografías, que permiten la visibilidad desde diferentes ángulos de circularidad, para afrontar la actuación con simultaneidades, disposición de los actores sobre el círculo con sus espacios en diferentes niveles, se evidencian los diferentes planos del actor, generando estatus, protagonismos o coros, lo que permite definir una estética, un estilo y una manera de actuación, que da la impronta de la obra en el espacio público. Por otra parte, los desplazamientos dinamizan la periferia, pero la acción dramática no logra habitar este espacio del escenario, pareciera que al desarrollarse la acción es necesario estar en el centro.

Un elemento adicional e imprescindible es la formación musical y vocal de los actores, que permita que buena parte de la música –si no toda– se realice en vivo con los actores interpretando y cantando de manera individual o grupal, lo cual aporta un elemento contundente a la narración y al ritmo de la obra, y si bien en algunos momentos



se requiere música grabada, es la interpretación vocal en vivo la que logra mayor nivel de aceptación y transmisión a los espectadores.

Uno de los retos en este trabajo ha sido lograr potencia vocal para la calle, desde tonos, entonaciones, afinación para el canto, maneras de interpretar en la circularidad, para pasar de una voz frontal a una voz redonda, que permita que las emisiones lleguen al mayor número de personas que habitan el círculo. Generar una preparación de la voz genera un color para la escena.

Existe una tendencia natural a marcar un frente, por las condiciones de formación de los actores en las escuelas teatrales (que no incluyen la formación para el espacio abierto). Y si bien el intérprete requiere de puntos de referencia dentro del círculo, es necesario que encuentre distintos lugares de atención y emisión dentro del espacio circular para su dinamización.

Ahora bien, el entrenamiento se hace para el espacio circular, que no siempre cuenta con esas condiciones, porque en algunos espacios existen gradas, montículos, sombra de los arbustos que hacen que el público se ubique de determinada manera y es allí donde el equipo de actores y director deciden si la obra será frontal, en herradura, circular o sobre la arquitectura misma del lugar, privilegiando siempre las mejores condiciones para el público que asiste a la representación y que la obra no pierda su narración original.

Esta búsqueda nos ha permitido realizar puestas en escena de diversas obras en los lugares más disímiles de la geografía nacional y del exterior, en un formato pequeño que permite la cercanía del espectador y que el actor intérprete debe potenciar la mirada en la escena y en los espectadores, a los cuales debe mantener en permanente atención e interés, de allí que la mirada del actor callejero es fundamental para conectar y transmitir a quienes lo observan. ■

Bandoleros, Grupo Escénica DC Arte, Eslovenia, 2019

Foto del autor

El presente escrito recoge la experiencia que el grupo de teatro Esperanza de los Remedios, nacido en el año 2000 en la ciudad de Bogotá, ha tenido en el campo de la sonoridad para la escena de la calle, campo en el cual se ha profundizado al reconocer la importancia de este lenguaje para el trabajo en el espacio público. Experiencia que nace desde el recorrido como músicos de algunos de sus integrantes que luego se entretajan con el acto teatral.

En estos, los tiempos de la velocidad constante, en el tiempo donde no hay tiempo, en el sin tiempo para detenerse, para contemplar, para abrazarse en lo estético,

La música en el teatro de y para la calle

La manifestación teatral en la calle requiere ser pensada desde nuevos paradigmas que permitan que dicha manifestación se haga necesaria en la cotidianidad de la ciudad. Esto implica hacer construcciones creativas desde la belleza, en un polo que se aparte del consumo y del facilismo de la industria. Para ello, esta tarea quijotesca requiere de elementos que sean capaces de contraponerse a lo elemental en que discurre el día a día de la ciudad y uno de esos elementos, a los que le hemos apostado, es al enrarecimiento, que más adelante detallaremos.

Hoy en día, en el que se vive en un elogio irracional a lo que plantea la modernidad, en el aplauso al progreso sin detenerse en evaluar lo que le es robado a lo sustancial de lo humano, el teatro de la calle debe salir a gritar, porque contradecir estas realidades le compete al arte,



y qué mejor que el teatro de y para la calle, el que cruza el espacio de lo público, el que habla para todos, sin distinciones, así como lo es la calle. Porque la calle democratiza, la calle iguala y expande el conocimiento de un saber estético y ético que se propone.

Es urgente que la ciudad empiece a entender la necesidad de que el teatro de y para la calle exista, volverlo necesario. Necesario en medio de una normalidad aparente en donde lo que apremia es el tiempo de producir bienes, de consumir lo innecesario, en donde se ha puesto atrás la esencia de lo humano, de los sentidos, para convertir al ser humano en máquinas que a la larga llegan a una meta carente de sentido, la vida sin sentido.

Esta necesidad pasa por los gobernantes, que, por miedo o ignorancia, callan la expresión legítima de lo estético, como expresión visceral de voces insurgentes, que reviran la normalidad, que contradicen el poder.

Como hacedores del hecho estético, es obligatorio que mantengamos un impulso que le permita al espacio público vestirse de color, sonidos, palabra, poesía y en general de expresiones de los diversos lenguajes del arte. Que el arte inunde la cotidianidad y sea la ventana que abre un mundo opuesto al consumo, a la banalidad. Arte que sea capaz de establecer preguntas antes que respuestas, para que la posibilidad del buen pensar se desplace de un deseo meramente material a otro más profundo del ser.

La tarea en la calle es aún mayor, porque con ella, se afecta a un transeúnte que no ha decidido involucrarse en lo estético, que va por costumbre caminando la calle, y lo seducimos a quedar atrapado en la red de lo bello y así, reventar su burbuja en la que cree poseer la libertad, la decisión, pero que no es más que un espejismo impuesto desde el poder.

¿Ante la avalancha de desinterés frente a las expresiones del arte, cómo entonces establecer dispositivos que permitan desde el teatro, captar la atención en medio de una calle caótica de ruido, de imágenes, en donde los transeúntes van y vienen sin querer hacer un alto en el camino?

EL ENRARECIMIENTO

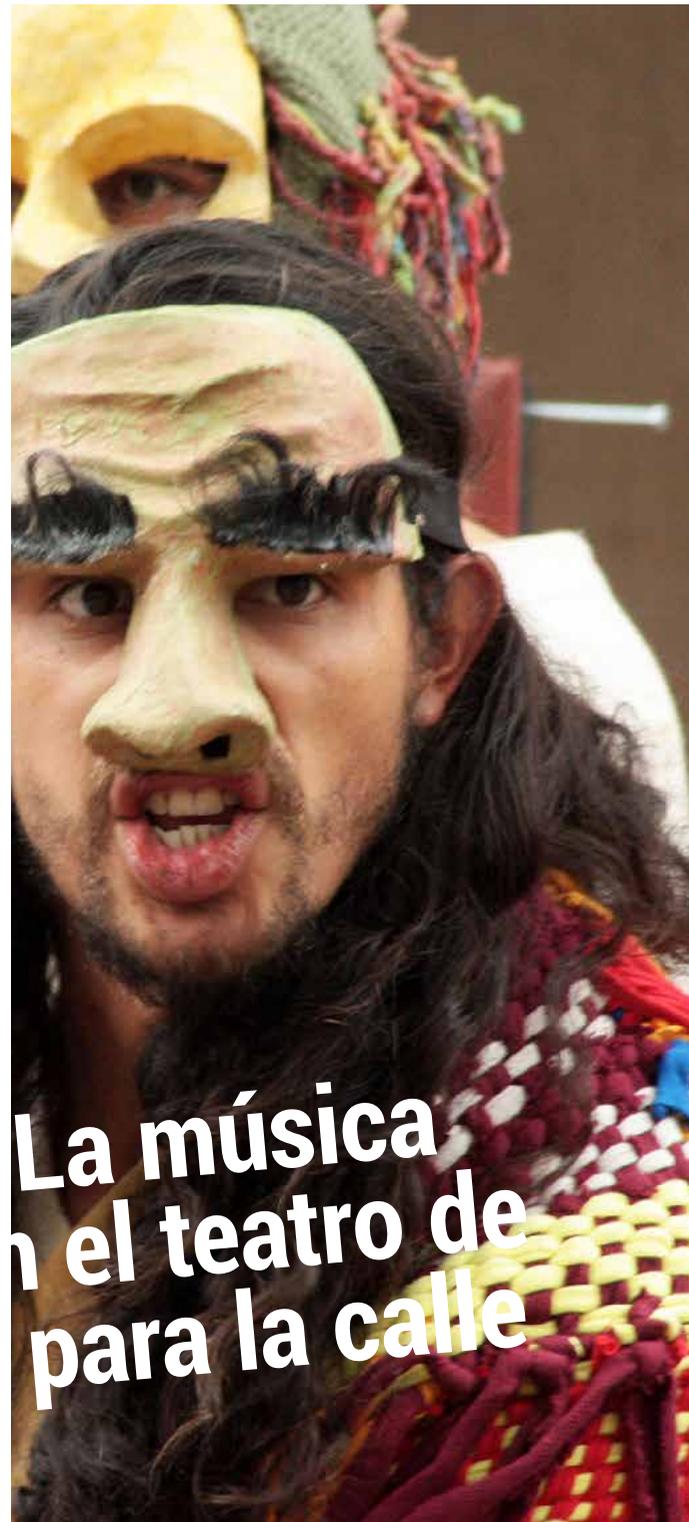
En nuestra propuesta de investigación sobre el teatro en la calle y para la calle, hemos venido indagando sobre el concepto del “enrarecimiento”.

En una cotidianidad como la que vive el hombre contemporáneo, el hecho estético se convierte en una acción enrarecida, que irrumpe un devenir, marcado por recorridos que van de la casa al colegio, y de la casa al trabajo. Acción que contamina una normalidad para convertirse en acción insurgente generadora de pensamiento y de contemplación de la belleza, reivindicando el ocio.

Ser raro implica establecer acontecimientos por fuera de la línea común a la que se ha acostumbrado un conglomerado humano, implica hacer un alto para contemplar lo que no es habitual, detenerse a ver lo que pasa ante un estímulo sonoro o visual que se cruzan por el camino. Irrumpir los sentidos en una sociedad profundamente ágil en información y sin tiempo, puede convertirse en un acto insurgente, que se revela ante una normalidad que instala lo banal y lo superficial como forma de ser.

¿Y cómo se pueden instalar estas acciones desde el teatro en y para la calle? Para responder la pregunta, abordaremos una de las líneas que se tejen en la elaboración y diseño de una obra de teatro callejero: la sonora.

En nuestra experiencia de investigación, encontramos la importancia de la formación del actor como músico y también del músico como actor. Complementariedad que permite potenciar las capacidades de expresividad, las cuales deben multiplicarse en el actor de la calle. Para ello es necesario abordar la importancia del trabajo sobre pensamiento creativo musical del actor, que permita el juego, el disfrute y la creación.



La música
en el teatro de
para la calle

Ricardo Carvajalino Bayona

Desde este ángulo, no hay restricciones de tipo teórico o conceptual que coarten la expresión creativa, la cual se expondrá en la expresión final de la obra. Es decir, que no existirá un límite que diga, qué se puede o no hacer desde el lenguaje sonoro, y así permitir que se navegue por mares desconocidos, que no sean aquellos a los que el oído está acostumbrado. Por lo tanto, estamos apuntando a un enrarecimiento en el campo objeto de estudio.

Al desarrollar métodos de investigación y estudio sobre el pensamiento creativo sonoro y musical en el actor de la calle, podemos garantizar que contamos con un actor capaz de realizar procesos constructivos que lleven a generar al interior de la puesta en escena, la sonoridad inédita de la obra, lo que permitirá la escucha por parte del público de nuevas experiencias sonoras. Es importante anotar que esta experiencia sonora debe involucrar al músico dentro de la escena, como parte integral de ella, ya que además permite la visualización por parte del espectador de su ejecución con los instrumentos que se propongan.

Es así como encontramos otro elemento importante, relacionado con la investigación y el uso de instrumentos u objetos sonoros que estén por fuera del rango al que estemos acostumbrados culturalmente. Entender la construcción sonora como una relación rítmica a la que se puede llegar acudiendo a elementos informales, los cuales puedan construir un discurso sonoro desde sus tímbricas particulares es elemento fundamental.

El campo melódico, el otro elemento de la construcción sonora que, igualmente, se presenta dentro de este proceso de enrarecimiento para la puesta en escena de la calle y que inicia reconociendo la voz como instrumento que nos ofrece un abanico inmenso de posibilidades de juego,

improvisación y creación, y en la que las reglas y normas se limitan al logro del paisaje sonoro que se requiere, independientemente de conceptos armónicos establecidos.

Voz que abarca la palabra, vista ella, como un elemento que está habitado por la música. Es así como en nuestras obras aparecen personajes que poseen un lenguaje propio, recién acabado de inventar para él, desconocido para el público, pero que puede ser develado al conjugarse con la acción y que llama la atención de quien escucha, atención que intentamos generar a partir de su rareza. Para ello partimos de la premisa de tener un público que en lo más profundo de su esencia, gusta de la indagación y la investigación por eventos o sucesos extra cotidianos.

Al potenciar la música como elemento expresivo dentro de la puesta en escena, entendida desde la construcción de dramaturgia, es decir, de establecer un hilo que al dialogar con las demás líneas y lenguajes artísticos ayude en la lectura de una historia que se quiere contar, damos lugar a concretar una obra artística integral y complementaria entre los diferentes lenguajes artísticos.

PERDER EL MIEDO

Un factor importante consiste, como en toda expresión artística, en perder el miedo al juego, que implica entrar en el camino de lo desconocido, de la incertidumbre, del caos y desechar el camino seguro que nos puede llevar al abismo.

Perder el miedo permite establecernos en el campo de lo inusual, para aventurarnos desde aquí a lo extra cotidiano, a lo que rompe, a lo que llama a la extravagancia, que enrarece el ambiente y llama la atención de un público ausente, embebido en el tiempo sin tiempo. ❧

» Crispulo Torres

El Teatro Tecal al mediodía

La irreverente carcajada

Parque Nacional (1980-2022)

Ahí está la ciudad de los amarillos y los grises. La de los años 80. Caótica, como la de ahora. Nerviosa, como la de ahora. Invasada de buses y autos desquiciados que se encaraman unos encima de otros, como los de ahora. En esa urbe intentamos realizar una función de teatro. Leemos el firmamento, es lo primero que se aprende cuando se actúa al aire libre. Tenemos que presentarnos a las 11 a.m. en la Plaza de las Nieves, en el centro de Bogotá. “Antes del diluvio”, decimos apresurados. Revisamos nuestras herramientas: tambores, máscaras, telas, maquillaje y vestuarios. Alguien deposita un libro entre los cachivaches: *El espacio vacío* de Peter Brook, pretende con eso, explicarles a las autoridades, que lo que hacemos es serio. También cargamos un “carnets” de un club deportivo independiente que nos inventamos para mostrarle a los policías a la hora de las preguntas, “por si acaso”. A las autoridades les queda difícil entender que somos artistas, fruncen el ceño y sospechan de nosotros, en cambio, cuando les decimos que somos de un equipo de fútbol y que estamos “calentando”, de una nos entienden. Es el gobierno de Julio César Turbay Ayala, el mismo que ha entregado el país a los militares y a los primeros traficantes a cambio de ser presidente. Ahí está el filipichín con su corbatín, su “Estado de Sitio” y sus medidas de excepción. Ahí está con su “prohibido aglomerarse”. Ahí está con sus gases lacrimógenos y sus escudos silenciando a todo aquel que intente levantar la voz. Y también está la Iglesia con su reinado del miedo. Asustando y paniqueando a sus fieles con la pronta llegada de “los jinetes del apocalipsis”, de los bandoleros, los ateos, los feos, los malacarosos, las revoluciones, las evoluciones y las revolcadas. No paran de hablar de un Dios castigador que da miedo y reclama diezmos.

Menos mal que por las noches tenemos al salsero mayor “Fruko y su Tesos”, haciéndonos posible la existencia con su “voy a la ciudad, voy a trabajar, allí está el placer, lo voy a buscar” o con aquello de que “voy dejando atrás aquel basural, que me hizo odiar tu forma de amar”. Así mismo nos llegan los ecos lejanos del mayo del 68 en París y las melodías de Bob Dylan con aquello de que “los tiempos están cambiando”. De igual forma, llegan las noticias del Bread and Puppet, en Vermont, y del osado Peter Schumann, quien, con sus zancos, sus panes y sus

Teatro callejero
en Colombia:
prácticas
alternativas
y necesarias

muñecos de papel actúa contra la guerra del Vietnam y contra cualquier otra estupidez. También, nos enteramos de los mensajes del San Francisco Mime Troupe con su arte de acción y de confrontación política y sobre todo nos sacuden las carcajadas insolentes de Darío Fo y Franca Rama, los últimos juglares de la Comedia del Arte.

Y ahí estamos, tal vez en un día del mes de abril de 1980, en la plazoleta, en medio de desempleados, lustrabotas, funcionarios, policías, monjas y ladrones, con nuestros arrugados e inventados “carnets” del club deportivo e independiente imaginario, rogándole a nuestra Señora de las Nieves, que las autoridades no interrumpan la función. Ahí estamos, en ese abril lluvioso, con *Domitilo, el rey de la rumba*, nuestro primer invento teatral. Espectáculo festivo creado en 1980 basados en historias del saber popular colombiano y que, a través de la risa irreverente de la plaza pública, exorciza prejuicios, sectarismos y majaderías. Ahí estamos inspirados en Mijaíl Bajtín con sus profundos planteamientos sobre el lenguaje carnavalesco, y también maravillados con los cuentos de don Tomás Carrasquilla y su punzante burla a la Colombia solapada.

La irreverencia y el humor de la obra cautivan a los transeúntes y nos permite movernos como “peces en el agua” entre las calles de la ciudad que nos tocó. Quién se

iba a imaginar que *Domitilo...*, con el tiempo, llegaría a más de tres mil funciones llevándonos por distintos lugares de la geografía colombiana y del mundo, convirtiéndose en una de las obras más representadas del teatro nacional. Todo un récord. Quien se iba a imaginar que hoy, cuarentidós años después, la estuviéramos celebrando con la edición de una nueva versión para estos tiempos de cambio: *Domitilo y Alicia, el rey y la reina de la rumba*. Y allí está el policía cabreado al advertir a una concurrencia organizada espontáneamente frente a una obra de teatro. Se pregunta: ¿cómo es posible que tanta gente se reúna y se mantenga durante tanto tiempo concentrada ante estos “sujetos” y “sujetas”, que solo realizan morisquetas y contorsiones a veces obscenas, a veces descocadas?

El guardia recibe la orden de interrumpir el espectáculo, lo duda, pero entra abruptamente con su caballo y su sombrero de temible carabinero de “Monserate”, quedando en la mitad de la escena rodeado de mil espectadores. El silencio es aterrador. Únicamente se oye la agitada respiración del caballo. El público vacila, ¿ese gendarme y ese corcel hacen parte de la escena? ¿Es algún efecto escénico rimbombante? El policía duda, el caballo duda, el público duda, los artistas dudan. La plaza duda. Por alguna razón, la multitud asume un silencio espeluznante, o por-

que se quedaron sin palabras ante el efecto del caballo, o porque temen que algo nos pueda suceder. Y ahí está el policía sin saber qué hacer. El silencio lo sorprende. Es un misterio avasallante que lo hace sentirse solo en la mitad de un escenario. Le da miedo. Se siente observado. Entra en “pánico escénico”. Se ruboriza. El caballo se avergüenza y empieza a retroceder. No obedece a su amo. Los animales sí tienen pudor. Se retira lentamente, caminando hacia atrás. Evade el escarnio. La gente aplaude a rabiar.

Domitilo sigue su viaje. Mientras avanza la obra, el policía y su caballo se han esfumado. No quieren volver a sentir esa cuestión horrible llamada “pánico escénico”. En su lugar han puesto a otros dos oficiales experimentados para que nos detengan. Ellos aguardan hasta que la representación termine. Saben que se van los espectadores y se acaba el teatro. Intuyen que sin público estamos perdidos. Preparan una patrulla pequeña a la que le decimos “La Parca”. Uno de los oficiales se acerca. Nos pregunta cuántos somos y ordena que nos metamos en el auto “por las buenas”.

Con nuestro teatro a cuestas, intentamos acomodarnos en el diminuto carro policial. “No cabemos, señor agente, somos nueve”. Los dos policías se disgustan, nos ordenan que nos “adaptemos”. “¿Luego no son contorsio-

nistas?”. El público se devuelve curioso y solidario. Los espectadores quieren presenciar cómo diablos, un montón de artistas, se acomodan en una “parca” que parece de juguete. Alguien grita que también es parte del grupo y que se va con nosotros. El policía se rasca la cabeza pensando en dónde va a meter a este otro. De inmediato aparecen nuevos espectadores que dicen pertenecer a la “compañía” y que quieren ser detenidos. Diez, veinte, cincuenta, ochenta personas. El gendarme en un “acto de lucidez” nos aconseja que saquemos las cosas para que quepamos todos. El otro oficial al advertir “lo inviable de las circunstancias” abre el otro pórtico del auto y nos indica que nos bajemos “para que quepan los demás”. Le reclamamos que nos tienen que llevar a todos “porque todos somos culpables”. Los guardias no saben qué hacer. La situación se vuelve un círculo cómico. Unos entran por una puerta, otros salen por la otra. No sabemos si enfurecernos o reír. Las autoridades nos manifiestan que, si no colaboramos, “pagaremos las consecuencias”. Nos indican que los esperemos mientras van por un camión. Temerosos de las risas de las gentes, se suben en su “parca” y salen “disparados” por la Avenida 7ma. Nosotros nos vamos. Una vez más la irreverente carcajada y el público nos han salvado. ■

Somos propensos a ponderar lo imposible. Imaginamos el futuro y sus posibilidades con nuestros pensamientos gestuales, elaboramos soluciones a problemas que creemos pueden llegar a suceder. Y aún después de fracasar en todas predicciones, continuamos fantaseando en las subsiguientes posibilidades.

No es tan descabellado afirmar que cuando los grupos de teatro callejero avanzan por las calles con sus enormes muñecos, muchos de los espectadores se congracian con ellos, como si en su fantasía ya los hubieran puesto en marcha por los caminos. Niños, jóvenes y adultos acuden a las orillas para contemplar el paso de lo gigantesco y lo colorido; y en ese breve instante bordean el límite de lo mágico y lo real, creyendo de nuevo en las imposibles emergencias de lo real. Entregados a esta comunión itinerante, el espectador sueña despierto, fantasea, asumiendo roles y personajes que se desarrollan en el fondo interno de cabeza, provocándole un placer inmenso, del tamaño de un títere descomunal.

El arte consiste en transformar la realidad material y cultural. Pero hay que agregar algo fundamental: “La reacción del arte sobre la sociedad no es íntegramente del mismo carácter que los condicionamientos que la sociedad ejerce sobre el arte”. Según afirma Néstor García Canclini en *Arte popular y sociedad en América Latina*:

Los condicionamientos sociales están regidos por leyes, pertenecen al campo de la necesidad; La acción del arte, como toda acción transformadora (por ejemplo, la política), busca ir más allá de las leyes está condicionada por la necesidad, pero trata de abrir en ella un lugar para lo “imposible” y lo que a su vez distingue al arte de otros modos de transformación, es que busca cambiar la realidad.

En parte para entablar versiones dialécticas, críticas y sentidas de la historia, y en parte por el simple placer de la invención. Este texto busca insertarse en la praxis del arte, pero pensamos que aun en los procesos que ofrecen mejores oportunidades para esta inserción pragmática debemos mantener el sentido lúdico, el goce de jugar con lo que va más allá de nuestra mente, aun sin poderle alcanzar.

» Héctor Loboguerrero
y Diego Fernando del Castillo

Entre gigantes y no solo eso, sino que cada cultura trató de diseñar una representación de aquello que bordeaba el límite de la realidad, es decir, seres que con su tamaño querían dar a entender el alcance de su poder y lo enorme de sus virtudes, tanto constructoras como destructoras; pensar lo gigante, era pensar en el origen y la finalidad al mismo tiempo. Por eso los muñecones en la calle causan fascinación porque esbozan las posibilidades de perseguir y construir lo imposible. Gran parte de la mitica está construida de esa manera.

Durante la época de la invasión europea a América, la representación y construcción de los muñecones y carro-



zas alegóricas, toma nuevas formas, de la mano de los sacerdotes evangelizadores; toda la fantasía bíblica entra en la escena. Así, el diablo, los ángeles, ingresan con significado mitológico y picaresco, introduciendo también, la figura de animales, desde las celebraciones populares en las fiestas religiosas y procesiones cívicas. En Colombia, se introduce esta manifestación cultural que, toma fuerza en el teatro callejero y en los carnavales.

El carnaval, en varias latitudes es un “derrumbamiento” cultural, entendiéndolo como aquello que es inesperado y se nos viene encima, que no es algo natural ni neutral, situado históricamente y relacionado con el azar. En el “derrumbamiento” lo importante son las subjetividades desbordadas que se organizan a su alrededor. Es algo que no puede ser calculado ni es previsible. Así, pues, emergen de las orillas de lo mítico-social innumerables seres, desde personajes políticos caricaturizados, espantos sexuales que aprovechan las fiestas para seducir a los simples mortales, hasta los personajes tímidos que pretenden descubrirse ante los espectadores que fantaseados van saludando. En esta incógnita última, cualquier sujeto puede encarnar un personaje del carnaval: un demonio gigante, un Congo, garabato cumbiambero, un marimonda, etc. Ahí es donde cada uno, desde su goce singular, puede considerarse parte de una fiesta común que se les vino encima.

El grupo La Pepa del Mamoncillo se caracteriza por su interdisciplinariedad, por su búsqueda relacional, por su constante curiosidad artística. Es un grupo que, desde su mismo comienzo, tuvo a la calle y la festividad como fundamento; transitó por los lenguajes del payaso, del teatro físico, la mueca, la musaraña, los caprichos de meter muñecos a la escena, llevando el pacto ficcional con los asistentes a sus espectáculos un poco más allá cada vez; primero títeres pequeños, luego medianos, y así, hasta llegar a las dimensiones de un muñecón de diez metros --pobre titiritero que tuvo que cargar semejante muñeco--. Sin embargo, hay que continuar el desarrollo de cómo desbordar los límites de la realidad y en el trayecto, imponerse retos proporcionados por la imaginación desbordante y el gesto impactado del espectador.

Cuando se lleva un montaje de títeres ante un público infantil, es muy bonito ver los rostros de los niños, las

miradas totalmente comprometidas con las situaciones que se van mostrando en la obra. Es realmente una experiencia hermosa, tanto para el niño como para el grupo de titiriteros que se redescubren ante la capacidad de asombro de su público. Es natural que el público infantil se asombre con los títeres, pero que en la calle, gente adulta: hombres, mujeres, ancianos, se vean impactados por las dimensiones del muñeco, es otra muestra de que jamás perdemos esa capacidad de asombro, y de que estamos constantemente buscando bordear los límites de lo real; vemos un muñeco de grandes dimensiones andando por la calle y renacen en las sensaciones de la piel todas las marañas de lo imposible. Y no es la relación subrepticia con el superhéroe que tanto explota el cine, sino la grandeza dimensional, vivida de frente, sin los engaños que la pantalla lejana imposta. Un muñecón en la calle es la experiencia inmediata (sin mediación) que abre las ventanas a las infinitas proporciones de la imaginación voraz de la humanidad.

Es así como aparecen en nuestros referentes creativos El Carnaval del Diablo, El Carnaval de Blancos y Negros, entre otros, sin dejar de lado la influencia del Bread and Puppet y del Royal Deluxe en la utilización dramática de estos elementos pensados para la calle.

Mientras una niña (títere gigante) recorre el mundo, nosotros desde La Pepa del Mamoncillo, hacemos una apuesta por la creación de títeres de gran formato para ser puestos en nuestras obras y comparsas pensadas para el aire libre. La nuestra es una apuesta por la reivindicación de la acción del títere o muñecón para el espacio abierto. Estas creaciones, las nuestras, recorren las calles colombianas en busca de reafirmar una estética propia que interactúa con la cultura popular de los pueblos. En ese sentido son los muñecones el reflejo de una sociedad artística compleja, que niega y rescata la esencia misma del gigantismo.

Ya son veinticuatro años de trabajo en las peripecias de la creación teatral, manteniendo vivo un espacio de encuentro, reflexión e investigación, abordando la producción desde lo multidisciplinar, pues nuestras obras son hechas y pensadas para la calle desde el lenguaje del títere y el payaso.

Somos un árbol, una semilla, una pepa. Somos creación, siembra y cosecha. Somos lo posible inimaginado. A fin de cuentas somos La Pepa del Mamoncillo. ✎





Hará unos quince años que me acerqué al teatro penitenciario como jurado de puestas en escena, lo que me llevó a viajar a centros de reinserción social en diversos estados de la república mexicana. Ahí pude observar con asombro la potencia actoral de las y los internos, cuestión que, más que de una técnica, provenía de un territorio más profundo plagado de vivencias y experiencias límite. La experiencia como jurado del Concurso Nacional de Dramaturgia Penitenciario (2010-2015) me permitió leer cientos de textos, muchos de ellos tan atractivos como para atraparme de principio a fin. Gracias a ellos he aprendido que todos tenemos una vida interior, que todos sentimos que formamos parte del mundo y que, sin embargo, vivimos exiliados de él. Necesitamos las palabras para expresar lo que habita dentro de nosotros. En la dramaturgia penitenciaria he reconocido cuán profunda y apasionadamente vivimos en nuestro interior y, aunque estas personas vivan estigmatizadas por la sociedad, me sorprende al leer que aun para ellos los apegos son feroces, que nuestros amores, aun los de ellos, los desbordan, nos definen, los definen, desdibujan los límites entre ellos y nosotros. Confieso que aprendí que no soy la única en creer que cuanto más sabemos del mundo, más desconcertante y difícil de aprehender nos resulta.

El ejercicio de las letras es ciertamente un oficio; sin embargo, quienes lo ejercen desde prisión lo hacen bajo suma presión, con restricciones y vigilancia extremas. ¿Qué fuerza interna ha impulsado a los prisioneros a sacar las palabras de los muros de concreto? Sin duda, creo que, más que un arte panfletario –como algunos suelen llamarla–, la escritura en prisión constituye una herramienta de denuncia y de sobrevivencia. Ante el caos, la creatividad se convierte en un mecanismo vital y la palabra se torna irreverente, dinámica y poderosa.

Impulsado por la Secretaría de Gobernación y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, el Programa Nacional de Teatro Penitenciario ha funcionado, desde hace más de tres décadas, como un estímulo a la creación de las y los internos. A lo largo de estos años han producido cientos de textos dramáticos, resultado de un esfuerzo serio de aproximación al teatro y su escritura. Resulta, en este sentido, urgente reflexionar sobre el sentido mismo y las respuestas que el teatro ofrece en momentos en que la realidad se empeña en mostrarse cada vez más mezquina y hostil: es una pregunta esencial para afrontar un tiempo oscuro y para recuperar, más allá o más acá de la teoría estética o los nuevos paradigmas teatrales, lo realmente humano. Los profesionales del teatro nos hemos preguntado una y otra vez en foros y coloquios si aún hacemos un teatro que pueda rescatarnos del caos. La respuesta, hoy, es cosa de supervivencia. ¿Qué tan lejos estamos de lo humano? A todo esto, ¿no importaría escuchar con atención a quienes han habitado la parte oscura de nosotros mismos?

Escribir en la cárcel es algo más que el tema de quien suscribe. Es parte de su historia y de las acciones y circunstancias que se unen a otras historias: conforma y da sentido a las prácticas que hemos desarrollado un grupo de dramaturgas con mujeres en cautiverio del Centro Femenil de Reinserción Social de Santa Marta Acatitla. Más allá del lenguaje o el soporte en que se plasme, o el ámbito en el que se produzca (no hay texto sin contexto), la escritura crea siempre un campo, tanto material como simbólico, de sentidos e indagación. Produce o redefine escenas y abre un espacio de trabajo y experimentación cuyos límites y alcances son difíciles de precisar o prever. Si consideramos los sentidos y usos de la palabra escrita,

podemos decir que designa a la vez una técnica, una práctica o acción, y su producto. Y si incluimos la cárcel en la ecuación, el problema alcanza otro grado.

Uno de los autores más influyentes de la modernidad pasó cerca de veintisiete años en prisión. Como es bien sabido, el Marqués de Sade fue encarcelado por todos los regímenes políticos de su tiempo: desde el reinado de Luis XVI hasta el Primer Imperio francés, pasando por la Asamblea Revolucionaria y el Consulado. Pocas obras en la historia han resultado tan perturbadoras, reveladoras

y libertarias como la suya. La conciencia de la sexualidad humana y su estrecha relación con el dolor y el placer transformaron en definitiva nuestra noción de quiénes somos. Freud sería impensable sin Sade, como también los poetas malditos y los surrealistas. Lo oscuro también puede iluminar. García Márquez dijo, por cierto, en alguna ocasión que si se destruyera toda la literatura, bastaría con que quedara el *Don Quijote de la Mancha*. Preso, primero, en la cárcel de Argel, al norte de África, y más tarde

en la de Sevilla, Cervantes escribiría una de las mayores gestas literarias de todos los tiempos. Como muestra de esta circunstancia, valga el siguiente pasaje: “La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos, con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra y el mar encubre”. De Óscar Wilde a Alexander Solzhenitsyn, de Jean Genet a José Revueltas, de Henri Charrière a Miguel Hernández, el legado humano creado desde la privación de libertad resulta cuantioso y enormemente significativo.



El teatro conoce el dilema de la libertad humana desde sus orígenes, y lo ha hecho figurar en grandes obras como *Edipo rey*, *La vida es sueño*, *Hamlet* o *Esperando a Godot*. Preso en su torre, el Segismundo de Calderón se pregunta “¿y teniendo yo más alma, tengo menos libertad?”, “¿y yo, con más albedrío, tengo menos libertad?”, “¿y teniendo yo más vida, tengo menos libertad?” Adelantándosele varios siglos, *La vida es sueño* excede las profecías orwellianas de un mundo regido por el Big Brother. En el cosmos de

Calderón se es culpable sin cometer delito alguno, porque el delito es ser uno mismo. Kafka, y ahora la *migra* con Kamala y Biden, comparten plenamente esta creencia. Ninguna reflexión sobre el papel de la prisión como centro de control social y político, y de algún modo como pilar del ejercicio moderno del poder, resulta tan certera como la de Foucault en *Vigilar y castigar*. El Estado moderno, sin importar su lugar en el espectro político, aunque sí con matices, tiende a convertirse en una gran prisión en la que cada individuo es al tiempo un recluso y un celador;

el sistema se multiplica ante, en y por nuestros ojos. Opera lo mismo en el partido comunista checo de *La Broma*, en Kundera, que en la dictadura bananera de *El Otoño del Patriarca*, de García Márquez: Somos el sistema. Reproducimos sus valores. Reproducimos sus prácticas persecutorias y punitivas mientras somos vigilados y castigados, de muy diversas y hasta sutiles maneras, por otros y por nosotros mismos. No es una mera imagen. Ahora mismo asume, entre muchos otros, nombres aparentemente tan inofensivos como *twitter* o *facebook*. Pero el reclusorio es el modo simbólico, y más definitivo, que adopta el sistema: Ser siempre castigado, siempre vigilado, vivir así.

El ejercicio de la violencia legítima es monopolio del Estado. Hoy, ese monopolio, desgastado por el abuso y la corrupción, compite contra corporativos de violencia ilegal cada vez más robustos y bárbaros. En la América Latina, es una dinámica que va dejando miles de muertos, familias desmembradas, una geografía poblada de fosas clandestinas y mucha gente en prisión. A lo que se suma la creciente ola de migrantes centroamericanos que huyen de la pobreza y en su trayecto hacia el *American Dream*, son presa fácil de la violencia estructural que nos aqueja. La desigualdad tampoco ayuda, como no lo hacen la impunidad y la ineficiencia del aparato de justicia en países de nuestra América. Puestos ahí, ¿acaso no resulta indispensable escuchar a los que han vivido todo el tránsito del sistema y su descomposición? ¿Acaso no apremia entender sus vivencias, sus reflexiones? ¿No tendrán ellos, acostumbrados a tanta oscuridad, algo de luz para nuestra medianoche?

En la periferia de lo social, en los territorios de la marginalidad, sin mayores pretensiones estilísticas, pero alimentados por la vitalidad de su propia experiencia, hombres y mujeres practican una sencilla y renovadora idea: el teatro, si es teatro, atañe a lo humano y por eso nos atañe a todos. Es, bien mirada, una urgente convocatoria a compartir la experiencia humana que lleva implícito un muy eficaz argumento para disolver cualquier forma de exclusión social. Nos invita, en suma, a ejercer la apropiación de nuestra herencia colectiva: porque *pathós* tenemos todos, dirían los griegos.

Hasta hace muy poco hablar de teatro penitenciario era infrecuente, si acaso alcanzaba como motivo de *mea culpa*



en los discursos de las autoridades culturales del país, una “deuda pendiente” del Estado mexicano, de esas tantas a las que se les abona siempre muy poco. A pesar de su desatención, y para fortuna de muchos, el teatro penitenciario ha venido creciendo silenciosamente: cada vez existen más voces que desde la reclusión intentan abrir un espacio a la libertad del espíritu para recuperar lo humano. ¿De qué hablan estas mujeres y estos hombres en sus ficciones? Mayormente del dolor, el horror y la desesperanza, desde luego, en el sentido muy teatral de que su sublimación acarrea liberación y puede convertirse en un hecho estético:

El teatro es quizá el espacio real y poético en el que las ficciones, los cantos y los relatos de nuestras cuitas alcanzan su poder más sorprendente porque más allá del impacto y la conmoción, dichas ficciones a la luz

del teatro, demuestran también su poder transformador: hacen de la bestia una persona, separan el instinto de la inteligencia para integrarlos nuevamente, con brillo renovado, en la conducta de los individuos.¹

Los internos encuentran en la escritura y la representación teatral una vía para la reflexión personal y colectiva. Compartir, dar, estar fuera de nosotros mismos, en esa gran enseñanza del teatro en las prisiones resuena Octavio Paz, en *Piedra de sol*, cuando dice: “Soy yo cuando soy otro, los actos míos son más míos si son también de todos, para que pueda ser he de ser otro, salir de mí, buscarme entre los otros, los otros que no son si yo no existo, los otros que me dan plena existencia...”

¹ Edgar Chías: *Libertad entre muros 2007-2009*, INBA. Ciudad de México, 2011, p. 15.



Lejos de pretender mitificar a los reclusos, sus productos creativos o su circunstancia de privación de libertad, para el presente proyecto resulta necesario y oportuno visibilizar un fenómeno que, en tanto que práctica teatral vigente, válida, y en su sentido más amplio, liberadora y vital, exige ser objeto de la investigación académica. El teatro penitenciario ha venido construyendo una tradición, referentes para el análisis, antecedentes que explican el impacto que ha generado en las nuevas teatralidades y en el sentido de comunidad que ha propiciado al interior de estos espacios. El así llamado “teatro canero” se había limitado durante años al cumplimiento de programas de rehabilitación social; sin embargo, su fuerza y su impacto han ido abriendo brecha y le han dado paso de las prisiones de máxima seguridad a los teatros más importantes. Ahí está el *Ricardo III* de la Compañía de Teatro del Centro Varonil de Reinserción Social de Santa Marta Acatitla, presentándose, en el marco de la 39 Muestra Nacional de Teatro, en el Teatro Esperanza Iris de la Ciudad México; ahí también *Tierra libre* que, auspiciados por el colectivo Arte Sin Frontera, los internos del Reclusorio Varonil Norte estrenaron, en 2019, en el Teatro Helénico, así como el caso emblemático de la obra de teatro *Casa Calabaza*, de Maye Moreno, ganadora del certamen de Dramaturgia Penitenciaria en 2014, cuyo texto, se produjo en 2016, bajo la dirección de Isael Almanza y la producción general de una servidora. La obra ha tenido un largo recorrido en los teatros más importantes de la Ciudad de México, así como su participación en festivales nacionales e internacionales.

Por eso, hoy más que nunca resulta indispensable la generación de programas interdisciplinarios integrados por docentes, investigadores/as y estudiantes, además de profesionales y activistas con experiencia de trabajo y militancia intramuros, para darle salida a la creación de una pedagogía de la escritura y la producción teatral en cautiverio, cuyas manifestaciones han venido de la mano de otros programas vinculados a organizaciones de la sociedad civil y a colectivos artísticos independientes, posibilitando la construcción de redes y ampliando su campo de acción a nuevos territorios.

Todavía hace falta, sin embargo, un espacio para la reflexión sobre las metodologías pedagógicas, si las hay,

que asisten a los colectivos de artistas en el trabajo en reclusión, tomando en cuenta, sobre todo, la pertinencia de las propuestas que, en un espacio tan represivo como la cárcel, fomentan las prácticas antiautoritarias y creativas mediante el acompañamiento y el autocuidado colectivo. Muchos son los factores que han contribuido a que el fenómeno que me ocupa empiece a cobrar forma, cuerpo, sentido y discurso. Desde las barreras y la restricción, el teatro penitenciario ha hecho posible la realidad de un “nosotras” y “nosotros”, visibilizado un estado de emergencia e invitándonos a fisurar las fronteras entre lo social y lo artístico.

En suma, el teatro penitenciario constituye una alternativa que ha enriquecido la escena mexicana de los últimos años, desplazando nuestra mirada hacia nuevas estéticas, hacia otros modos de relacionarnos con nuestro quehacer artístico desde el umbral del pensamiento crítico. Las peculiaridades del teatro penitenciario merecen conocerse a fondo con las miras puestas en la generación de un marco teórico y metodológico, hasta ahora inexistente en nuestro país, que dé cuenta de la especificidad de este género emergente cuyos alcances artísticos están a la vista de todos.

La investigación sobre escritura en centros de privación de la libertad da cuenta de su especificidad con el Taller de Intervención Social que titulamos *Palabras Cautivas* y que dio como resultado la publicación de la *Antología del Taller de Escritura Dramática*. Dicho taller se llevó a cabo de marzo a septiembre de 2021, en plena pandemia, lo que nos permitió hacer un análisis del proceso creativo de la escritura en reclusión y en tiempos de Covid. Lo que simbólicamente es un doble encierro, porque hizo pasar a las mujeres gran parte del tiempo en sus dormitorios, con aun menos acceso a los espacios al aire libre y a la convivencia.

Paralelo a la fortuna de dar un taller presencial, nos permitió conocer un poco más de cerca el mundo del sistema que se ha creado para las internas, bastante más restringido de lo que pudieramos imaginarnos, por ello, estamos convencidas de que este taller ha abierto para las autoras ventanas creativas que van desde la denuncia, hasta la auto-confesión, pasando por el verso, el terror y el humor negro.

El taller intentó ser una práctica política social y artística, a la vez que se plantea como objetivos centrales el cuestionamiento de las formas de subordinación que crean inequidades, pero también un acercamiento a otras prácticas pedagógicas relacionadas al compañerismo y a la ternura. Resultado de este taller, se generó una antología de los textos desarrollados durante las sesiones con el apoyo solidario de Ediciones El Hijo del Ahuizote. Resultó muy afortunado y pertinente, porque El Hijo del Ahuizote representa la voz disidente por antonomasia en nuestro país. Es uno de nuestros más claros referentes históricos de la resistencia hecha palabra: dar voz a los distintos, a los otros, a los que por muy diversas razones han sido excluidos por la violencia. Pensar en Ricardo Flores Magón y su periplo por las prisiones estadounidenses nos recuerda que las palabras son absolutamente peligrosas en el sentido más vital del término. La palabra que se empeña en la honestidad es liberadora y, al mismo tiempo, inevitablemente, señala la injusticia, la violencia y la corrupción.

Pero esta antología es, sobre todo, un homenaje a las mujeres del taller de escritura dramática del penal de Santa Marta Acatitla y que se emparenta con una frase de la poeta argentina, Alejandra Pizarnik: “Si no me escribo, soy una ausencia”. Estas mujeres han encontrado en la escritura una manera sencilla de mirarse atentamente y reencontrarse con ellas mismas: ser presencia. Como escribió Eliot: “Siempre encontrarás tierra distinta en tu propia tierra, pero tu alma es una sola y no encontrarás otra”.

Las mujeres del taller de escritura dramática han recorrido un largo camino que las ha devuelto hacia ellas mismas enfrentando lo que no era fácil recordar. Su ejercicio de la escritura, de escribir Teatro, (así con mayúsculas), les ha significado abrir una puerta que parecía clausurada. Con un esfuerzo compartido, constante, permeado de a poco sus recuerdos, han ido debilitando los soportes de sus límites. Las palabras lograron abrir una rendija, donde, por fin, se pudieron mirar nuevamente. Y sucedió entonces que aparecieron sus historias y descubrieron que tenían en la palabra su verdadera liberación.

Esta colección de textos titulada: *Antología de textos del taller de escritura dramática, Palabras Cautivas*, da cuenta de ello. Con este taller, fue posible poner en práctica

el que cruza fronteras, como quien entra y sale de los límites construidos en torno a coordenadas de diferencia y poder. Fue posible hablar y escuchar en un lenguaje en el que el significado se haga de múltiples acentos: crítico, liberador y amoroso. ❧

BLANCO TEMBLOR: AUTOBIOGRAFÍA TEATRALIZADA SOBRE

» Carola García López

LOS ABISMOS DE LA MENTE

Para mi hija Cecilia

“El Arte es una herida hecha luz”
George Braque

Si algo nos ha enseñado esta pandemia de la Covid-19 es que no podemos vivir sin cultura. El encierro sacó a pasear dentro de nuestras casas el artista que todos llevamos escondido, la gente comenzó a grabarse bailando, cantando, tocando instrumentos, vimos películas, leímos, hicimos ejercicios y también nos aburrimos. Cuando el aburrimiento es profundo, parafraseando al filósofo Byung-Chul Han, es que se dan las condiciones para la creación.

Durante la pandemia escribí mi última obra teatral titulada *Blanco temblor*, la cual dirigí y en la que también actué. *Blanco temblor* relata el tránsito de la oscuridad a la luz de Marina del Mar, una astrofísica boricua, bipolar y sobreviviente de suicidio quien tiene una enfermedad congénita, no puede temblar. La obra es un rito de paso, donde Marina interactúa con los afectos que han marcado su vida, los vivos y los muertos. Hace unos días Vivian Martínez Tabares me invitó a relatar mi experiencia en la escritura, dirección y creación y, bueno, aquí me tienen.

La Producción estuvo a cargo de Teatro Público (Raquel Vázquez Varela, Gabriela Saker), con funciones llenas el pasado abril. *Blanco temblor* vio la luz en el Primer Festival de la Mujer en el Teatro Braulio Castillo en la ciudad de Bayamón, Puerto Rico. Luego nos presentamos en el Teatro Francisco Arriví, en Santurce y también contamos con la sala llena de un público que no paraba de aplaudir y yo en el asombro, sintiéndome como una estrella de rock.



En octubre de este año (2022) estuvimos en el Festival de Teatro Latino “Destinos” en la ciudad de Chicago, y planificamos seguir viajando y presentándonos en la isla. Sentimos que es necesario que *Blanco temblor* siga viva porque entre otras cosas trata un tema del que no se habla, la salud mental.

Esta obra de alguna manera es mi “autobiografía teatralizada.” Borges decía que “el texto lo crea el contexto.” Así que les comparto parte de mi cartografía de vida creativa. En mi caso particular, la creación me habita desde muy joven. Una de las imágenes que más atesoro de mi infancia es la siguiente... En la noche, cuando vivíamos en un campito, Cupey Alto, mi papá tocaba en el piano precariamente “*Claire de Lune*” de Debussy y yo bailaba, improvisaba, con las pijamas de encaje de mi madre, que leía las *Obras Completas* de Eugenio María de Hostos en una butaca y yo le decía que quería ser como Isadora Duncan, libre de movimiento y pensamiento. Mis padres sin saberlo me hicieron artista.

Crecí en un hogar muy particular en esa isla del encanto-espanto llamada Puerto Rico, la colonia más antigua del mundo. Mi padre, José Miguel García Castro era un ser renacentista, médico geneticista, investigador del VIH (trabajó con el Premio Nobel Luc Montaigner en el Institute Pasteur) pero a la vez cantaba ópera, sabía más de literatura que la gente que se dedicaba a la literatura, cocinaba, era adicto a las buenas conversaciones con vino, hablaba varios idiomas, de una inteligencia y humanidad excepcional, de izquierdas. Todo hay que decirlo, sus corajes y exabruptos eran épicos, como los de un Zeus enfurecido. Estoy segura que era bipolar, sin diagnosticar.

Hizo mucho por la medicina en Puerto Rico y el mundo, pero fue arrinconado al olvido por sus posturas políticas... se lo comió una depresión crónica que desembocó en un Alzheimer galopante y pude ver ante mis ojos como una mente tan privilegiada se perdía en los laberintos de esa enfermedad tan cruel y despiadada. Ya descansa.

Por otro lado, mi madre, María Dolores López Acosta, la Lola, Lolyn, odiaba su nombre completo, provenía de un pueblo llamado Toa Alta. Mi abuela era maestra de escuela pública y era experta en el arte del embeleco, los adornos, las fiestas patronales. Mi alma teatrera me viene de mi abuela Alicia. Mi abuelo era una especie de capataz ya que

había quedado huérfano a temprana edad y unos familiares lejanos con tierras y riquezas lo acogieron, dejándole saber siempre que no pertenecía enteramente a la familia.

Mi madre se crió en un hogar lleno de amor pero muy conservador. Al encontrarse con mi padre, ambos en aquella época de hippies y flores, empezó a forjar su conciencia social. No he conocido un ser más solidario que mi mamá. Autodidacta, trabajando y manteniendo la casa con tres hijos, facilitando las aventuras paternales y siempre, siempre ayudando a otras personas, marchando en contra de las injusticias. Mi madre siempre padeció de ansiedad y fui testigo de sus dolorosas depresiones, quiebres emocionales, que escondía entre el humo de sus cigarrillos.

Su mente sucumbió al océano de una demencia muy agresiva, murió hace dos años por la Covid en los albores de la pandemia, no había vacunas para ese tiempo. Ya es polvo de estrellas. Cuando una madre muere dice una amiga que el mundo se queda sin barandas, es muy fuerte. Todavía espero sus llamadas a horas impertinentes,

su cantaleta de que escribiera y publicara, su siempre franca opinión en torno a mis presentaciones, los boleros que me cantaba en las noches en vez de nanas.

No sé si por genética o por azares de la existencia soy bipolar diagnosticada hace muy poco tiempo, luego de un intento suicida, producto de una depresión crónica. Estoy viva gracias a un error matemático, literal. Parece que el río hacia el Hades, el Aqueronte, todavía no me quiere entre sus aguas.

Como les comenté al principio, terminé de escribir *Blanco temblor* en la pandemia. Su génesis sucedió en Quito, Ecuador, durante un taller con Arístides Vargas y el Grupo de Teatro Malayerba, con quienes me relaciono hace más de veinte años. En 2002 tuve el privilegio de que Vargas me dirigiera en *La edad de la ciruela* con la que fue mi Compañía Teatro Iré.

Después de *La edad de la ciruela* hice mi doctorado sobre el “Universo Vargiano”. En mi tesis doctoral abordé la obra de Arístides Vargas desde las ciencias del devenir,

la teoría del caos y la física cuántica. Me percaté de que las obras de Vargas tenían una arquitectura del caos y así titulé mi trabajo “La Arquitectura del Caos en el teatro de Arístides Vargas y sus resonancias en Puerto Rico”. En el proceso descubrí que este análisis resuena también en otras escrituras escénicas contemporáneas. He desarrollado una metodología en torno al análisis de la teatralidad utilizando los preceptos que se desprenden de la física cuántica como metáforas operativas.

La teoría del caos o las ciencias del devenir viene a cuestionar en el ámbito científico los conceptos estáticos, lineales, con que nos habíamos acercado a la naturaleza y se concentra en el lado irregular de la naturaleza, integra orden y desorden, desafía la exactitud, se instala en la complejidad, incorpora la contradicción, las inquietantes paradojas.

Cambio, vacío, retroalimentación, entropía, desorden, orden, desequilibrio, incertidumbre... ¿No estamos los artistas inmersos en estos procesos cuánticos? Encuentro una feliz correspondencia entre el mundo subatómico y los procesos teatrales y creativos.

El teatro es un sistema complejo, caótico, dinámico, es un tejido de discursos textuales, corporales, biológicos, espaciales, sonoros, vibratorios donde las certidumbres se convierten en posibilidades. Como pueden colegir, la ciencia y el arte han coexistido en mí. Justo antes del cierre global por la Covid-19, un grupo de artistas puertorriqueños y latinoamericanos asistimos a un taller con los queridos Charo y Arístides.

Yo me encontraba luchando con el balance precario de mis neurotransmisores. Había transitado un coma, hospitales psiquiátricos, ataques de pánico, episodios maníacos y depresiones con más masa que un agujero cósmico. Empezaba a recuperar, luego de mucho esfuerzo, terapia psicológica, psiquiátrica, tratando diferentes fármacos y buscando ayuda de forma holística, mi salud mental. Y me lancé con un grupo que me sostuvo en el aire.

Del primer ejercicio de dramaturgia, nació *Blanco temblor*, que al final resultó en XIII escenas y un epílogo. Arístides me aseguró que en ese monólogo había la génesis de una obra de teatro y le hice caso. Comparto con ustedes un extracto de ese monólogo de Marina del Mar que de alguna manera es la espina dorsal de la pieza.





MARINA DEL MAR. Blanco, un lugar en blanco y muy frío, un frío anticéptico, un frío penetrante, absoluto, total. Me estoy despertando. No sé cuanto tiempo exactamente he estado dormida. No, no estaba dormida o quizás sí. ¿El que duerme tiene conciencia de que duerme? ¿O la pierde al despertar? Sé que abrí los ojos y tenía un triángulo de sangre en la ingle al lado derecho... tres puntitos, ahí en la antesala de mi vulva. Hospital, era un Hospital, la habitación de un Hospital.

Se escuchaban los pitidos infernales de las máquinas. La luz era extremadamente blanca, te cegaba. Traté de tocar mi sangre triangulada y no pude, tenía las manos atadas con unas tiras que parecían desechos, como basura espacial... Traté de gritar, pero mi boca era un cono lleno de algo que no permitía que mis labios se movieran.

Blanco, era un tubo blanco que me llegaba hasta bien adentro, hasta donde se pierde la conciencia. Respiré tratando de expulsar el aire y así mover el tubo de mi boca, pero no pude. Tenía otro tubo en nariz, lo único que alcanzaba a ver era mi ingle ensangrentada.

Entró alguien, no le vi la cara. Era una mujer vestida de blanco. Una enfermera supongo. Introdujo una jeringuilla en mi nariz para drenar la flema.

El dolor fue inmenso, blanco, inconmensurable. Y eso que yo aguanto dolor. Ella empezó a agitar la jeringuilla con violencia y pude escuchar cuando me decía: "Para que aprendas so cabrona, a ver si se te quitan las ganas de matarte". La enfermera, pensaba que yo no la escuchaba, pero la escuché, qué jodido puede ser el blanco. Y exhausta, porque el dolor cansa, cansa mucho y exhausta creo que me dormí, otra vez.

(En el montaje la actriz Isel Rodríguez que interpreta a Marina del Mar canta a capela la canción "Triángulo" de Ile y Milena Joglar mientras en un video en blanco y negro la bailarina Jean D'Arc Casas improvisa en movimiento la canción.)

La equipa que me acompañó en este montaje fue un regalo de la vida. Algunos de los integrantes han sido mis estudiantes en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico y otros colegas de escena: Marina del Mar es interpretado por Isel Rodríguez; Irene, su amiga bipolar y también sobreviviente de suicidio, lo interpreta Kisha Tikina Burgos (en las funciones



en Puerto Rico) y Laura Isabel Cabrera (en las funciones de Chicago). Estas actrices también interpretan el personaje de la Dra. Riefhold, especialista en fenómenos “neurosicosísmicos”, donde parodio a los doctores. Aquí un extracto de la presentación de la Dra. Riefhold, quien manipula a Marina como una marioneta:

DOCTORA EVA RIEFHOLD. Dra. Eva Riefhold, especialista en fenómenos neurosicosísmicos, siquiatria eléctrica y geología espiritual. Grado Asociado en Filosofía Sexual Tântrica y Geometría Política. En la Escuela de Frankurt imparto la materia “Fenomenología del Cabrón Caribeño, nuevas rutas y declives”. No menos importante tengo una Subespecialidad de Berkeley en “Perreo Combativo” y estoy certificada en pedicures ecológicos por si quieres hacer una cita.

Por mi parte interpreto a la Madre de Marina, Candela, en tres temporalidades: Joven, Demente y Muerta. Candela se presenta fuerte con su hija y su bipolaridad pero a la vez admira en ella su inteligencia y belleza: “No puedes negar tulum, ella está ahí aunque no quieras”. “Las mujeres

siempre estamos re, re rejodidas” “la demencia cansa, el dolor cansa... cansa mucho, la mente puede ser tan pesada” son algunas de sus sentencias...

También encarno a la Abuela Alicia, quien proviene del inframundo para decirle a su nieta que todavía no le toca, mientras le aconseja que no se puede acostar con maquillaje ni confiar en las mujeres. Es con la Abuela que Marina del Mar despliega todo su conocimiento astrofísico:

MARINA DEL MAR. En el 2020, Abuela, se detectó una explosión ¡Bummmm! Y se generó un agujero negro supermasivo dentro de la galaxia, en donde caben a su vez, 15 galaxias...

ABUELA ALICIA. ¡Ahí me perdí! Es una inmensidad demasiado grande para imaginar... (Al público.) Esta es mi nieta Marina del Mar, la astrofísica experta en lo que no se puede ver y lo que es difícil de imaginar... ¿Y por qué son importantes esas explosiones????

MARINA DEL MAR. (Feliz en éxtasis.) ¡Porque en esas explosiones cósmicas se esparce el silicio, el calcio... y otros minerales que son importantes para la vida aquí en la tierra!!!!

ABUELA ALICIA. ¿O sea que somos polvo de estrellas?

MARINA DEL MAR. ¡Siiiiii!!!! Polvo de estrellas... y sólo conocemos el 4% del Universo... el otro 96% no lo conocemos...

ABUELA ALICIA. ¡O sea que la humanidad en el planeta tierra no sabe un carajo!!!! (Al público.) ¡No sabemos un carajo! Solo conocemos el mísero 4% del Universo...

Jussef Soto Villarini, encarna dos personajes: Aurelio, una ex pareja de Marina, ególatra y engreído, quien le reclama su incapacidad para temblar y por otro lado El Hombre Bello, el único que le hace sentir a Marina “cosquilleo cósmico”, pero se lo llevó el río y muere.

Maximiliano Rivas, interpreta al Dr. Joe Capital, quien aparece en escena con una media máscara con plumas y movimientos de pájaro. Este personaje también paródico, es un comentario sobre La Junta de Control Fiscal que actualmente estrangula al pueblo puertorriqueño haciéndonos pagar una deuda producto de la corrupción de nuestros gobernantes. Maxi

interpreta de igual forma a Leonardo, padre de Marina, también muerto, y le aclara casi al final de la obra, su bipolaridad y bisexualidad. Esta escena es un homenaje a mi padre por supuesto, pero de igual forma se le hace un homenaje al conocimiento como si este fuera una especie de consuelo. Comienza la escena con un juego entre Marina y Leonardo donde uno lanza una cita y el otro tiene que adivinar de quien es, citan a Pessoa, Octavio Paz, Edgar Degas, Nietzsche... La escena acaba con un beso de mariposa, que no es otra cosa que “parpadear rápidamente en la mejilla del otre”.

Conté en la codirección y coreografía con Jaime Maldonado, a quien dirigí en un montaje estudiantil de *Pluma y la tempestad* (2016) de Vargas y ahora somos colegas. Jaime es bailarín profesional de la Compañía Andanza y también director. Concibo los personajes como partículas subatómicas o macroatómicas como las estrellas y los planetas.

Los movimientos expresan en el montaje, las tensiones ocultas del texto; escenas donde los cuerpos se separan y se juntan en elipsis, bolas de yoga redondas como metáforas de las camas en un hospital psiquiátrico





y las pastillas, vaivenes del peso de los cuerpos, movimientos repetitivos en cuadrícula para expresar la demencia de la Madre. Toda la obra transcurre en la mente de Marina del Mar, por eso encuentro tan hermosas las alusiones al cosmos, porque la mente está en todos partes y en ninguna a la vez y también contiene agujeros y estrellas.

Concibo el escenario como una gran pregunta. Tejo mis montajes con los intérpretes, creo en la dramaturgia del actor, aunque hay muchos elementos que ya sé que quiero conceptualmente, la retroalimentación de mis compañeres es vital.

Pedro Adorno, cofundador y director de una de las agrupaciones teatrales más importantes de Puerto Rico, Agua, Sol y Sereno, junto a su equipa construyó la escenografía. Sabía que quería un montaje que cupiera en una maleta. Al tener tantas imágenes del cosmos no quería algo pesado sino liviano, soy alumna de Brook, atesoro el espacio vacío.

Inspirados en el arte cinético de los móviles del maestro Alexander Calder, se elaboraron tres móviles que van marcando las transiciones y la espacialidad entre escenas. Un móvil de los planetas, donde en vez de estrellas hay dibujos en blanco y negro (realizados por Cecilia Adorno) de bocas, ojos y narices.

Otro móvil que establece la espacialidad de un hospital psiquiátrico, es una especie de "Dream Catcher" gigante y en su circunferencia se proyectan imágenes de la boca, las orejas, los ojos, de Marina, y su madre Candela en blanco y negro, realizadas por el cineasta Diego Luciano. Por último, un móvil con trajes antiguos que simbolizan el

Inframundo. En ese móvil está el vestuario que ha marcado mi vida: las pijamas de encajes de mi mamá, su vestido de bodas, mi vestido de bodas. Estos móviles se intercalan con proyecciones en blanco y negro de fotos de Man Rey.

El vestuario estuvo a cargo de Desirée Cruz Fidalgo. Los colores de la pieza son blanco, negro, lentejuelas negras y plateadas. Nos inspiramos en Alexander McQueen y Desirée intervino piezas que encontramos en tiendas de ropa usada. El color en *Blanco temblor* recae en el diseño de iluminación de Marién Vélez, rojos, azules, amarillos van pintando las escenas. La música de la pieza es original, a cargo de Omar Silva, miembro fundador de Cultura Pro-fética y quien con su Colectivo de Electrónica Isleña elaboraron sonidos inspirados en las disonancias de John Cage.

Blanco temblor ha sido y es un proyecto de amor, un abrazo de agua parafraseando a Carlos Fuentes. Pacientes psiquiátricos, profesionales de la salud, jóvenes, adultos mayores, gente diversa, completan este viaje artístico. Me despido con una parte del Epílogo con el deseo de poder compartir este proyecto con ustedes nuestra hermana isla de Cuba.

MARINA DEL MAR. Después de tantos agujeros negros transitados, empiezo a detectar una nueva luz, la certeza de que somos movimiento como los bambús que oscilan con el viento... Abrazo por primera vez mi locura intergaláctica y la agradezco. Nunca pensé que diría esto. Sobrevivir ha sido una gran sorpresa. Veo mi luz en otra luz, ¿seré yo? ¿serás tu? Somos una fuerza amorosa... somos polvo de estrellas... Y cuando chocan dos estrellas, se esparcen por el universo minerales que alimentan la vida secreta del cosmos. Descalza, camino flotando hacia abismos nuevos. Desnuda, con el viento como brújula de tiempo y llego adentro bien adentro sin temblor. Y comienzo, de nuevo. ❧

SOY CARIBEÑO, ESCRITOR, ACTOR, DRAMATURGO, DIRECTOR, BAILARÍN, FILÓSOFO; NO SOY NADA. SOY

Voy a hacer una reflexión de carácter ontológico o, mejor dicho: autobiográfico. Aunque en un principio pueda parecer un ejercicio narcisista, no lo es. Partiré de la siguiente pregunta: ¿qué soy? La respuesta se desvanece en mi cuerpo en el instante mismo en que intento responder. De todos modos, fingiré que puedo hacerlo.

Soy caribeño, con las implicaciones geopolíticas que eso implica. Pertenezco a un territorio cuya cultura es el resultado de la mezcla de otras culturas, que en ese proceso de hibridación generaron otro producto, he crecido en un espacio con una historia funesta de colonización, saqueos, invasiones, crisis políticas, económicas, sociales, guerras, dictaduras, etcétera.

Nací en Santo Domingo, República Dominicana, en el seno de una familia de clase media. Eso no le importa a nadie, ni siquiera a mí mismo, aunque sea importante.

Mi padre es un catedrático universitario jubilado de filosofía, y mi madre periodista. Crecí rodeado de libros, lo cual me puso en contacto con el vasto universo de la cultura “universal”: literatura y filosofía específicamente. Me da mucho miedo utilizar la categoría de universal, pero haré como si la hubiese vaciado de su acepción eurocéntrica.

A los once años decidí ser escritor. Y desde entonces me embarqué en la labor creativa de escribir y fabricar mundos paralelos inyectados de mis ideas y sensaciones. En mi época escolar tuve el privilegio de recibir clases de teatro con grandes hacedores de dicha labor de la media isla en que nació: Claudio Rivera y Viena González, directores del Teatro Guloya; Lidia Ariza, reconocida actriz dominicana, entre otros.

El teatro fue mi segundo gran descubrimiento. No tenía palabras para describir lo que experimentaba, simplemente lo vivía y me hacía feliz, era mucho mejor que

jugar baloncesto o pelota, deportes que odiaba y para los cuales no tenía ningún talento.

Cuando me gradué del colegio tomé otra importante decisión: estudiar teatro. Primero, porque Rivera ya me había inyectado el duende de la escena, y segundo, porque me impactó ver un espectáculo de Waddys Jáquez que se titulaba *Camaleón y las siete puertas*. Era un unipersonal escrito, actuado y dirigido por él. Quedé tan maravillado con aquel mágico acontecimiento artístico, donde Jáquez se transformaba en tantos personajes, jugaba con su cuerpo, bailaba, cantaba y, sobre todo: destruía mi tendencia a la distracción. Durante la hora y pico que duró la obra, mi mirada estuvo cautiva en la energía que desplegaba su cuerpo, en las luces, la voz, el texto, la escenografía, la música, los objetos. Al salir del teatro me dije que quería dedicarme a lo que él hacía.



Como me consideraba escritor –aunque no tenía nada publicado–, me faltaba aprender a actuar y dirigir, fue lo que razoné. Además, vi el teatro como un vehículo idóneo para llevar a escena mis propios textos. Sin embargo, el teatro como carrera tenía cierto desprestigio a nivel académico, ya que en el único centro de principios del 2000 que en la República Dominicana lo enseñaba, su título no era de carácter superior. No obstante, entré a la universidad a estudiar filosofía. Podría decirse que, influenciado por mi padre, pero no es del todo cierto. Quise hacerlo porque tenía la conciencia de que la filosofía otorgaba herramientas poderosas a los textos que escribía, les proporcionaba mayor pureza y profundidad a mis historias y, además, brindaba la capacidad de auto-observarse en el mismo acto de observar la realidad, esa realidad capturada por mi mirada y que era moldeada por las palabras que salían de mí.

Fueron dos decisiones que causaron bastante controversia, no en mi familia, que enseguida me apoyó, sino en mi entorno. Recuerdo que la gente me pregunta: ¿Teatro y Filosofía? ¿Y de qué vas a vivir? Estaba tan seguro de lo que había decidido que apenas prestaba atención a dichas preguntas. ¿Por qué pensar en la remuneración

económica a la hora de aprender algo? Nunca le he visto sentido.

Soy actor. La Escuela Nacional de Arte Dramático de Santo Domingo es un centro donde te enseñan ese oficio milenar llamado teatro. De lunes a viernes de 3 a 8 de la noche, los maestros me pusieron en contacto con grandes reformadores de la escena universal: Stanislavski, Grotowski, Brecht, Meyerhold, Peter Brook, Gordon Craig, Eugenio Barba, entre otros. Los mundos que fabricaba en la escritura cuando niño recibían mayor vida gracias a la teatralidad.

Adquirí conciencia de la voz al servicio de las emociones, del cuerpo como instrumento creativo y plástico, los objetos como elementos significantes y simbólicos, en los cuales la función de uso se destruía y las cosas pasaban a ser cualquier cosa, todas y ningunas según la historia, y lo más impactante: el aquí y el ahora de la labor escénica, ese arte efímero que quedaba grabado en mi memoria. La transformación del espacio, la trascendencia de este, cómo un mismo lugar podía ser tantos lugares.

También le debo a la escuela el rigor, el compromiso con el teatro, la entrega y la disciplina. Empecé a verlo más que como una profesión, como una forma de vivir.

Luego entendí que fue eso lo que impulsó a Eugenio Barba a crear su categoría de “tercer teatro”, inspirado por los grupos teatrales latinoamericanos que no se dedicaban a ello, sino que lo vivían.

Luego me encontré con un problema: a pesar de tener talento para la escritura, descubrí que mis textos eran demasiado literarios y narrativos para la representación. El teatro requería acción, conflicto, otra manera de abordar lo lingüístico. Fue un reto moldear mis conocimientos escriturales a la dramaturgia textual. Las leyes del teatro cambiaron mi escritura. Entonces llegó el tercer descubrimiento: el cuerpo. Sí. Gracias al teatro conocí las inmensas posibilidades de mi corporalidad.

El entrenamiento físico de la escuela era tan riguroso, que mi cuerpo adquirió una fortaleza y unas destrezas que nunca imaginé que tenía. Yo era un lector y escritor sedentario, mi mayor ejercicio físico era pasar la página de un libro o utilizar el lápiz sobre el papel. Las clases de Arturo López, que era conocido por tener una visión muy barbiana del entrenamiento físico, me pusieron en contacto con esa palabra llamada “laboratorio”. Experimentar con el cuerpo, decir con mi anatomía, jugar con la energía de la carne que trascendía lo material de

mi esqueleto. Entrenaba hasta el vómito, literalmente, hasta ir más allá de las fronteras del cansancio, y de repente vivenciar un nuevo lenguaje, otro idioma, que en compañía o no de las palabras, las transformaba o las creaba. Pero, sobre todo, destruía y creaba el mundo, a través de mi cuerpo.

Cuando me gradué de la escuela fui contratado como actor en la compañía Teatro Rodante Dominicano, dirigida en ese momento por Carlota Carretero, otro monstruo de la escena nacional. Me sentía privilegiado de recibir un sueldo por hacer algo que me gustaba y que había cambiado mi vida. Puse en práctica lo que maestras de actuación que tuve como Olga Bucarelli y María Castillo me habían enseñado. Carretero en la compañía también me brindó muchas cosas, como la búsqueda de la organicidad y la verdad en el decir.

Mi “yo actor” disfrutaba de doblar su personalidad al servicio del personaje, sacar provecho de mis fortalezas y limitaciones para que salieran a flote las del papel que encarnaba. Convertirme en el otro ser, tan real como cualquier humano conocido por mí, matar mi yo y ser el personaje. Era impactante pensar que todo eso ocurría en mi cuerpo.

Actuar a nivel profesional me permitió comprometerme con el arte escénico de mi país. Y en el caso de la compañía a la que pertenecía, cuyo principal objetivo era llevar teatro por todo el territorio nacional, debo rescatar que llegué a actuar para comunidades precarizadas de la media isla, cuyos miembros nunca en sus vidas habían visto un espectáculo.

Recuerdo que se me salían las lágrimas, porque yo era parte de algo que estaba seguro que iba a cambiar la existencia de aquellas personas, puesto que había cambiado la mía. En este sentido creo necesario agregar una reflexión. El teatro me hizo poner los pies sobre la tierra, trascender la alienación que sufría por mi posición de clase social privilegiada y, anclar en el cuerpo todo eso que aprendía a través de los libros. En otras palabras, el teatro me hizo más humano, o demasiado humano, como diría Nietzsche.

Soy dramaturgo. Ya mencioné que actuaba en una compañía teatral. Pero también seguí escribiendo. Vicente Santos, director y actor dominicano, llevó a escena un texto escrito por mí que se titulaba *La leyenda del comodín y sus barbie dolls*. Fue la primera vez que logré ver una obra mía en escena. Escuchar a los actores y actrices actuar una obra que había escrito encerrado en cuatro paredes, me pareció una experiencia difícil de relatar. Ver en escena una nueva forma de concebir mi texto: dejar primero de ser dramaturgo para convertirme en espectador, enfrentarme con la lectura que el director hizo de mi texto, hacer que la historia creada por mí resonara de una manera diferente, que sugiriese cosas que yo no había imaginado.

Presenciar cómo los cuerpos de los intérpretes, con sus sudores, deglutían las palabras que yo había escrito en un papel, ver un producto mío convertido en un producto de otros, que a su vez era producto de los demás espectadores

que estaban conmigo, era la maravilla de la teatralidad como convivio de la que habla Jorge Dubatti.

Años después escribí muchas obras teatrales por encargo, convirtiéndome en el dramaturgo de mi generación cuyos textos se representaban con mayor frecuencia. Y además obteniendo dinero. Así pude desarrollar el oficio. Era complicado mantener la calidad estética de la obra cuando un cliente te pedía cosas que atentaban en contra de ella. Pero lograba consensuar y sacar provecho en algunas; en otras fracasaba, pero equivocarse es parte de la vida.

De mi carrera como dramaturgo puedo destacar *El banquete*, que dirigió mi maestro Claudio Rivera en su Teatro Guloya. *El apocalipsis según Pedro Machete*, publicado por el Ministerio de Cultura de Santo Domingo. También mi experiencia con Isabel Spencer y su Teatro Maleducadas, que dirigió *Hasta el abismo* y mi primer texto de temática LGBTQ, titulado *Varones*, este último ganador del segundo lugar en el concurso internacional de dramaturgia de Casa de Teatro.

En *Varones* abordé las problemáticas del género y la sexualidad y, aunque no era de carácter autobiográfico, ese texto me interpelaba de forma directa, ya que entre las diversas cosas que soy está la homosexualidad. ¿Y qué importa? Sí, para mí es importante decirlo, porque autoenunciarme como homosexual en una sociedad heteropatriarcal que empuja a los homosexuales al ámbito de la otredad y de la abyección, es un acto político de resistencia y por qué no, de supervivencia.

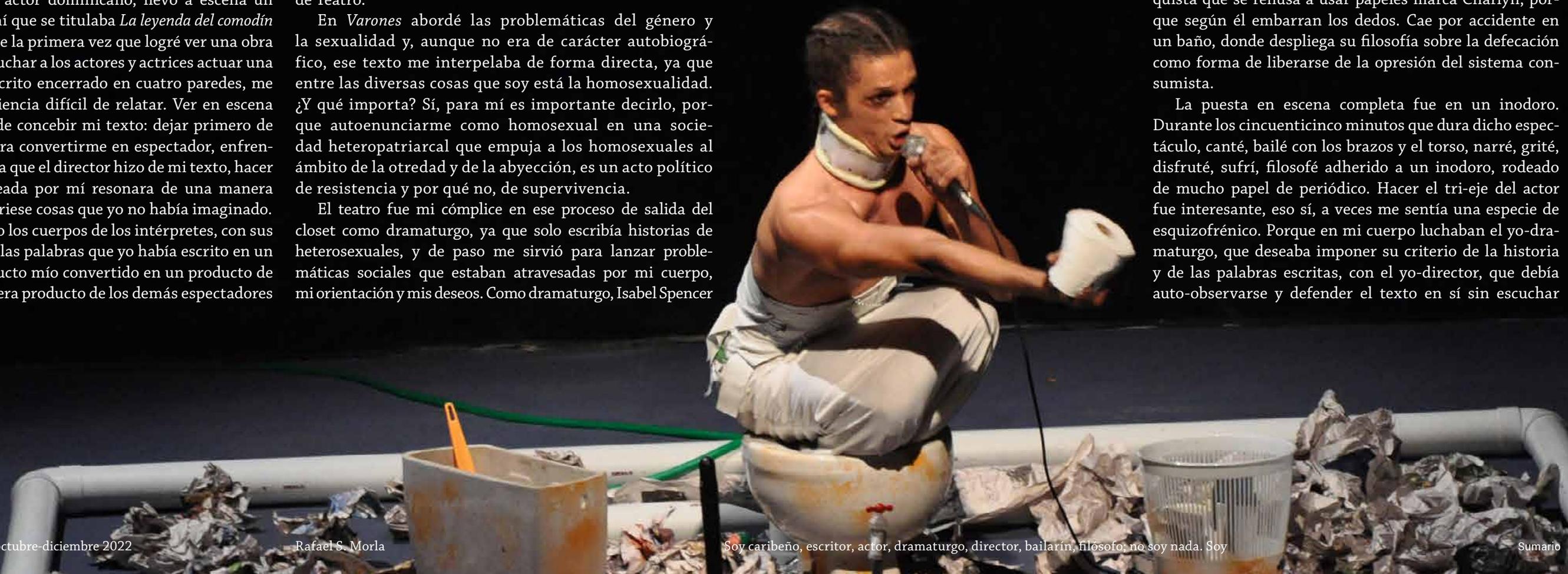
El teatro fue mi cómplice en ese proceso de salida del closet como dramaturgo, ya que solo escribía historias de heterosexuales, y de paso me sirvió para lanzar problemáticas sociales que estaban atravesadas por mi cuerpo, mi orientación y mis deseos. Como dramaturgo, Isabel Spencer

y su Teatro Maleducadas, con los diálogos que realizábamos en el proceso de trabajo de mesa, al cual me invitaba, me dio la posibilidad de hacer un teatro político y comprometido, donde las temáticas del cuerpo eran abordadas desde lo periférico y desde la disidencia sexo-genérica. A nivel actoral también tuve la gran experiencia de interpretar el personaje de Rosario, una mujer trans que reivindica el sentirse mujer sin necesidad de operarse el pene.

Soy director. Paralelo a la compañía Teatro Rodante Dominicano, dirigí mi primera obra a nivel profesional. Fue un monólogo que escribí, actuado por mí. Logré cumplir mi objetivo al decidir estudiar teatro: realizar las tres funciones: escritura (de un texto propio), actuación y dirección. Puse en práctica lo que otro maestro de la escuela me enseñó: Radhamés Polanco, sobre el tri-eje del actor.

El monólogo se llama *Charlyn*. Fue un texto que escribí a partir de mis lecturas del filósofo Herbert Marcuse y su libro *El hombre unidimensional*. Es la historia de un anarquista que se rehúsa a usar papeles marca Charlyn, porque según él embarran los dedos. Cae por accidente en un baño, donde despliega su filosofía sobre la defecación como forma de liberarse de la opresión del sistema consumista.

La puesta en escena completa fue en un inodoro. Durante los cincuenticinco minutos que dura dicho espectáculo, canté, bailé con los brazos y el torso, narré, grité, disfruté, sufrí, filosofé adherido a un inodoro, rodeado de mucho papel de periódico. Hacer el tri-eje del actor fue interesante, eso sí, a veces me sentía una especie de esquizofrénico. Porque en mi cuerpo luchaban el yo-dramaturgo, que deseaba imponer su criterio de la historia y de las palabras escritas, con el yo-director, que debía auto-observarse y defender el texto en sí sin escuchar



demasiado al yo-dramaturgo, y luego el yo-actor que a veces no estaba de acuerdo con las ideas del yo-director, y debía incluso traducirlas.

Fue todo un éxito, porque logré que los tres yoes hicieran caso a lo que la obra deseaba, en un acto de humildad que nunca antes había puesto en práctica.

Otros textos propios que he dirigido han sido *Guerra de los mundos II (los monstruos románticos atacan)*, donde actuaba en compañía de Isabel Spencer. Era una historia fantástica, inspirada en la novela de H.G. Wells, pero en vez de marcianos, unos monstruos románticos invaden la tierra haciendo que la gente se suicide de amor.

Luego volví al tri-eje del actor con un texto corto titulado *El monólogo de mí mismo*, en el cual todo el tiempo estuve comiendo palomitas de maíz mientras reflexionaba sobre mi compromiso político como artista en función de las problemáticas sociales de la República Dominicana.

Mi última producción estético-esquizofrénica fue *Testimonio del más acá.com*. Es la historia de un joven latinoamericano que quiere ser el youtuber más youtuber de *youtube* para difundir los ideales políticos antiglobalización y neocolonialismo de su padre muerto.

Sobre dicho espectáculo, a nivel dramático, puedo decir que fue el resultado de mis lecturas sobre filosofía postcolonial y descolonial. Ahí de nuevo la importancia que tiene la filosofía para mí en el proceso estético. A nivel de dirección es una puesta que se apoya en el minimalismo, la creatividad, la extracotidianidad de los objetos en escena, y actoralmente trabajé desde mi propia postura política para explorar el personaje, cómo mis ideas críticas pueden ser explotadas para que así salga a flote el sujeto de la historia escrita por mí.



Soy bailarín. Después de estudiar teatro, con veintitantos años, decidí entrar a la Escuela Nacional de Danza de Santo Domingo. Como tenía un cuerpo tan entrenado, de repente me vi en la necesidad de explorar el mundo de la danza. Me enamoré de esta. Llegué a graduarme de bailarín, sin nunca considerarme como tal, puesto que para mí la danza estaba supeditada al teatro, a eso que Eugenio Barba llamaba el actor-danzante. Sin embargo, tuve la dicha de ser miembro fundador de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea de Santo Domingo, dirigida por la coreógrafa cubana Marianela Boán.

Mis años en dicha compañía fueron determinantes en mi formación y en el desarrollo de mi paradigma artístico. La estética de Boán, a la que ella llama danza contaminada, donde usa elementos danzarios, voz, canto, teatro, trabajo del objeto, música en vivo, me impactó sobremedida. Los procesos de creación con ella eran puros laboratorios, parecidos al de Arturo López y Loraine Ferrand que viví en la escuela de teatro, pero con sus búsquedas particulares. Marianela me enseñó a sacar provecho performático de mi ser artístico, producto de múltiples disciplinas escénicas atravesadas por mi carne.

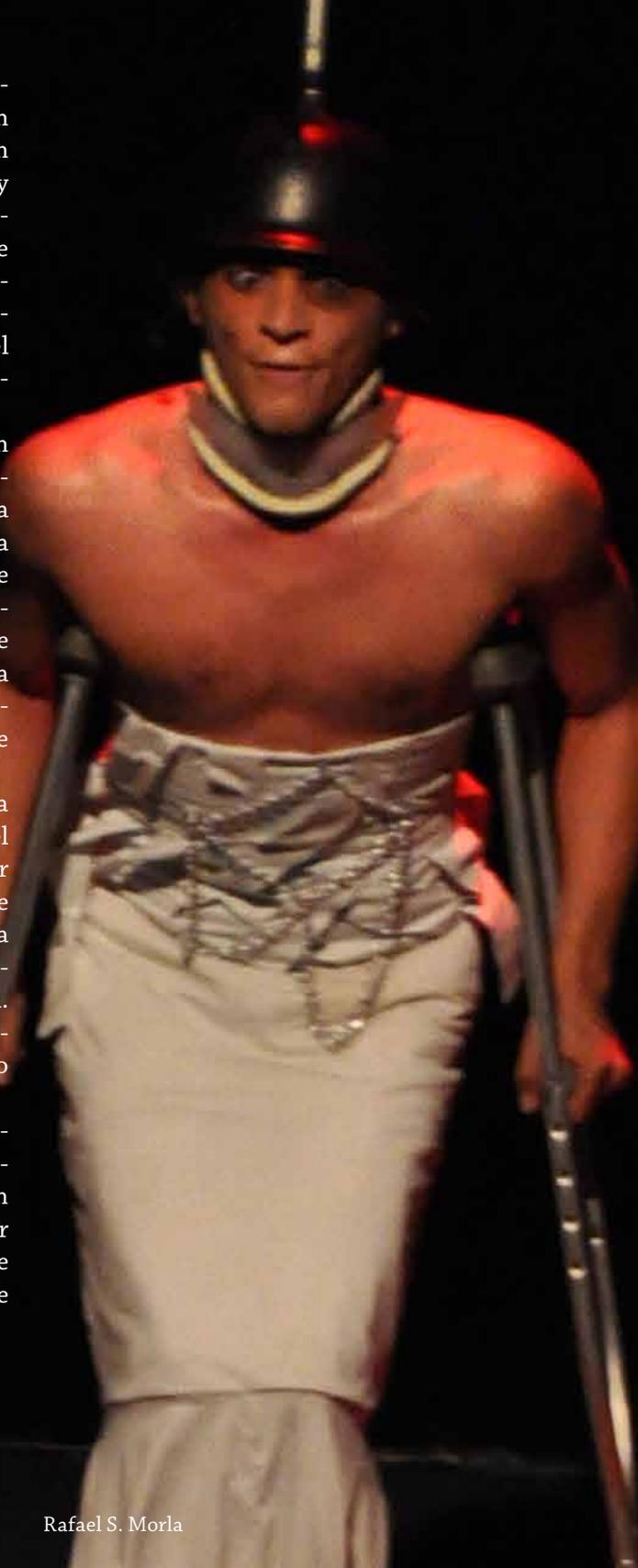
Soy filósofo. Al mismo tiempo que entré a la escuela de teatro, me inscribí en la licenciatura de filosofía en la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Como no me interesaba tener un título por el simple hecho de tenerlo, sino aprender, y en vista de que dedicaba mucho tiempo a mi carrera profesional como dramaturgo, actor, director y luego bailarín, tardé mucho en graduarme. Sin embargo, no tenía prisa, masticaba con calma lo que aprendía del pensamiento filosófico para aplicarlo a mis búsquedas estéticas y vivenciales.

Me entusiasman sobre todo los filósofos contemporáneos, me inclinaba a lo que suelen llamar tradición del pensamiento continental. Me gradué con honores en filosofía. Pero no me considero filósofo. Ni siquiera estoy muy seguro de qué es un filósofo, aunque amo la filosofía, y esta me ha permitido articular una reflexión sobre las cosas, un gusto por el preguntar, un ansia de explorar, no solo a nivel artístico, sino vivencial, incluso corporal, sobre todo eso. El teatro me brindó la conciencia del cuerpo, que me llevó a usar la filosofía, al menos intentarlo, desde mi carne.

Aquí comienza un quiebre de mi proceso ontológico en el ámbito artístico. ¿Qué soy? ¿Bailarín? ¿Actor? ¿Director? ¿Dramaturgo? ¿Escritor? ¿Filósofo? Me consideraba un artista multidisciplinario, ese término estaba de moda incluso en el ámbito académico, donde se hablaba de interdisciplinariedad, en una crítica a la pureza epistemológica. Algo parecido ocurría a nivel mundial con el arte contemporáneo. Mis variadas búsquedas respondían a ello, a la unificación de géneros y disciplinas. Eso me causaba muchos problemas. ¿Dónde terminaba la frontera de un ámbito e iniciaba el otro?

Recuerdo que al salir de la compañía de teatro me iba corriendo a la de danza, entonces tenía que quitarme el chip de actor para ponerme el de bailarín, lo mismo al ir a la universidad, o cuando me sentaba a escribir. Entre los actores yo era un bailarín, entre los bailarines yo era actor, entre los directores era dramaturgo, entre los filósofos era un teatrista, y para mí mismo no sabía qué era. El síndrome del impostor me acuciaba de una forma puntillosa, me confundía, me desgastaba, me hacía sufrir algo que empecé a hacer para disfrutar y expresarme.

¿Por qué ser algo concreto y estático? Odio el estatismo, me aburre, me cansa, me limita, y a nivel gnoseológico es inerte. ¿Por qué lo que hago tiene que definirme en un cajón con el cual debo identificarme? ¿Por qué no viajar en las múltiples formas del hacer sin tener que ser? Que el ser sea dicho por el hacer, no por la mirada de otros que definen lo que hago.



Ante la imposibilidad de no responder, ante la angustia de intentar hacerlo... ¿qué soy?, mi impulso creador comenzó a mermar, empecé a abandonar algunas de las disciplinas que había cultivado, todo por no sentirme lo suficientemente apto. ¿Pero apto según qué? ¿Según quién? Tampoco era el primer artista multifacético. El ejemplo más grande de la historia fue Leonardo da Vinci, y soy consciente de que no le llego a los talones, en primer lugar, porque nací en un país subdesarrollado condenado a la invisibilidad epistemológica. ¿Acaso por eso debía yo ubicarme en un solo sitio?

Sé que muchos pensarán que todo estaba en mi cabeza, que podían ser exageraciones mías, un ataque paranoico, pero es que hasta la cultura popular me lo gritaba: “el que mucho abarca poco aprieta”. A dicho refrán le agregaría que el que aprieta demasiado termina ciego.

La especialización tiene sus virtudes, pero también sus problemas. Por eso la filosofía odia la especialización. Especializarse es un instrumento del capitalismo neoliberal, y puede ser negativo ya que nos da una mirada limitada sobre el entorno, yo diría que nos deja ciegos frente al entorno.

Uncientífico, por ejemplo, especializado en una tarea concreta, esa que le dicta su campo de conocimiento, desarrollará un invento sin considerar las repercusiones negativas a nivel social, cultural, etc. Hay muchos ejemplos en la historia, por eso en el ámbito de las ciencias se habla de una ética del conocimiento. La filosofía, o el pensamiento crítico, para usar otra terminología, ayuda a trascender el cajón de la especialización, y abarcar la totalidad y unificar las diversas cosas. Pensar así nos permite relacionar, vincular, incluso desarrollar nuevos productos.

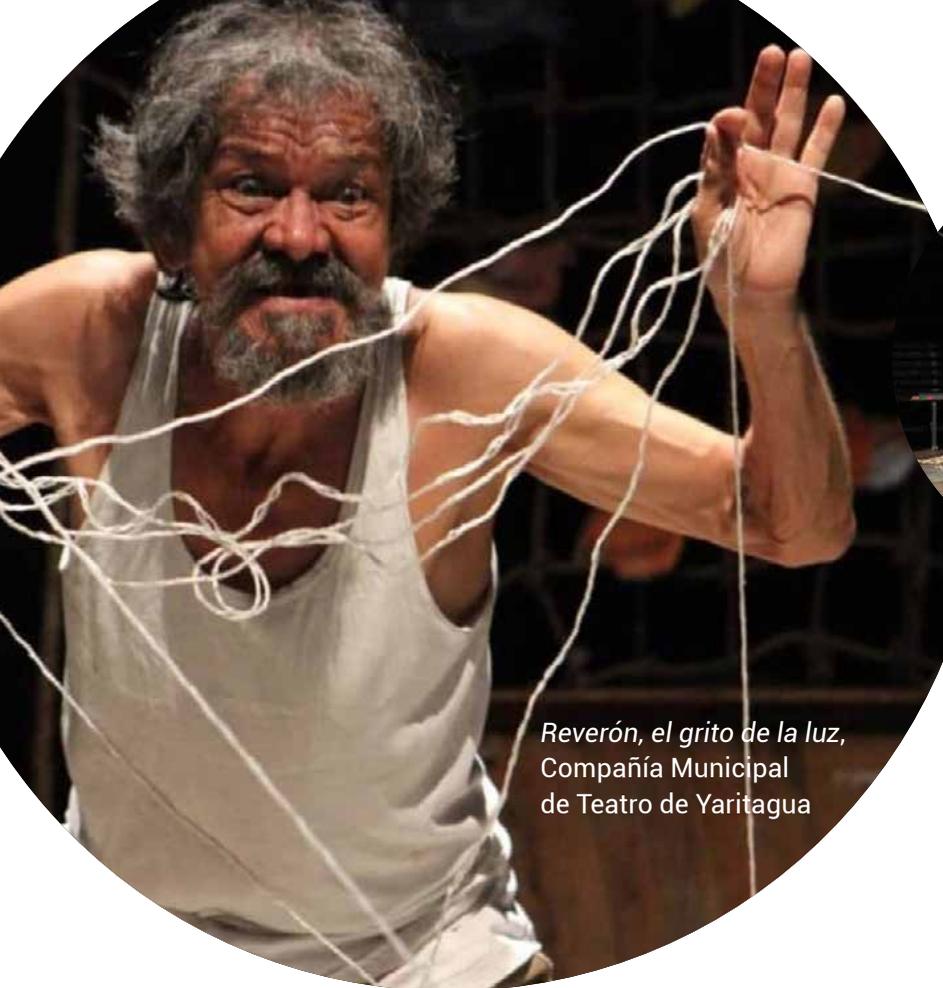
Fue entonces cuando tomé otra gran decisión: no ser nada, porque el ser es lo que yo decida que sea. Podría citar a muchos filósofos que reflexionaron sobre el ser: Heidegger y compañía, pero no quiero hacerlo, tal vez por temor e inseguridad. Ese mismo temor y esa misma inseguridad que me ha generado abrazar y dedicarme a múltiples tareas en el ámbito artístico.

El problema son las etiquetas, porque con ellas asumimos una serie de estereotipos y normas axiológicas que nos alejan de la esencia de eso que queremos explorar. Estratégicamente he sido todas esas cosas, pero esencialmente no soy ninguna. Prefiero no ser nada. Es más tranquilizador. Al no ser nada puedo ser todo, porque siendo nada los sujetos del exterior no me pueden pedir que responda a lo que ellos consideran que debe ser eso que pretendo ser. Si no soy nada puedo ser actor, escritor, dramaturgo, director, filósofo, hasta cantante. Si no soy nada puedo ser y punto.

Soy Caribe. La mezcla es propia de mi cultura. Soy dominicano. La hibridación, ya lo dijo García Canclini, también Bhabha, incluso el historiador Peter Burke, es la esencia del Caribe donde nací. La verdadera riqueza está en mi cultura. No estoy hablando de estados nacionales, estoy hablando de cultura, cultura, cultura. Ser caribeño es la consecuencia de múltiples culturas, que dan como resultado una cultura nueva, no pura.

Odio la pureza, porque no me identifico con ella. Para ser puro prefiero ser nada, en la nada veo el reloj y sonrío. El guloya de San Pedro de Macorís, por ejemplo, tiene elementos culturales de los cocolos, y fue absorbido por los dominicanos de la isla, insertando sus manifestaciones propias. Esto dio como resultado otro producto cultural diferente, no puro. El gagá tiene elementos haitianos y también se mezcló en la isla, y podría enumerar tantos ejemplos de mezcla, de hibridación, propios de la cultura dominicana. Pues yo como caribeño, en mi cuerpo estoy mezclado. Soy un blanco mestizo, de padre blanco con nariz de negro y madre mulata con nariz de blanco, salí jabao, soy una nada ubicada en un cuerpo, y ese cuerpo-nada explora diversas formas de existir.

Cuando actúo llevo conmigo al caribeño, al bailarín, al escritor, al director, al dramaturgo, al filósofo, igual cuando hago una de dichas actividades, llevo conmigo todas las demás. Son parte de mi memoria, de mi ontología, de mi cartografía experiencial, de lo que soy y no soy, de mi cuerpo, que es lo único que me ancla al presente y a la vida, a la existencia, o sea, al teatro. ❧



Reverón, el grito de la luz,
Compañía Municipal
de Teatro de Yaritagua

» Pablo García Gámez



Una posible aproximación a lo progresista: espacio, representación y público

El Festival Internacional de Teatro Progresista, celebrado en Venezuela del 29 de julio al 7 de agosto de 2022, representa el regreso masivo a los espacios teatrales, y por ende a la esfera pública después de la pandemia de la Covid-19. Además, por su carácter internacional, es respuesta al aislamiento al que ha sido sometido el país sudamericano. Durante su celebración varias veces se comentó el sintagma “teatro progresista”; para el ministro del Poder Popular para la Cultura, Ernesto Villegas: “...la caracterización de progresista aludía a muchas propuestas en América Latina, por eso ese término era el más adecuado para que muchos países respondieran a nuestra convocatoria”.¹

El encuentro propone a los seguidores del festival el ejercicio de establecer lo teatralmente “progresista”. Partiendo de las piezas vistas, los espacios de representación y los públicos, se puede tener una acepción del término que no es exclusiva ni excluyente de otras lecturas. Para esta práctica resulta útil el manejo de los conceptos *archivo* y *repertorio* de Diana Taylor: el archivo se da a través de elementos perdurables que registran la actividad humana tales como textos, documentos o edificios, y el repertorio se compone de prácticas o conocimientos corporeizados como la lengua o la danza.² Siguiendo a la autora en su definición de performance, estas propuestas, como más adelante se analiza, funcionan como “actos vitales de

transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad...”³

Este trabajo revisa tres espacios de representación que tienen en común haber sido lugares cerrados durante décadas y que fueron rehabilitados en años recientes. El primero es el Teatro Principal, aledaño a la Plaza Bolívar de Caracas, donde se presentaron cuatro compañías venezolanas a reseñar: Compañía Municipal de Teatro de Yaritagua, A.C. Raíces Machuca, Teatro Acción y Teatro del Silencio. Hacia el sur de la ciudad se encuentra el Teatro Alameda en San Agustín del Sur, sector de clase trabajadora y en el que se presentó Teatro La Barca, de Cuba; al oeste, el Teatro Catia está localizado en la populosa parroquia del mismo nombre y en él se realizaron las presentaciones del Colectivo Angeldemonio de Perú. Son tres hermosos espacios que se consideran periféricos por su ubicación y por su relativamente reciente reapertura.

Otro factor determinante del Festival lo conforman los espectadores. En las funciones presenciadas es común que el público abandone el rol de testigo y que en ocasiones regule a sus similares llamando la atención ante cualquier aspecto que perturbe la fluidez de la comunicación escenario-audiencia, tales como el timbre de un celular o una conversación en la platea; que se involucre con la representación como partícipe; que incluso, si se realizan foros, tome la iniciativa. Llama la atención la conducta de estos espectadores, puesto que se presume la limitada asistencia a representaciones teatrales en contraste al evidente interés por lo que sucede en escena, en ocasiones apoyándolo a través de la participación y el intenso y sostenido aplauso. La hipótesis es que, por una parte y refutando el supuesto, son audiencias que asisten al teatro; por la otra, que cada pieza señalada a continuación transmite conocimientos y recuerdos que apelan al colectivo: que hacen bailar, cuestionar, asumir el espacio de representación como altar donde se celebra un ritual.

EL FENÓMENO TEATRO PRINCIPAL

Durante el festival, presenciarnos cuatro de seis obras de la muestra en el Teatro Principal, inaugurado en 1931, de estilo *art decó* y célebre por ser el escenario donde se presentó Carlos Gardel en su visita a Caracas en 1935. Con los años vino un período de decadencia y cierre hasta 2011 cuando fue reinaugurado. Próximo a él se encuentran barrios de clase trabajadora que llenaron la sala durante el festival.



Foto: Félix Gerardi



Retratos,
A.C. Raíces
Machuca

Foto: Pablo García Gámez



¹ “Clausuran el FITP 2022 en el Municipal de Caracas tras 10 días de teatro progresista”. Fesitpven.com.ve

² Diana Taylor: *The Archive and The Repertoire*, Duke University Press, Durham, 2003, p. 19.

³ Diana Taylor. “Introducción” *Estudios Avanzados de Performance*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2011, p. 20.

La primera pieza del encuentro representada en este recinto fue *Reverón, el grito de la luz*, escrita e interpretada por Germán Ramos, dirigida por Roberto Valecillos y producida por la Compañía Municipal de Teatro de Yaritagua. Armando Reverón es el artista venezolano más relevante del siglo XX. Su trabajo plástico sobre los efectos de la luz del trópico en las formas, además de su actitud performática lo convirtieron en uno de los íconos que conforman la identidad nacional. La vida y obra del llamado “pintor de Macuto” están registradas en sus lienzos y muñecas; en libros, testimonios y documentales. Documentales que causan fascinación porque registran la actitud del creador, quien hizo que intelectuales y artistas se trasladaran a su hogar en el pueblo costeño de Macuto convirtiéndolo en sitio de tertulias y brindándoles la oportunidad de observar al peculiar genio. El actor Germán Ramos hace una particular e intensa interpretación del pintor y su visión de la realidad, en la que integra movimientos dancísticos.

Roberto Valecillos en la dirección explora las posibilidades del espacio escénico por medio de una libre interpretación en la que las sogas y otros elementos se convierten en objetos de suma plasticidad a través del empleo de la iluminación y en la que caben objetos –a diferencia de la imaginería sobre Reverón– fabricados de manera no artesanal como un caballito de madera: lo tradicional, lo popular y lo elitista se juntan en la propuesta. Un aspecto interesante del montaje radica en que el grupo de Yaritagua –población del occidental estado Yaracuy– investiga, elabora y propone una visión propia: es una acción en la que un colectivo escénico fuera del circuito capitalino explora un símbolo nacional contemporáneo. El grupo, perteneciente al llamado “teatro de provincia”, propone dialogar para lograr una mejor comunicación y desarrollo junto al teatro ciudadano y al de otras localidades. Los espectadores del Teatro Principal se aproximaron a una visión particular de lo nacional identitario a través de *Reverón, el grito de la luz*.

Retratos, producción de A.C. Raíces Machuca, es otra de las piezas representadas en el céntrico edificio. En la escena un hombre se dirige a un cuerpo inerte. El personaje se define como un ser comprometido con la mejora de su sociedad y de principios éticos; su conflicto es que flaquea y se traiciona a sí mismo. Según el autor

e intérprete Antonio Machuca, el personaje “...antes de partir de este plano, se enfrenta a las desviaciones que lo hicieron sucumbir y los principios traicionados cuestionan su debilidad y carencia de valores”. El modo de concebir la relación con el mundo a través de un código de conducta es traicionado por un acto de debilidad. La revelación ocurre frente a los restos de su cuerpo inerte, cuando este carácter comienza a abandonar el plano material. El trabajo de Antonio Machuca se basa en la austeridad de movimientos y la proyección de una potente voz. Al fondo, un telón realizado por Ramón Aguirre evoca la pintura popular ingenua con imágenes de cruces en un cementerio de particular perspectiva.

La temática de la traición forma parte de las conversaciones cotidianas en Venezuela. El aislamiento económico al que ha sido sometido el país se genera a partir de la falta de conciencia de oportunistas que buscaron el acceso al poder a través de la violencia o el embargo económico, lo que ha promovido la creación de un repertorio popular con locos, figuras *pavosas* (que dan mala suerte) y ladrones de fantásticos robos. Terminada la representación, Machuca invita a un foro con los espectadores: la actividad corre el riesgo de alargarse, a veces de estallar, ya que hay diversas opiniones sobre la falta de conciencia y ética.



Grilletes, Teatro Acción.

Fotos: Gregor

Con la participación de la primera actriz venezolana Soraya Sanz, *Grilletes*, escrita por Henry Álvarez, dirigida por Henry Manganiello y producida por Teatro Acción, tiene como tema una rebelión de esclavos en la ciudad de Coro en 1814. Ese año fue de profundas crisis sociales por las revueltas, en el territorio conocido hoy como Venezuela, protagonizadas por esclavos a los que muchos criollos se negaban a dar la manumisión, hecho que debilitó las filas patriotas. En la trama de *Grilletes* los esclavos toman la iniciativa, conforman un personaje colectivo que lucha por su libertad y se alinea con la causa patriota para enfrentarse a los realistas. Durante la pieza se recurre a la imagen de la sangre derramada por los esclavos en estas luchas lo que no es casual. El cuerpo esclavizado se consideraba un cuerpo “otro” dependiente y socialmente limitado; a pesar de la participación de afrovenezolanos en la gesta de independencia, la historia republicana seguirá marcada con tintes de racismo. La trama reivindica el rol de los afrovenezolanos en estas gestas y es recordatorio de sus aportes en la sociedad actual.

Teatro Acción tiene cuarenta años de fundado y mayormente se presenta en espacios no convencionales.

Por su parte, Teatro del Silencio presentó *Sabotaje petrolero*. El espectáculo aborda cómo un hecho en la historia reciente de la nación afecta a nivel individual y colectivo: cómo golpea la economía del país una huelga general indefinida que se inicia en el año 2002 y termina



Sabotaje petrolero, Teatro del Silencio.

Foto: Félix Gerardi



al año siguiente. La pieza abre y cierra de manera ritual: los actores Alberto Rowinsky y Nova Rowinsky encienden velas colocadas alrededor de la escenografía diseñada por Germán Cabrera. Allí transcurren dos piezas breves: *El encuentro* y *La entrevista*. En la segunda aparece la periodista alienada que pregunta a otros para confirmar las pautas recibidas de antemano. La periodista no busca la noticia, mucho menos otras perspectivas sobre un tema, sino conformar su versión a partir de la palabra de otros. Este personaje es interpretado por Nova Rowinsky con precisión, ironía y mesura para crear un rol de profundidad. El personaje genera lo que ahora se llaman *fake news*: por ello, el vestuario del personaje de Alberto Rowinsky, diseñado por Valentina Rodríguez sobre una idea de Silvianés Vallejo, tiene la textura de portadas de periódico.

Alberto, quien propone en su rol una abstracción del ciudadano común, comenta que la primera temporada de *Sabotaje petrolero* se inicia en un momento

crítico para la ciudad: “La estrenamos en el Celarg,⁴ en el año 2014, en plenas *guarimbas*,⁵ a doscientos metros de la sala”.

Sobre la recepción de la obra en el Teatro Principal, el autor, director e intérprete afirma: “Hay un elemento de identificación. La gente se me acerca a conversar después de la función y me dice: ‘Yo lo viví. Yo estuve allí’. Es necesario este tipo de cosas para articular la memoria”. A Nova Rowinsky también le preocupa la memoria colectiva: “Hay gente que desconoce toda esta historia, que ni idea tienen. Sobre esto no se habla”. Llevar a escena el hecho con sus consecuencias tiene, entre otras, la función de luchar contra el olvido para evitar que se repita.

⁴ Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

⁵ Guarimba: acto de cerrar calles y avenidas con basura o elementos de fácil combustión como forma de protesta, por lo general acompañadas con hechos de violencia.

Uri Rodríguez Urgellés en *L'tam qui pasé*



DOS MÁRGENES EN EL TEATRO ALAMEDA

Enclavado en el Barrio Marín, populoso sector de San Agustín del Sur, en Caracas, el Teatro Alameda se inaugura en 1943 y es considerado entre los mejores teatros de la ciudad para posteriormente convertirse en deteriorado depósito de películas durante varias décadas, hasta ser reabierto en 2013 por iniciativa de la comunidad que después contó con apoyo oficial, comenta Reinaldo Mijares, coordinador del teatro. Actualmente el Alameda forma parte de un proyecto que se origina por iniciativa de los vecinos de la zona, abierto para mostrar su riqueza artística y cultural: es el barrio musical de la ciudad, de impresionantes murales y de una rica artesanía que ahora se dan a conocer a través de los “CumbeTours”.⁶ En el escenario del Alameda se presentó de Cuba, *L'tam qui pasé*, de La Barca Teatro con dramaturgia, dirección e interpretación de Ury Rodríguez Urgellés, y asesoría de danza y coreografía de Yaneisy Chinas. En escena, un guantanamero danza e intercambia historias con Viyuyi, títere que representa a una mujer afrocubana.

En el escenario se crea la energía que invade el teatro a la que después se une la energía de la audiencia. Viyuyi, anciana coqueta, ama la vida, atesora historias, adora bailar y además tiene poderes espirituales. Cuando la anciana llama para una consulta relámpago, sin pensarlo dos veces, varios espectadores suben a escena. Cuando ella baila es acompañada desde la platea. Ury Rodríguez como intérprete de *L'tam qui pasé* realiza un trabajo de intensidad y dominio escénico: con aparente simpleza interpreta los personajes del guantanamero y de Viyuyi en una contagiosa y emotiva labor.

En la información suministrada por el teatrero se encuentra una descripción referida sobre este trabajo en Guantánamo:

Yerbateros, de Ángeldemonio.

Foto: Laura Alejandra Ortiz

⁶ Cumbe: población de esclavos cimarrones.

Las familias llegadas fueron formando los barrios y allí mezclándose cantos, músicas, bailes, una oralidad rica en historias cargadas de ese realismo mágico, que al mezclarse se enriquecieron, aún en muchas familias sobreviven los recuerdos de los abuelos o abuelas, que nos cuentan de un añorado pasado.

En las presentaciones en el Teatro Alameda la descripción alcanza un tono de heterotopía: Guantánamo y Marín, lugares diferentes se superponen en un solo espacio por sus similares procesos sociales. Por eso la aceptación e identificación de los espectadores de Marín con *L'tam qui pasé*.

EN CATIA SE COMPARTE EL DUELO

La historia del Teatro Catia, ubicado en la parroquia del mismo nombre, es similar a la de los teatros Principal y Alameda. Fundado en 1940, estuvo cerrado por deterioro durante un par de décadas hasta abrir de nuevo sus puertas en 2011. Este teatro recibió al grupo peruano Colectivo Ángeldemonio con *Yerbateros*,⁷ dirigida por Miguel Rubio como invitado, que se presentó los días finales del festival.

El público se coloca en tres lados alrededor de una tarima. En ella hay diversos objetos: una cama, un sombrero, flores de plástico, dos maletas, discos, cintas de colores, entre otros. Mientras los espectadores esperan el inicio de la obra, alguien del equipo de producción se acerca a cada uno de ellos para echarle un líquido en las manos, supuestamente un germicida. En realidad, es *Agua Florida de Murray & Lanman's*, colonia usada en el Caribe –y con esta función descubrimos que también en Perú– para dar tranquilidad espiritual y alejar la mala suerte: se unen la limpieza del cuerpo luego de la Covid-19 y la limpieza espiritual. Se inicia la experiencia escénica, como denomina el Colectivo Ángeldemonio a *Yerbateros*, y el público cae en cuenta de que el repartidor de colonia es en realidad el actor.

⁷ *Yerbateros*, dramaturgia de actor de Ricardo Delgado Ayala, con la colaboración de Ángeldemonio Colectivo Escénico y en complicidad con Miguel Rubio, fue publicada en *Conjunto* n. 204, jul-sept. 2022, pp. 68-71. Ver <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/204/Conjunto204.pdf> [N. de la R.]

La historia se desarrolla alrededor de don Dámaso, “un músico tradicional Wanka”,⁸ el viejo maestro enseña al discípulo no solo el amor por la música sino además por otros componentes de la cultura Wanka. El músico hace prometer al aprendiz que, si llega a ser internado en un hospital, este velará por él. La historia es cruzada por la meta-teatralidad (por ejemplo, el personaje dice: “Esta no es la obra. La obra es cuando me ría”), por las tradiciones de danza, la reverencia a San Sebastián y las fiestas ancestrales. Los elementos en escena adquieren diversos e inusuales significados; Ricardo Delgado, intérprete de *Yerbateros*, ofrece un trabajo que se inicia con la persona-actor que explora el ritual del duelo hasta convertirse en personaje guía del ceremonial. El resultado es que la experiencia escénica que nace de tradiciones andinas es compartida con la misma intensidad por los espectadores del Teatro Catia.

UNA APROXIMACIÓN AL TEATRO PROGRESISTA

A través de este recorrido se encuentran determinadas constantes que no son excluyentes, sino parte de lo que puede considerarse teatro progresista. Los espacios en los que se representaron las piezas son edificios que cambiaron el paisaje caraqueño cuando se inauguraron para luego cumplir otras funciones como depósitos o locales comerciales. Esos espacios son recuperados en las primeras décadas del siglo XXI. Los textos son escritos por autores cercanos a agrupaciones inmersas en sus contextos locales. Las piezas revisan la identidad nacional, la historia, la mirada racial, la tradición, el ritual híbrido entre arte y espiritualidad para conmemorar a los ausentes. En términos prácticos, la mayoría de las piezas referidas –que no todas las del festival– se conforman con elencos de pocos personajes.

Puede decirse que lo “progresista” es la articulación de imágenes locales y de economía de medios que estimula el diálogo, surgida de la necesidad de crear discursos comunales. Es la evidencia de que existe un público popular que responde a una fiesta teatral. Público para el que hay que seguir desarrollando estrategias y así estimular respuestas como las ofrecidas en los teatros Principal, Alameda y Catia. Es una forma en que las artes escénicas humanizan la humanidad. ❏

⁸ Wanka: grupo étnico que se desarrolló en la Sierra Central peruana.



Caracas se vistió de teatro, de alegría, como hacía tiempo no ocurría: “El teatro fue el epicentro, la fiesta, el encuentro para que expresáramos nuestras genuinas formas de ser, profundamente humanas”. Así reza el balance de la primera edición del Festival Internacional de Teatro Progresista, dedicado a Colombia, que bajo premisas como autodeterminación de los pueblos; pensamiento crítico liberador; libertad de pensamiento; protección del planeta y sus recursos naturales; violencia en todas sus expresiones e identidad de género; y con el lema “Que sea humana la humanidad”, organizó la Compañía Nacional de Teatro, bajo la égida del Ministerio del Poder Popular para la Cultura de la República Bolivariana de Venezuela.

Un balance positivo, con resultados satisfactorios: 277 eventos, entre teatro convencional, de calle, comunitario, eje infantil, eje formativo, y homenajes, durante diez días, del 29 de julio al 7 de agosto de 2022, en Caracas y en catorce estados de la nación, expresó el ministro de Cultura, Ernesto Villegas. Lo que plantea, desde ya, un gran reto para futuras ediciones, obligadas a brindar lo mejor de las artes escénicas a los amantes del teatro, y, en especial, al público que empieza a formarse en las artes escénicas. Todo ello, con la idea de reforzar el vínculo cultural de la ciudad, su identidad, y sus habitantes.

Cuando se trata de un festival de teatro político y progresista, que brindó variedad de obras de teatro catalizadoras para la crítica social, de inmediato nos remite a la consabida definición de que todo teatro es político en sentido amplio, porque manifiesta los problemas del hombre y sus circunstancias históricas. Recordemos al dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky, quien defendió los festivales: “Porque hay una necesidad de expresión, de reunirnos para expresarnos, con ganas de mostrar lo que tenemos y con ganas de luchar y no ceder a esta especie de locura homogénea a la cual nos quieren someter”.¹

¹ En diario *Los Tiempos*, Cochabamba, Bolivia, 14/11/2021.

En Caracas, un festival para hacer más humana la humanidad



Mi nombre es viento. Foto: @shaponofotografico Jesús Vargas

¡ARGENTINA ES PURO TEATRO!

El teatro venezolano contemporáneo mantiene entrañables vínculos, de larga data, con la escena argentina. Caracas ha sido lugar de encuentro e intercambio con individualidades como Juana Sujo, fundadora de la primera escuela nacional de teatro; Guillermo Korn y su paso por el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela, Francisco Petrone, Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Juan Carlos Gené y su emblemático Grupo Actoral 80, Carlos Di Pasquo, Carlos Giménez, creador de la Fundación Rajatabla y fundador del Festival Internacional de Teatro en Caracas, Mariel Jaime Maza, Francisco Ferrari, Eduardo Di Mauro, Juan Pagés, creador de la Fundación La Barraca, en el sur del país; Alberto Ravara, quien desarrolló una valiosa labor en el teatro comunitario, a través del Instituto de Investigaciones para el Desarrollo del Arte en Venezuela, “Teatro de los invisibles”; Silvia Inés Vallejo, Marta Candia, Aníbal Enrique García Belardinelli (bautizado Aníbal Grunn por el dramaturgo venezolano Isaac Chocrón), dramaturgo, productor, profesor y director teatral, miembro, en la actualidad, del comité organizador del Festival de Teatro Progresista y responsable de la programación del mismo; Hugo Arneodo y su Teatro de Estudio de Muñecos Quijotillo y Raúl Brambilla, por citar algunos.

Por la multiplicidad de sus propuestas, en virtud de una constante renovación en la escritura teatral, la exigencia actoral y su tradición de experimentación, al teatro argentino se le considera como uno de los mejores del mundo. El I Festival Internacional de Teatro Progresista nos permitió constatar la vitalidad, la originalidad y la calidad de la creación teatral argentina. Y es que la escena en ese país hermano cuenta con un desarrollo considerable, rico en puestas en escena, literatura, pensamiento e investigación.

Tres agrupaciones argentinas estuvieron presentes: El Patrón Vázquez con *Pundonor*, monólogo escrito y actuado por Andrea Garrote, quien lo dirige junto a Rafael Spregelburd; La Rosa de Cobre, con *Ensayo sobre el miedo*, escrita y dirigida por Federico Polleri, y *Mi nombre es viento*, unipersonal de Karen Corzo Salinas, escrito por el dramaturgo y guionista argentino Marcelo Adrián Sánchez.

Con *Pundonor*, los espectadores asistimos a una clase tradicional: una mesa, una silla y al fondo un pizarrón.



Claudia Pérez Espinosa, doctora en Sociología, encarnada por Andrea Garrote, (una actriz que transita la escena hace más de veinte años), llega a clase, luego de una licencia forzosa, dispuesta a defender su punto de honor que ha sido malherido y sometido al escarnio público, a través de las redes sociales. Momento supremo, en el que hace uso, gracias a sus recursos actorales, de la sincronización de su destreza para la comicidad. Una mujer lúcida y frágil, a la vez, afectada por acusaciones de inestabilidad emocional, que pretende darnos una charla sobre el pensamiento de uno de los filósofos del 68, el año de la rebeldía, Michel Foucault, el que actualizó la crítica al orden burgués.

Las vicisitudes de una mujer desesperanzada y acusada por sus colegas, que comienza la clase vacilante, entre citas de autores, (Camus, Derrida, Rilke) y el desarrollo teórico de conceptos densos, hasta el momento en que se va liberando de los prejuicios y enfrenta a sus alumnos con su mejor arma: el humor, del que no se libraré ni el filósofo sobre el que trata la clase. Con alta dosis de humor, cuestiona cómo se construye la imagen de uno para el otro y para sí mismo y, haciéndose eco de Foucault, cómo los individuos son reproductores constantes (e inconscientes) de los mecanismos de poder.

A la doctora Pérez Espinosa le han ocurrido muchas cosas, como videos vergonzosos que circulan por las redes,



Pundonor

Fotos: @shaponofotografico Francisco González

circunstancia que relata en un tono tragicómico. “Antes de estar loca fui delincuente”, apunta, en recuerdo del estudio de Foucault en cárceles y en manicomios. Enlaza las teorías del francés con su vida, para mostrarnos, en realidad, su vulnerabilidad. Fascinante, Andrea Garrote pasa del pánico a la risa en cuestión de segundos, con ritmo de precisión envidiable. Natural, creíble, divertida. ¡Estupenda propuesta dramática y maravillosa actriz!

Para ella:

El poder no está centralizado. El poder como maquinaria de creación de conductas sobre lo que está bien o mal, lo que se puede o no. Todos reproducimos eso. Y en las redes sociales es clarísimo. Parece que la gente quisiera reproducir lo que uno vio: esta es la norma

de conducta, esto se hace ahora. Yo creo que el mensaje es el medio y hay cierta profundidad que en redes sociales no se puede alcanzar, por eso la obra (*Pundonor*) es una especie de cariño, de homenaje a las aulas y a cierta incorrección del profesor universitario, del maestro. Si por algo es fuerte el teatro argentino es por los maestros, porque en las instituciones se estudiaba de manera independiente.

Garrote participó en el foro “El teatro político en su carácter progresista”, en el eje formativo del festival, donde según su parecer a través del teatro político y progresista se posiciona la crítica al sistema y se advierte cómo las instituciones tienen una maquinaria de disciplinamiento social. En ese sentido, acotó que el teatro permite captar cada momento histórico y fomentar la crítica, y en ese contexto surgió *Pundonor*, escrita en 2016 en medio de la asunción de la presidencia de Mauricio Macri y la extensa agenda programada a favor del endeudamiento.²

² Andrea Garrote es actriz, directora, dramaturga y docente de gran trayectoria y reconocimiento, fundadora, junto a Rafael Spregelburd, de la compañía El Patrón Vázquez. Como actriz ha trabajado con Javier Daulte, Rubén Szchumacher, Matías Feldman, Vivi Tellas, Laura Yusem, entre otros, y en películas como *Relatos salvajes* y *El patrón radiografía de un crimen*. Ha recibido numerosos premios y nominaciones: Trinidad Guevara, Teatro XXI, Teresa Constantini, María Guerrero, Florencio Sánchez y Premios de Teatro del Mundo. En los últimos años ha estrenado tres obras de su autoría, *Niños del limbo*, *El combate de los pozos* y *Pundonor*.





Ensayo sobre el miedo. Fotos: @shaponofotografico Jesús Vargas

EPIDEMIA DE MIEDOS

Desde Mar del Plata, llegó el grupo La Rosa de Cobre, uno de los referentes del teatro político en Argentina, y un inestimable embajador de la escena sureña. *Ensayo sobre el miedo* es una reflexión acerca del momento actual y el papel del miedo en nuestras vidas, en lo social, como motor de actitudes colectivas y en su dimensión particular, como determinante de subjetividades individuales.

Ensayo sobre el miedo. Distopía grotesca sobre el fin del mundo, estrenada en marzo de 2018, habla del mundo destruido por una epidemia de miedos. En un precario refugio, un grupo de sobrevivientes resiste y se debate en cavilaciones sobre qué hacer. En la obra actúan José Britos, Carla Rossi, Belen Manetta, Esteban Padin, Pablo Guzzo y como invitados Alejandro Comercci y Cecilia Mesías. La escenografía y arte estuvo a cargo de Juan Ignacio Echeverría, la música original es de Leopoldo Juanes y la fotografía de Romina Elvira.

La propuesta artística se inscribe dentro del teatro épico de Brecht, que el grupo maneja con suma habilidad, porque lo ha transitado en espectáculos anteriores, y que (con actualizaciones e incorporación de recursos que responden a su propia identidad) ponen en escena sus obras.

Estos recursos les permiten abordar una historia esencialmente trágica desde un abordaje tragicómico, tal como lo describe la sinopsis.

Para su autor, *Ensayo sobre el miedo* es una crítica al “sálvese quien pueda”, que fomenta la cultura del individualismo y el miedo al otro, que rompe los lazos comunitarios y aísla a las personas. “La obra habla sobre el futuro al que nos lleva este presente de realismo capitalista, como lo llama el escritor inglés Mark Fisher,³ si no hacemos algo para cambiarlo”. En otras palabras, el miedo es un arma de dominación política y de control social.

Polleri creó los personajes de la obra a partir del concepto “capitalismopatías” del psiquiatra argentino Elvio Sisti,⁴ quien dice que los padecimientos de salud mental son consecuencia del modo de vida que nos ofrece el capitalismo contemporáneo: Depresión, ansiedad, paranoia,

³ Mark Fisher (11.7.1968-13.1.2017), también conocido como *k-punk*, fue escritor, crítico musical, teórico político y cultural, filósofo y profesor inglés, afincado en el Departamento de Culturas Visuales de Goldsmiths, Universidad de Londres.

⁴ Elvio Sisti, psiquiatra, en su juventud colaboró con la revolución sandinista y la guerrilla en El Salvador.

insomnio, adicción, hipocondría, entre otras. Cada personaje padece “capitalismopatía” y, además, cumple funciones dentro del grupo: un ciego que guía, un perro cocainómano, una vigia paranoica, una pianista suicida, un policía atormentado por su pasado, una vidente que no puede decir y un hipocondríaco aterrado por todo.⁵ Crítica al presente, y en particular al capitalismo contemporáneo en su etapa neoliberal, que tiene como características la cultura del individualismo, del miedo al otro.

En entrevista del crítico e historiador teatral, Jorge Dubatti, Polleri manifestó que, al momento de escribir el texto, su

...preocupación/obsesión pasó a ser cómo enfrentarnos a lo que Rita Segato llama ‘el mundo de las cosas’, de qué manera enfrentarnos a un mundo que nos baja los umbrales de empatía a niveles extremos y alarmantes, que juega y opera con los miedos sociales, que expulsa lo distinto, que transforma nuestra noción del tiempo en algo completamente diferente al tiempo precedente, etc. En este contexto, la imagen no tardó

⁵ Rocío Casal: “*Ensayo sobre el miedo* obra adaptada a tiempos de virus”, *Últimas Noticias*, 18 de abril 2020.

en llegar: un grupo de sobrevivientes a un apocalipsis social, encerrados en un refugio.⁶

El llamado es a la toma de conciencia, para pensar en un modelo alternativo para la sociedad.

Para Polleri⁷ hacer teatro es una forma de resistencia. “Con los años empecé a sentir que, incluso, es algo todavía más vital: una forma de sobrevivir en un mundo que nos aísla y que nos resulta cada vez más injusto y más hostil. Frente a eso, el teatro. Porque hacer teatro es hacer grupos, es hacer con otros”, confesó en una entrevista.

Polleri se hizo presente en el Encuentro con la Red de Intelectuales, Artistas, y Movimientos Sociales en Defensa de la Humanidad, donde conversó sobre el papel del teatro en el contexto de la crisis civilizatoria que vive el mundo.

⁶ Jorge Dubatti: “Federico Polleri: transformaciones del vínculo entre arte y sociedad”, prólogo a Federico Polleri: *Ensayo sobre el miedo, El escapista, La rosa de cobre. Teatro*, Ajo Editora, Mar del Plata, 2019, pp. 11-27.

⁷ Dramaturgo, actor, director y periodista, en paralelo con su actividad artística, fue responsable editorial de la *Revista Ajo* y es guionista, productor audiovisual y docente en la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Igualmente, le resaltó la manera como los espectadores se conectaron con la obra, lo que le llevó a confirmar que “las preocupaciones y búsquedas tanto sociales y políticas como estéticas tienen puntos de contacto y coincidencias en todos los países de nuestra Patria Grande”.

LA REVOLUCIÓN VIENE OLIENDO A JAZMÍN

“Juana Azurduy, flor del Alto Perú, no hay otro capitán más valiente que tú. Trueno el cañón, préstame tu fusil que la revolución viene oliendo a jazmín”,⁸ cantaba Mercedes Sosa sobre la patriota nacida en 1780 en Toroca (Bolivia) y cuya gesta tardó más de ciento cincuenta años en obtener merecido reconocimiento. El 9 de julio de 1816, las Provincias Unidas del Río de la Plata declararon su Independencia de la corona española.

Precisamente, *Mi nombre es viento* (*Pasión y lucha de Juana Azurduy*) surgió de la curiosidad por conocer más en detalles de la vida y lucha de una mujer fundamental en las batallas por la independencia de los pueblos de Sudamérica. El texto atraviesa su vida, la describe como mujer, madre, esposa, amante y guerrera. Más que una biografía de una revolucionaria particular, es una declaración de principios, una aproximación a las pasiones y al amor femenino. Emociona de principio a fin con una mujer que dio todo por su pueblo sin recibir nada a cambio.

Artefacto poético escrito y dirigido por Marcelo Adrián Sánchez, con la actriz Karen Corzo Salinas, psicóloga de profesión, en interpretación conmovedora que estremeció a los espectadores de la Sala Juana Sujo, de la Fundación Casa del Artista. Su voz poderosa impacta por la contundencia de ideales ajenos a la frialdad de la corrección política de nuestros tiempos.

⁸ Canción “Juana Azurduy”, intérprete Mercedes Sosa. Letra de Félix Luna y música de Ariel Ramírez.



Mi nombre es viento

Foto: @shaponofotografico Jesús Vargas

Juana Azurduy desafió al poder con su discurso de venganza por la liberación de la tierra y los oprimidos. Durante décadas, la historiografía ocultó o minimizó el rol que tuvieron muchísimas mujeres en aquella gesta.⁹ La puesta, minimalista, exige de la intérprete despliegue y oficio para recrear espacios y situaciones, y lo logra al componer a una mujer a la que vemos rejuvenecer y envejecer con apenas dos gestos.

El texto de Marcelo Adrián Sánchez recorre sus relaciones familiares, amorosas, sus amistades, pero especialmente su espíritu revolucionario y su entrega a la causa libertaria. Incluye los días en los campos de batalla, la juventud y sus últimos días rodeada de pobreza y miseria. *Mi nombre es viento* reflexiona sobre el amor, la libertad y la lucha por un mundo mejor. Los diseños de vestuario y escenografía son de Facundo Ariel Veiras, la producción de Romina Paula Vázquez y la producción general del Instituto Alexandre Pétion.

El autor confiesa que lo poético no fue una decisión a priori, sino que surge a partir del deseo de alejarse de un texto biográfico de manual. “Así que no tardé en imaginarme una especie de largo poema de amor, que inicialmente se llamó ‘De sangre y barro’. En algún momento del proceso, luego de casi un año de trabajo, decidí cambiar por *Mi nombre es viento*, un título que representa mucho mejor el espíritu poético del texto”.¹⁰

⁹ Además, de Juana, María Remedios, Macacha Güemes o Mariquita Sánchez de Thompson, entre otras.

¹⁰ Textos históricos cuentan que Azurduy representa la lucha armada de la población indígena y mestiza, harta de la explotación colonial. Ella y su esposo crearon el batallón “Los Leales”, contra las tropas realistas en el Alto Perú. Por su valentía el general Manuel Belgrano la honró como la primera mujer en integrar el ejército argentino, entregándole su espada. Hacia 1816, se habló de ella como una libertadora, igualada a los grandes luchadores por la emancipación del continente. Ese año se unió a las fuerzas de Martín Miguel de Güemes para defender la tierra durante seis invasiones realistas. Murió en la miseria el 25 de mayo de 1862. Cien años más tarde, sus restos fueron exhumados y trasladados a un mausoleo construido en Sucre, Bolivia, y en 2009 fue ascendida a Teniente Coronel del Ejército Argentino.



La vida es un strikeout

Foto: @shaponofotografico Javier Campos

EL BÉISBOL COMO ESCAPE

Del deporte como escape trata la historia de una humilde familia que sueña con que el béisbol pueda sacarlos de la pobreza. Sus esperanzas se centran en un sobrino que aspira a ser una estrella de las grandes ligas. Su tío lo alienta, pero su mujer duda. Dos tensiones confluyen en la obra: la pasión por el béisbol y la lucha armada de la Venezuela de los años 60. *La vida es un Strikeout* es una metáfora poética del béisbol, escrita y dirigida por Milton Quero Arévalo; producción de Viviana Márquez, con actuaciones de Alexis Blanco (Mauricio); Doris Chávez (Cándida); Milton Quero Arévalo (Paciano), Juan Carlos Quintino (*Apple White*) y Luís Sandoval (Simón); coreografía de Ameley



La vida es un knockout. Foto: @shaponofotografico Javier Campos

Rivera, con las bailarinas Mariangely Torres y María José Petit, y maquillaje de Michelle Rincón.

Se trata de artistas con una amplia trayectoria en las tablas del estado Zulia, formados en una de las agrupaciones más representativas del teatro de provincia: La Sociedad Dramática de Maracaibo, pionera en la profesionalización del oficio teatral en esa región, que inició su andar en 1977, de la mano de Enrique León, recién llegado a Venezuela, luego de una pasantía de diez años por el teatro alemán.¹¹

¹¹ A fines de la década de los 50 y principios del 60, León recibió las enseñanzas de Juana Sujo, además de pasar una estancia en el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela. El debut del grupo como Sociedad Dramática de Aficionados fue el 8 de julio de 1977, con *Velada artística y recreativa en Casa de Morales*, bajo su dirección, en la Casa de la Capitulación, frente a la plaza Bolívar de Maracaibo, Zulia. Vendrían montajes como *La Ley* (1978) de Jesús Enrique Lossada; *Aventuras de Pedro Rimalés* (1978) de Javier Villafañe; *Woyzeck* (1979) de G. Büchner; *El médico a palos* (1980 y 1983) de Molière; *Visita guiada al teatro Baralt* (1981); *Profundo* (1982) de José Ignacio Cabrujas; *Traje de etiqueta* (1982) de César Chirinos, que le mereció un Premio Ollantay; *Ubú Rey* (1982) de Alfred Jarry; *Boleros, puesta en escena del amor* (1984); *Edipo Rey* (1985) de Sófocles; *Cain adolescente* (1987) de Román Chalbaud; *Farsas comedias* (1988) de Ildelfonso Vásquez; *Cerco* (1989) de Nelly Oliver; *Son Caribe* (1990) de León; *Picardías de Scapín* (1991) de Molière; *Farsas* (1994) de H. Sachs; *Flor de baile. Contradanza para dos piezas de cámara* (1997); *Agua de colonia* (1998) de León.

Alexis Blanco, integrante del elenco y fundador de la agrupación brinda detalles de su regreso:

Enrique (...) viene convencido y convenciendo que la única manera de hacer teatro con garantías de perdurabilidad y continuidad es mediante la integración de un grupo estable que funcione desde y para una sede propia, donde surgiese la efectividad de la primitiva fuente del teatro: es el espacio vacío que ya Peter Brook había incluido dentro del léxico teatral de la humanidad. (...). Por allí surgió aquella frase: 'Una ciudad sin teatro es como Maracaibo'. Comenzó en 1977 a brillar el áurea sudorosa de los actores. Comenzó pensando en un clásico del mejor estilo según su versión de las cosas: *Woyzeck* de Georg Büchner.¹²

En 1984 asisten al XII Festival Cervantino de Guanajuato, México, ocasión en la que cambiaron su nombre por el de Sociedad Dramática de Maracaibo, con el fin de identificarse con la ciudad que deseaban poetizar. En 1985 montaron *Recuerdo del país de las tandas* y *Evento en casa de Marisela*, ambas de Enrique León, y estrenaron *Edipo rey*, de Sófocles, en versión de Ofelia Soto y Enrique León, con la que asistieron al IV Encuentro Internacional de Drama Griego Antiguo de Delfos y al III Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, en 1988. El 14 de diciembre de 1996,

¹² Alexis Blanco: "Sociedad Dramática: Un colectivo llamado Maracaibo", *Latin American Theatre Review*, V. 1, n. 2, Spring 1988, pp. 63-68.

inauguran su Centro de Producción Cultural, donde montaron *Olas de fuego*, de Nelly Oliver; *Contradanza para dos piezas de cámaras*, de León; *Piochas: fases de una luna*, de Nelly Oliver, y *Agua de colonia*, de León. En 2002, con la puesta de *Antígona*, cesó el trajinar artístico iniciado en 1977.

Ancladas en el tiempo quedan las voces y los gestos de Enrique León y la compañía que le secundó en labor diaria y permanente: Nelly Oliver, Homero Montes, Alexis Blanco, Doris Chávez, Gerardo Piñeiro, Walter Sambiagio, Camila León, José García, Hermmankis Parra; y una ciudad que los recuerda con nostalgia y mucho amor.

Las presentaciones se realizaron en el Teatro Alameda, ubicado en la popular parroquia San Agustín, cantera de artistas, un espacio fundado en 1943, escenario de grandes obras teatrales, y que recibió a figuras como Jorge Negrete, Pedro Infante, Celia Cruz, Julián Soler, entre otras; con el correr del tiempo se convirtió en cine y luego en depósito de películas, hasta ser recuperado gracias al trabajo mancomunado entre la comunidad y las autoridades de la ciudad; convertido en lugar de encuentro de artistas, cultores y estudiosos de la historia cultural y musical de la ciudad, bajo la gestión del promotor, Reinaldo Mijares.

LA MADRINA ESPIRITUAL DE LA INFANCIA CUBANA

Al Teatro Catia, patrimonio histórico de la parroquia del mismo nombre al oeste de Caracas, acudimos a disfrutar lo que se llamó un paseo escénico por la poesía para niños de Dora Alonso: *Una niña con alas*. La patria, la familia, los niños, el racismo, la igualdad, la naturaleza, el amor, en una puesta en escena de Rubén Darío Salazar, gracias a la generosidad del teatro, la música, la danza, el humor, y la animación de elementos escénicos, logra un espectáculo encantador y con mucha frescura. La riqueza de las creaciones de Dora Alonso llevada a las tablas. Un espectáculo sencillo, hermoso, lleno de poesía, que nos humaniza y, por lo tanto, nos hermana. Un canto a la solidaridad entre los hombres y mujeres de nuestro planeta. ¡Chapeau!

A sala llena, entre grandes y chicos (el aforo del teatro es de 886 lunetas) transcurrió el espectáculo, en total empatía con los niños, mediante adivinanzas, lo que nos emocionó y nos sumergió en el mundo de la niña Doralina.

Una niña con alas

Foto: @shaponofotografico Alejandro Angulo





Una niña con alas. Fotos: Alejandro Angulo

La primera referencia que tenemos de Dora Alonso, data de los años del reinado de la radio en los hogares venezolanos y su nombre vinculado al fenómeno de las radionovelas. Por esos años, el profesor cubano, Francisco Pividal Padrón,¹³ en sus clases de Geografía acostumbraba relatar pasajes de la historia cultural de su tierra natal y a brindar semblanzas de personalidades, periodistas, escritores, intelectuales de la Cuba de entonces. Por recomendaciones del profesor Pividal, utilizamos como textos de consulta para las clases de Castellano y Literatura, los dos tomos de *Teoría Literaria, Arte Métrica y Géneros Literarios*, de Manuel Gayol Fernández, cubano también, y defensor a ultranza del lenguaje. “En buena parte somos la prolongación de nuestro pasado; el resultado de un recuerdo”, decía Pío Baroja, el escritor español.

Ciertamente, Dora Alonso con un estilo literario basado en la sencillez y manejo de las emociones, hoy día es considerada la autora cubana para niños más traducida y publicada fuera de su país y la que cuenta con mayor número de ejemplares. Mención especial merece Rubén Darío Salazar, dedicado a rescatar y enaltecer la obra de Dora Alonso; amén de los veintiséis años de actividad al frente del Teatro de las Estaciones, en su afán de relacionar el títere con las artes, y preservar la investigación y la docencia.¹⁴

Dora Alonso dedicó su vida a los niños; valores como la amistad, el compañerismo y la fantasía están presentes en su obra. Su obra y su amor por los niños nos trae a la memoria la figura de la venezolana, Morita Carrillo, yaracuyana, maestra, poeta, lectora incansable, que a comienzos de los años 60 realizó una gira por la América Latina

¹³ Francisco Pividal Padrón (1916-1997) Profesor, diplomático, historiador y periodista estudioso de la obra de Simón Bolívar. Vivió en Venezuela entre los años 1948 y 1960. En Maracay fundó y dirigió el Colegio Panamericano, de educación primaria y secundaria, que regentaba junto con su esposa Laura.

¹⁴ Junto con Norge Espinosa obtiene el Premio Rine Leal de Investigación Teatral 2009, con el libro *Mito, verdad y retablo: el guiñol de los hermanos Camejo y Carril*, y el Premio Nacional de la Crítica Literaria, en 2012. (El profesor universitario Rine Leal, historiador teatral, presentador de televisión y editor, fue paradigma de la crítica literaria y la investigación teatral en Cuba, vivió en Caracas sus dos últimos años y se le recuerda por su bonhomía y generosidad).

dando charlas de literatura infantil, y quien nos legó veintuna publicaciones de su inagotable obra creadora, a la espera de ser rescatadas para reivindicar su poesía y sus relatos para niños.¹⁵

EL MAESTRO URY

La excelencia del teatro cubano se hizo presente en esta primera edición del festival. Además del Teatro de las Estaciones, se presentaron las agrupaciones Impulso Teatro y Teatro La Barca. En el teatro Alameda se presentó *L'tam qui pasé (El tiempo qué pasó)*, del Teatro La Barca, a cargo del actor, narrador y titiritero, Ury Rodríguez Urgellés, (dirección artística, diseño de vestuario, muñecos, escenografía y luces corren por su cuenta) una historia que recrea la cultura y la idiosincrasia de los emigrantes haitianos en la Cuba de la época colonial; y que pone de manifiesto la trascendencia de la oralidad, un rasgo cultural fundamental y característico que acompaña la vida cotidiana, las celebraciones y las distintas manifestaciones artísticas en el Caribe.

En otras palabras, la tradición oral es la historia de un pueblo, de una sociedad que avanza a la vez que con ella se moldean sus historias, sus vivencias, y sus tradiciones. Historia que es contada por una mujer (títere), quien expresa la vitalidad de la oralidad transmitida por varias generaciones a las culturas caribeñas. Ury interactúa y da vida al simpático personaje, valiéndose de música portadora de la sensualidad del pueblo haitiano, muy cercano geográficamente a Guantánamo, la más occidental de las provincias cubanas. La entrega de Ury en la escena es única.

El Teatro Alameda fue el lugar idóneo para la presentación de la propuesta, en virtud del sostenido esfuerzo de la comunidad en adelantar el proceso de visibilización de la herencia africana a la cultura nacional y la reivindicación de las raíces de la población de la parroquia. Rescribir la historia en un proceso de desaprender y aprender sobre los hechos que se manejan hasta ahora como verdades absolutas. El propósito es la revisión de la historia y la reincorporación de nuevos conocimientos sobre la

¹⁵ Estas líneas, con disculpas, de antemano, son una invitación, sin querer queriendo, al investigador, Rubén Darío Salazar, y su fructífera tarea. ¡La propuesta, se salió del tintero!

afrodescendencia y la construcción colectiva de una nueva percepción de los orígenes como pueblo multiétnico. Una comunidad que decidió su militancia por la alegría de un mundo mejor. ¡Qué oportuno!

El inicio de las migraciones desde Haití hacia Cuba y Puerto Rico se remonta a más de dos siglos, provocado por la Revolución de Haití. Desde 1789 arriban familias franco-haitianas afectadas por las revueltas esclavas en Haití, lo que crece extraordinariamente a partir de 1791. Se dice que solo entre 1789 y 1805 Santiago de Cuba recibió veinte mil refugiados franco-haitianos, otros miles se ubicaron en Guantánamo y demás provincias de Oriente. Con el devenir de los años, estos haitianos fueron poblando otras regiones de la isla. Los franco-haitianos, sus esclavos negros y los mulatos llegados, participaron no solo en el desarrollo económico, cultural y social de la isla, sino que también muchos de ellos tuvieron lugar protagónico en las luchas por la independencia de Cuba.¹⁶

En Cuba la repercusión de la revolución haitiana fue inmediata y de doble filo. Por una parte, la llegada principalmente a Santiago y a La Habana por lo menos de entre quince mil y treinta mil franco-haitianos, contribuye al desarrollo económico alcanzado por la isla en las primeras décadas del siglo XIX. Pero, por otra parte, la manipulación por la metrópoli del miedo a una revuelta como la de Haití, hiperbolizado por relatos de matanzas, saqueos, miseria, cultos diabólicos...; y del terror a que se implantara en Cuba otra “república de negros”, impidió por décadas que prosperara la idea de la independencia.¹⁷

BRECHT, REVUELTA Y DÍAZ DE VILLEGAS

En el Teatro Nacional se presentó *Balada del pobre BB*, de Impulso Teatro, un homenaje de Alexis Díaz de Villegas a Vicente Revuelta Planas, renovador de la escena teatral de la isla, rebelde hasta el final de su vida; una puesta

¹⁶ Ver https://www.salohogar.net/Enciclopedia_Ilustrada/Emigracion_haitiana.htm

¹⁷ Ver Luisa Campuzano: “Revolución haitiana y emigración a Cuba (1791-1804), en textos de escritoras de las Américas (Siglos. XIX, XX y XXI)”, Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi: *Mujeres y emancipación en la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*, Ledizioni, Milán, 2013, pp. 27-40.

en escena basada en el poema de Bertolt Brecht que da título a esta pieza, uno de los escritores más prolíficos de todos los tiempos. La sinopsis dice que

...un grupo de actores dialoga, desde nuestra contemporaneidad, con la guerra, la miseria, la sociedad, el dinero, la vida a través de textos de Bertolt Brecht a los cuales prestan sus cuerpos para ser emperadores, mendigos, campesinos, madres, hijos, filósofos o putas, en un campo de exploración conformado por la historia, el mundo y, por supuesto el teatro.

Cuando supe de las presentaciones de Impulso Teatro en el festival, mi alegría fue inmensa por la oportunidad de conocer al actor, director y profesor Alexis Díaz de Villegas, a quien siempre admiré por su trabajo actoral. Intérprete del filme *Juan de los muertos*, la pícaro comedia de chistes y zombies, primera del género que se había rodado en la isla, y uno de los mejores artistas de su generación, con sólida experiencia actoral, producto de su transitar por agrupaciones como Teatro Obstáculo, Argos Teatro y El Público, así como en el cine y la televisión. Lamentablemente, Alexis Díaz de Villegas falleció el 24 de junio y las funciones del Festival se dedicaron a su memoria.

Estrenado en 2015, *Balada del pobre BB* es un espectáculo emblemático de la agrupación, cuestionador, irreverente, legado de Alexis en homenaje a su mentor Vicente Revuelta y a Brecht. Drama, comedia, musical (hay canciones de *Ópera de los tres centavos*, *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*, poemas de Brecht, mezclados con su texto breve *El mendigo o el perro muerto*), con lenguaje propio y verdadera entrega de sus actores, y manejo del distanciamiento, despierta la reflexión en los espectadores. Estructura brechtiana, fragmentada en pequeñas

escenas independientes, que a la vez tienen conexión; sencillez y elaboración coral, son atributos de este montaje.¹⁸

Impulso Teatro se caracteriza por el interés en la investigación, la integración de diferentes disciplinas artísticas y el trabajo de profundización de los problemas sociales contemporáneos. La premisa fundamental es mostrar que el mundo de Brecht que los espectadores ven en el escenario nunca es trivial, sino más bien una invitación a la reflexión y a crear pensamiento crítico: El teatro, por tanto, visto como escuela de vida, al alcance de todo aquel que quiera reproducirlo.

Tras la partida de Alexis Díaz de Villegas, queda el festín escénico de su puesta en escena de *Balada del pobre BB*, junto a las palabras de su mentor Vicente Revuelta: “Con la convicción de que de la unión de un grupo con ideales comunes, más allá de los sistemas; más allá de los idiomas, el teatro debe adelantarse para anunciar la visión de la paz que el mundo alcanzará en el futuro”.

FIESTA DE CONOCIMIENTOS

El festival de teatro es una cita para compartir emociones y pensamientos, un lugar de encuentro para el debate y el análisis, porque aprendemos de cada invitado; pero también es un lugar de disfrute para nuestros sentidos. Una fiesta. Y de eso se trata, porque también dinamiza el espíritu crítico y analítico. Y si un festival no genera cambios o transformaciones, entre artistas, espectadores y organizadores, no valió la pena realizarlo.

De allí, la importancia de que incorpore cursos, seminarios, talleres, encuentros para dialogar sobre los espectáculos, abordar maneras de entender el hecho escénico o

¹⁸ Antes de presentarse en Caracas, realizaron funciones en abril de 2022 en el Spazio Teatro No'hma, con motivo de la XIII edición del Premio Internacional “Il Teatro Nudo” de Teresa Pomodoro, Milán.

La ficha original: Dirección y dramaturgia: Alexis Díaz de Villegas. Asesoría: Osvaldo Cano. Con Alexis Díaz de Villegas, Carlos Pérez Peña, Linda Soriano López, Arbel Molina Fernández, Ayris Arias Hormia, Sandra Castillo Barranco, Rosalí Suen Rodríguez, Eudys Espinosa Sánchez, Verónica Medina Padrón y Sergio Gutiérrez Bonet. Música: Zianya Escobar. Escenografía y vestuario: Mario D. Cárdenas Luces: Oscar Bastanzuri. Producción: Rubén Darío Fraguela. Producción del Centro de Teatro de La Habana.

diversas lecturas de un texto o espectáculo. Suponen un estímulo creativo para los hacedores de teatro, y no dejan de ser una oportunidad para crear nuevos espectadores. El Festival Internacional de Teatro Progresista lo hizo, por su interés en democratizar el acceso a la cultura y alimentar el interés por la creación artística. Sus organizadores aspiran a convertirlo en uno de los acontecimientos artísticos más relevantes de la América Latina.

BUENOS AUGURIOS PARA EL FESITPVEN

Estas líneas representan una mirada a un evento realizado para estimular el pensamiento crítico y focalizarlo en importantes momentos de la historia contemporánea.

Disfrutamos de obras con finales abiertos, para propiciar la conversación, la discusión, para que los espectadores analicen y saquen sus propias conclusiones. Una reivindicación del arte y la cultura como fuerza de transformación. Eduardo Pavlovsky, en una oportunidad dijo: “Uno se da cuenta de que escribe teatro político cuando molesta demasiado, pero en realidad esa no es mi intención, sino describir lo que voy sintiendo”.¹⁹

Mención aparte merece el Teatro Principal y la programación de los espectáculos de Antonio Machuca, Soraya Sanz, Germán Ramos, Sylvia Mendoza, Dilia Waikkarán, Alberto Rowinsky y Yorlando Conde, homenajeados, junto al creador Armando Carías, en el marco del evento. Llama la atención la repuesta espontánea, con su asistencia permanente, de un público asiduo a la sala, proveniente de sectores y barriadas populares de Caracas. Fenómeno digno de una mirada acuciosa, que escudriñe las motivaciones de este peculiar comportamiento. Sin duda, el mejor estímulo para mantener vivo el compromiso de transformar no solo el teatro de Venezuela sino el de la América Latina, el sueño que siempre pregonó el argentino-venezolano, Carlos Giménez, ese gran provocador del teatro latinoamericano. ¡Aplausos! ❏

¹⁹ Jorge Dubatti: “Espectadores: acción, liminalidad, historia”, *Conjunto* n. 191, abr.-jun. 2019, p. 12.



Balada del pobre BB. Fotos: Félix Gerardi



Escenificar la emancipación: FESITPVEN

2022



La llegada a Caracas el 26 de julio pasado, en un vuelo de Turpial destinado a los intercambios de cooperación entre Venezuela y Cuba, que esa vez incluía una tropa teatral invitada a la primera edición del Festival Internacional de Teatro Progresista Venezuela 2022, fue desde el primer instante una señal promisoría. Empleados aeroportuarios, personal de salud de los dos países ataviados con batas blancas y una representación de nuestros anfitriones culturales, eslabonaban una sucesión polifónica que repetía una misma palabra: “bienvenidos”, acompañada de una galería de rostros sonrientes. El abejero popular y el movimiento de varios grupos de pasajeros que eran encaminados hacia diferentes destinos fuera de la capital me hicieron evocar más que reconocer –pues no pude vivirlo con conciencia madura– cómo deben haber sido los primeros años revolucionarios de mi Isla, como le comenté al gran actor cubano Carlos Pérez Peña, mientras con el resto de la “delegación” teatral esperábamos en un salón los resultados de la prueba de detección de la Covid-19 y, aunque hubo hasta quienes salieron con la vacuna reactivada, lamentablemente dos de los nuestros –Rubén Darío Salazar, director del Teatro de las Estaciones y su técnico Michel Soca–, resultaban positivos y el protocolo de precaución los obligaba al aislamiento y a una reevaluación al menos setentidós horas más tarde.

Yo volvía a Caracas después de varios años con muchas expectativas, y el reencuentro con amigos y conocidos comenzó a ubicarme enseguida. El primero de ellos fue con el actor y productor Benigno Acuña, a quien reconocí luego de haberlo visto más de una vez, mucho tiempo atrás, en escenarios cubanos como parte del grupo Rajatabla, y quien ahora estaba en funciones de edecán del Teatro de las Estaciones. Mientras viajábamos hacia la ciudad, él y otros guías nos mostraban sitios geográficos y nos resumían la situación de la escena local, en la cual algunos artistas de derecha se escindían, replegados en la zona este, dedicados a practicar allí *su teatro*, deslindado del proceso de la Revolución bolivariana y reacios a sumarse al festival, por lo que perdían una oportunidad especial de encuentro en el cual el teatro revivió a plenitud después del aislamiento pandémico.

Nuestra actividad pública no se hizo esperar: en la mañana del 27 los anfitriones nos recibían en la conferencia de

prensa dedicada a la presencia cubana, feliz reencuentro con Carlos Arroyo, colega y amigo impulsor del teatro en el estado de Portuguesa, que hoy lidera la Compañía Nacional de Teatro, designado también para dirigir el nuevo evento.

Hasta la sede de la Compañía Nacional de Teatro llegó el ministro de Cultura Ernesto Villegas, muy activo influente en las redes sociales, para resaltar la noción de progresista defendida por el festival, desde la proyección expresada en un verso del tema “El despertar”, del cantor del pueblo Alí Primera, que repite: “Que sea humana la humanidad”, y graficada en una variación de las máscaras clásicas inspirada en los diablos danzantes, creada por la joven artista Andrea Britto. Villegas argumentó el perfil del evento como expresión de las políticas públicas del Gobierno bolivariano, la reafirmación de hermandad y la amplitud del alcance del término progresista, que da cabida a un teatro “alternativo al teatro comercial, capitalista, misógino, patriarcal, excluyente, elitista y mercantil”. Al calificar el festival de resistencia y de victoria, lo consideró una afirmación de la venezolanidad que viene de Bolívar, de Chávez y de lo mejor del pueblo. Resaltó que el teatro cubano era una de las dos más grandes delegaciones foráneas, junto con Argentina. Y saludó la dedicatoria a Colombia como país invitado de honor, paso certero en la hermandad colombo venezolana en su mejor potencial, ahora que ha sido designada como Ministra de Cultura la actriz Patricia Ariza.

Arroyo y Villegas fueron nuestros más cálidos anfitriones, al frente de un equipo de coordinadores y guías que facilitaron nuestra labor y nos hicieron sentir en casa.

La programación del Festival Internacional de Teatro Progresista, celebrado del 29 de julio al 7 de agosto ofreció al público del Distrito Capital y de los estados de Barinas, Yaracuy, Carabobo, Aragua, Miranda, La Guaira, Monagas, Táchira y Bolívar, en numerosas locaciones en salas de diversos formatos y centros comunitarios de veintitrés municipios y más de treinta parroquias, alrededor de doscientas funciones y, con ellas, la posibilidad de disfrutar puestas en escena de más de cuarenta grupos venezolanos en apabullante presencia, lo que hacía imposible abarcarlo todo.

El inventario es impresionante: Del Distrito Capital, las agrupaciones IIAVE, Chonfiscircus, Karakare, Caudal Encantado, Sobre tablas de Venezuela, Tuqueque, Teatro Somos, Esencia Escénica, Raíces Machuca, Casa del Artista, Movimiento César Rengifo, Fundación Nuevo Circo, Rajatabla, Teatro la Penumbra, Actividades Alternas, Teatro Laberinto, Compañía Nacional de Teatro, TET, Y qué Producciones, Comunicalle, Vicente Pereda, Ingrávidos, Acción teatral y Ana Karina Rote. Y del interior del país: de Anzoátegui, Puertoteatro; de Aragua, Garabato Motita; de La Guaira, Lambe-Lambe; de Lara, Atelana teatro; de Mérida, Carpe Diem, Soma Teatro; de Carabobo, Los Lunáticos y CRT; de Miranda, Peralta Signi, Teatro del Silencio y Xiomara Moreno Producciones; de Nueva Esparta, el Teatro Simón Bolívar; de Portuguesa, Teatro Tempo y la Compañía Regional de Portuguesa; de Trujillo, Cainsudaca Producciones; de Yaracuy, la Compañía Municipal de Teatro de Yaritagua y Teatro Coordinación; de Táchira, La Carreta, y de Zulia, Mampara y Milton Quero.

Otros quince grupos llegaron desde Argentina, Burkina Faso, Colombia, Cuba, Ecuador, España, México, Nicaragua, Ruanda, Uruguay y Perú. También la comunidad latina en los Estados Unidos estuvo representada por el dramaturgo y académico venezolano Pablo García Gámez, que dictó el taller de dramaturgia “La propia voz”.

Más de doscientos artistas noveles estuvieron en acción, como parte del Movimiento de Teatro para Niños y Jóvenes César Rengifo, y un eje infantil que ocupó La Casona, antigua casa presidencial convertida en centro cultural por el presidente Nicolás Maduro.

En total, noventa y tres espectáculos más los extraoficiales que se sumaron en las subseces, mil quinientos artistas en escena y las salas ocupadas en más de un noventa por ciento como promedio.

El FESTIPVEN reconoció además la trayectoria de ocho figuras legendarias de la escena política local, con una exposición sobre sus trayectorias inaugurada en el Teatro Principal y funciones teatrales de algunos de ellos. Los distinguidos fueron Germán Ramos, Sylvia Mendoza, Antonio Machuca, Soraya Sanz, Dilia Waikkarán, Yorlano Conde, Alberto Rowinsky y Armando Carías.

Además, el eje formativo propició seminarios, talleres, una conferencia virtual sobre patrimonio transmitida

desde Rusia, y espacios de debate sobre teatro político con artistas de todos los países involucrados. Y el Canal Cultura puso a disposición del público muchos de los eventos.

La profusión de obras y mis obligaciones en el eje formativo, más la curiosidad por conocer los rumbos de la escena nacional venezolana, me obligaron a obviar –no sin pesar– espectáculos de excelencia ya conocidos, algunos programados inclusive en ediciones de nuestra Temporada Mayo Teatral, como *Larazón blindada*, del Teatro Malayerba, del Ecuador, *Mendoza*, del grupo mexicano Los Colochos, y *Fernando González. Velada metafísica*, del colombiano Matacandelas.

En cambio, sí revisité desde el contexto caraqueño los tres montajes cubanos, para conocer de primera mano la recepción ganada, y para comprobar *in situ* la eficacia de mi labor como curadora, encomienda que recibí con orgullo de los organizadores. Las felices circunstancias de las funciones que vi, y los comentarios de varios espectadores me llenaron de regocijo, pues la escena cubana contemporánea tuvo una presencia brillante, con salas llenas y espectadores entusiasmados.

De Argentina, llegó El Patrón Vásquez con el unipersonal *Pundonor*, escrito y actuado por Andrea Garrote, con dirección suya y de Rafael Spregelburd, diseños de escenografía e iluminación de Santiago Badillo y música original de Federico Marquestó. Programado en el Teatro Nacional, Garrote interpreta a Claudia Pérez Espinosa, profesora universitaria, Doctora en Sociología, que vuelve al aula después de tomarse unos meses de licencia. Le corresponde impartir la clase de introducción a la obra de Michel Foucault, pero se siente insegura para hilar un discurso con coherencia. Refiere la sentencia de Bacon “saber es poder” y la relaciona con ideas de Foucault acerca de cómo el poder establece relaciones entre sujetos y aplica técnicas de dominación para obtener la obediencia, y pone como ejemplo al sistema educativo. A la vez, necesita explicar –y explicarse– su extraño comportamiento, y se emplea a sí misma como material de estudio para llevar a la práctica las teorías que imparte. Asegura a los estudiantes que el comportamiento arbitrario genera temor, mientras es presa de un montón de dudas.

Cada vez más vulnerable, acciona con visible inestabilidad e intensa fuerza. Sus movimientos aumentan caóti-

camente y ocasiona problemas que terminan por destruir el aula. La actriz despliega notables recursos para examinar nuestra conducta cotidiana en relación con el poder dominante y hacernos pensar con plena conciencia.

Otro colectivo argentino, el grupo de teatro independiente La Rosa de Cobre, de Mar del Plata, fundado en 2018, presentó *Ensayo sobre el miedo*, con dramaturgia y dirección de Federico Polleri, en escena José Britos, Carla Rossi, Belén Manetta, Esteban Padín, Pablo Guzzo, Ale Comercci y Cecilia Mesías, escenografía de Juan Ignacio Echeverría y música original de Leopoldo Juanes. La puesta llegó con más de setenta funciones en su haber, en escenarios de su país y en varios festivales internacionales.

Al proponer una reflexión crítica sobre el capitalismo neoliberal de nuestra época, que fomenta en la subjetividad reforzar el individualismo a partir del miedo al otro que genera el poder mediático, el montaje trata de revalorizar lo colectivo y comunitario desde la reivindicación de tradiciones de lucha y resistencia. Actuaciones cargadas de energía vital dinamizan un mundo distópico y post-apocalíptico, en el que sobreviven acosados por otros que quedaron afuera de su refugio, y tienden a los espectadores una vía de efectiva comunicación.

Me quedé en espera de más al enfrentarme a *Still Medea*, de Kiknteatr, con versión libre, concepción espacial y de iluminación y dirección de Diego Aramburo, música de Oscar Kelleberger y actuación de Patricia García. Si bien la versión propone una idea interesante y compleja: el enfrentamiento entre la naturaleza humana, entendida como lo indómito, versus la humanidad, entendida como lo civilizado que propone el modelo de sociedad hegemónico vigente, hecho patente en la escena además con la intervención de una teatralidad *otra* generada sobre una pantalla, con la intención de subrayar la resistencia de la mujer, el discurso solitario de la actriz, reducido en extremo como presencia viva, y demasiado concentrado en sí misma, aun con sus demostrados recursos interpretativos, resultó árido y no alcanzó la comunicación necesaria con los espectadores. Por otra parte, para mí fue desconcertante y hasta incómodo el empleo vacío de un coro de mujeres locales, de pie e inmóviles, que le servían única y exclusivamente como telón de fondo físico.

Ensayo sobre el miedo

Foto: Jesus Vargas @shapono fotografico



De Colombia llegó el Teatro La Candelaria con uno de sus más recientes estrenos: *La historia del soldado y el combatiente*, versión libre y dirección de Patricia Ariza a partir de *La historia del soldado*, de Ferdinand Ramuz, y con dirección musical de Manuel López Gómez al frente de la Orquesta Filarmónica Nacional de Venezuela.

A los actores de planta Hernando Forero, César Badillo, Rafael Giraldo, Nohra González, Alexandra Escobar, Adelaida Otalora, Mónica Fernández y Miguel Ángel Malaver se unieron los invitados Jhon Franklin Hernández y Santiago García Arévalo, para combinar el teatro con la narración y la música. Como también las luces de Carlos Robledo, máscaras de Kadir Abdel Rahim Garzón, y la utilería de Rafael Arévalo. El diseño de vestuario es de Nohra González y Patricia Ariza, y la ejecución y producción audiovisual de Francesco Corbelletta.

Patricia Ariza versionó el clásico con la introducción de un personaje más: el combatiente, que comparte con el soldado un viaje lleno de aventuras y vicisitudes que les impiden llegar a la paz, a causa de la intervención del diablo, responsable de un terrible juego con el tiempo en el que se aprovecha de ambos con falsas promesas. Al hacer que dos jóvenes condenados a la enemistad personal por su posición antagonica frente al conflicto, se encuentren y no tengan otra alternativa que caminar juntos –uno para ver a su madre anciana y el otro en busca de su novia–, hace que ambos se unan en el ansia de que la guerra termine.

El Teatro La Candelaria recibió el Premio Alí Primera, otorgado por el Ministerio de Cultura, por sus cincuentiséis años de trabajo creador, y se proyectó para poco después una gira de *La historia del soldado y el combatiente* por varias ciudades del país.

Mi ocupación mañanera al impartir el seminario “Tendencias de la escena latinoamericana actual”, me impidió asistir a los foros de teatro político y acudir a La Casona y para ver, entre muchos otros, al grupo Guachipilin, de Nicaragua, que presentó varias funciones de *El pirata*, de Zoa Meza actuada por Gonzalo Cuéllar.



La historia del soldado y el combatiente

Fotos: Jesús Vargas @shaponofotografico

Ángeldemonio Colectivo Escénico, del Perú, presentó *Yerbateros*, con dramaturgia del actor Ricardo Delgado Ayala gestada en colaboración con el grupo y en complicidad con el director Miguel Rubio Zapata.¹ Es un hermoso ceremonial, terrenal y onírico, delicado y viril a un tiempo, en el que el protagonista rinde tributo a su maestro don Dámaso, quien lo fuera en la música y en la vida, muerto a causa de la Covid-19. A la vez que construye un amoroso homenaje y narra las circunstancias de la partida del ser querido, *Yerbateros* devela una búsqueda personal y entrañable en las raíces culturales de su creador, y se erige en una suerte de declaración de principios frente a la profesión del actor danzante, contaminada de otras muchas fuentes.

¹ El texto puede leerse en *Conjunto* n. 204, julio-agosto 2022, pp. 68-71, publicado como parte de un dossier sobre los ámbitos de la actuación. Ver: <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/204/Conjunto204.pdf>

De Venezuela pude ver varias obras. Me encontré con la Compañía Regional de Portuguesa, a quien había descubierto muchos años atrás en su propia casa, en Guanare, durante uno de los festivales de Occidente. Trajeron al FESITPVEN el remontaje de una puesta antigua con elenco renovado: *Mi planta de naranja lima*, basada en la novela autobiográfica del narrador brasileño José Mauro de Vasconcelos, llevada a escena por Aníbal Grum, y con un elenco integrado por Aníbal García, Carlos Moreno, Elvis Cuéllar, Wilfredo Peraza, Mercy Mendoza, Jesús Plaza, Axel Carrillo, Julián Ramos y Kelson Berrios. Fue grato adentrarse en el traslado a la acción teatral de la atmósfera lírica –un ambiente de extrema pobreza de un barrio carioca–, en la cual transcurre el difícil descubrimiento de la adultez de Zezé, un niño inteligente y soñador, víctima de las penurias económicas de su familia y del maltrato doméstico, e ilusionado con ser poeta. Los actores de provincia hacen suyo el humanismo de la trama con verosimilitud y genuina emoción.

Del Teatro del Silencio, aprecié *Sabotaje petrolero*, en el contexto singular del Teatro Principal, a donde acudió durante el evento un público popular y muy combativo, comprometido con el sustrato ideológico de las obras que abordan la realidad presente, como es el caso de esta propuesta, afin al perfil de la agrupación responsable. Escrita, dirigida e iluminada por Alberto Rowinsky, protagonizada por él mismo junto con su hija, la actriz Nova Rowinsky, la representación articula dos obras breves, vinculadas con hechos históricos que impactaron a Venezuela en el año 2002: del intento de golpe de Estado perpetrado en abril, al paro provocado por la reacción para sabotear la producción petrolera en diciembre. En la primera, un profesor universitario jubilado recibe la visita de una joven, esposa del hijo de él, quien le cuenta la situación atravesada por el joven al decidir oponerse al paro y continuar trabajando; en la segunda, una joven periodista entrevista a un viejo obrero, como parte de una investigación sobre qué piensan los habitantes de un barrio de Caracas en relación con el paro, y aflora una confrontación entre sus puntos de vista. De esta forma, a través de diversas posiciones políticas e ideológicas, se induce al público a conocer y a reflexionar sobre la historia y su articulación con el momento actual, para tomar conciencia de su papel frente a los problemas de la sociedad.

Movilizadora en sus bases, se apoya de manera decisiva en el rol de la palabra, en un contexto visual en el que me sobraron los elementos de una atmósfera doméstica demasiado barroca, con muebles de volutas y gran profusión de velas. Más sugerente me resultó el vestuario de Valentina Rodríguez, que recrea la grafía de la prensa plana en trajes de género blanco impresos en negro.



Yerbateros

Foto: VMT

La agrupación Carpe Diem presentó *Psicosis 4:48*, de Sarah Kane, en montaje de Jony Parra, protagonizada por Claudia Márquez y acompañada en escena por el director. La obra póstuma de la dramaturga británica aquejada por crisis depresivas toma su título de la hora en la que abundan los suicidios, es la más breve y fragmentaria suya, y no caracteriza personajes ni estructura una trama. El verbo, desatado, recrea los vericuetos de una mente dislocada y un camino sin retorno. La actriz enuncia bien el texto y ejecuta con limpieza cadenas de acciones físicas, aunque le falta mayor interiorización para transmitirnos la complejidad dramática de las visiones de la mujer.

A *Los pelafustanes*, del Teatro Simón Bolívar, de Nueva Esparta, conducido por Rodolfo Rodríguez y actuado por él y por Alexander Rodríguez le faltó brío, vuelo y brillantez visual e interpretativa para tratar un tema hartamente socorrido como el teatro por dentro y las razones profesionales de dos actores cercanos a la tercera edad.

El tema de los adultos mayores reaparece en *Purgatorio privado con aroma a café*, de Actividades Alternas, escrita y dirigida por José Luis León. Es una comedia costumbrista con rasgos existenciales y suspenso, en la que tres mujeres, Catalina, Elvira y Aurora, se preparan para una acción temeraria que cambiará la vida rutinaria que llevan, hartas de encontrarse cada día y reafirmar sus respectivas soledades mientras comparten sus secretos y degustan un café. A pesar del súbito cambio de giro, que transforma la pieza en una tragicomedia negra, y del apego a una estética convencional de set televisivo, nos atrapa el juego disparatado, pero plagado de crítica social, que establecen Lara Mesa, Yajaira Gangoo y Mary Daboin, para desquitarse del abandono de los hijos y de la segregación por género y edad que padecen.

Fueron los tres montajes que comento a continuación el más significativo para mí de la escena venezolana.

El espectáculo inaugural, *Contra la miseria*, a cargo de Jericó Montilla en la dirección, fue un brillante momento de interdisciplinarismo fecundo. La directora integró a los tres elencos de la Compañía Nacional de Teatro: el estable, el laboratorio creativo y la generación emergente en el collage creado a partir de fragmentos de textos de Brecht como *Madre Coraje y sus hijos*, *La Ópera de los Tres Centavos* y *El círculo de tiza caucasiense*, entre otros,

acompañados por la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, que contribuyó a la trascendencia sonora. Eligió privilegiar pasajes de realce de la figura femenina y su participación social, en consonancia con la perspectiva brechtiana en esas obras.

Otra obra notable, también guiada por Jericó Montilla, fue *Siete pecados capitales*, de la Fundación Nuevo Circo, en su brillante articulación transdisciplinaria, con dirección musical de Daniel Gil, al frente de la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, y dirección técnica de Niki García. Treinticinco artistas en escena, como parte de un elenco mixto en especialidades y experiencia, asumieron el incisivo texto de Brecht y su aguda crítica al “sueño americano” y recrearon un imaginario de elocuente expresividad, dinámico y atractivo a los ojos, al conjugar actuación, teatro físico, mascarada y destrezas circenses, a través de números de danza aérea, acrobacia de piso, malabares, piruetas en el mástil chino, equilibrio y fuerza capilar, de eficaz expresividad para desplegar un modo de vida deshumanizado y caótico. Si fuera poco, se sumó el canto lírico con las depuradas interpretaciones de Domingo Balducci, Abraham Camacho, Martín Camacho y Marilyn Viloria. Sintético, en menos de una hora *Siete pecados capitales* nos transportó a vivir un teatro total, que bebe de una tradición escénica y se alía con el interés por fomentar el desarrollo de un arte circense más integral y artístico.



This is Salem. Foto: trias.frank @Shaponofotografico



Manuela, la insepulta de Paita

Foto: Felix Gerardi @fotogerardi @Shaponofotografico



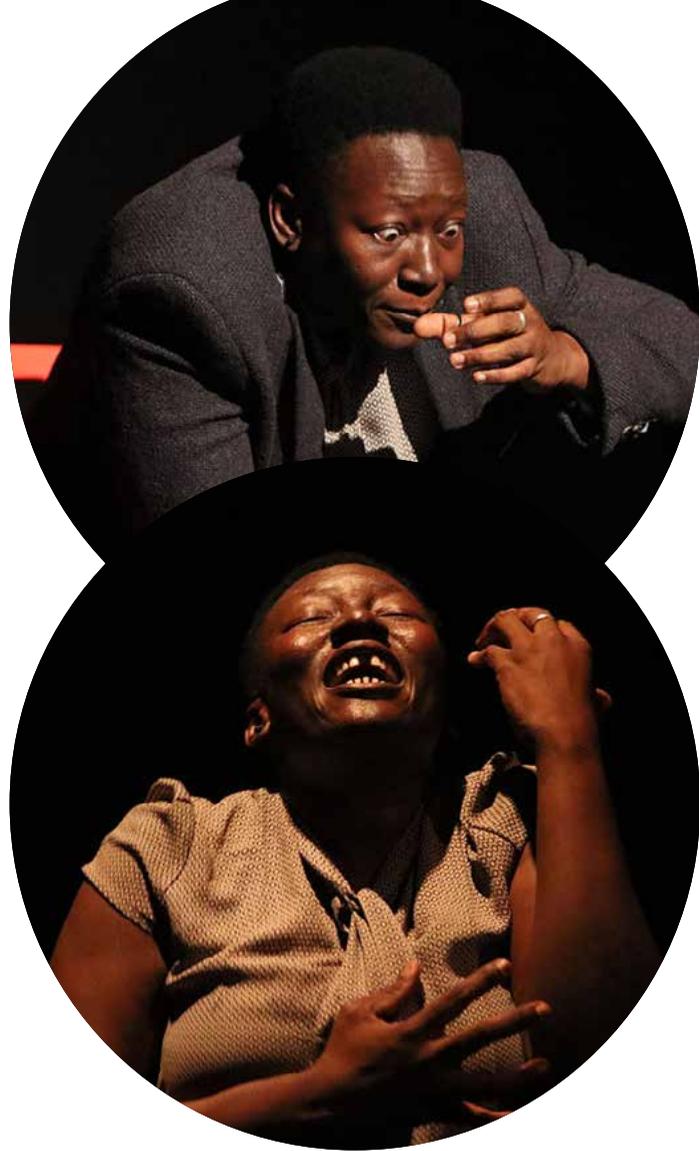
Siete pecados capitales. Fotos: Jacobo Mendez @Shaponofotografico

Hago un paréntesis para comentar que en una breve “escapada” con los colegas de La Rosa de Cobre, pude ver de cerca el magnífico trabajo que desarrolla en su arena caraqueña la Fundación Circo Nacional de Venezuela en el Nuevo Circo, ubicado en una antigua plaza de toros en el municipio Libertador, al oeste de la ciudad. Bajo el liderazgo de Niki García y Jericó Montilla, quienes nos guiaron en el recorrido, aglutinan a muchos artistas del género para impulsar un circo de contenido social y experimentación; forman a jóvenes en el espacio dedicado a la escuela, y promueven con su apoyo y en cooperación mutua numerosos emprendimientos artísticos y culturales. Así mismo organizan eventos, entre ellos el Festival Coliseo Vivo, en el cual el arte circense se alía con la música, la danza teatral, exposiciones de fotografía y otras, así como feria de economía creativa en la que se expenden alimentos de la tierra.

La tercera grata impresión me la causó el Teatro la Penumbra, con la deconstrucción que propone y guía la joven directora Andreína Poleidor de *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller. *This is Salem* articula teatro físico con testimonial con acento político al abrirse a las intervenciones personales de sus actores noveles, que nos transmiten parte de su identidad y sus visiones sobre el teatro, a la vez que enjuician la conducta de los personajes principales de uno de los textos fundamentales del teatro estadounidense, representado sintéticamente y fragmentariamente en sus escenas claves. Temas como el poder, la educación desnaturalizada al convertirse en sistema de control, el adoctrinamiento manipulador, el oscurantismo y el fanatismo se exponen en su condición deshumanizadora y aberrante.

Bastaron cinco actores: Sain-ma Rada, Bethania Yáñez, José Alberto Briceño, Fernando Garantón y Douglas Suniaga, iluminados en elocuentes claroscuros por Víctor Villavicencio para leer de un modo renovado el excelente texto de Miller.





La función de clausura distinguió a *Manuela, la insepuerta de Paita*, tributo a la gran mujer que fuera Manuela Sáenz a los doscientos años de su encuentro con el Libertador Simón Bolívar. La trayectoria y el arrojo de la heroína se vislumbran en la escena a partir de sus delirios. Miguel Issa, en funciones de dramaturgo y director, estructura una trama poética que bebe en fuentes literarias a través de textos de Pablo Neruda, María Eugenia Leefmans y José Antonio Rial, y en documentos históricos como las cartas entre Bolívar y Manuela y los diarios de ella, para conducir al numeroso elenco principal de la Compañía Nacional de Teatro encabezado por sus más grandes figuras –Aura Rivas, Francis Rueda, María Brito, Gerardo Luongo, Jorge Canelón, entre otros–, en vistoso despliegue de los cuerpos, por medio de composiciones diversas. El estilo coral y coreográfico me recordó montajes épicos de otros momentos de la escena cubana.

Lamentablemente, en este lado del mundo tenemos pocas oportunidades para ver teatro africano. El festival las proporcionó por partida doble. Yo pude ver el excelente unipersonal *Legs Suite* de la actriz Edoxi Gnoula, miembro de la agrupación Désir Collectif de Burkina Faso. Con apenas una silla roja y una pequeña luz de neón encima, la enorme artista representa un drama femenino de conmovedores ribetes autobiográficos, escrito por ella misma. En francés con el auxilio del sobretitulaje en español, sentada mayormente o de pie, desplazándose en un pequeño espacio, la actriz recrea el dilema de una mujer, que criada por su madre en el barrio pobre de Uagadugú, y no reconocida por el padre, se hace preguntas fundamentales y construye una narrativa que articula la vida familiar y social a través de pérdidas y rencuentros, y lo privado y existencial con el devenir político de su país. Segura en su desempeño actoral, con dominio técnico y notable histrionismo, nos hace parte de un trozo de vida real en el África contemporánea, mientras se desdobra en numerosos personajes.

Aunque otras aproximaciones al FESITPVEN recogidas en estas páginas elogian la presencia cubana, comparto mis percepciones acerca de la cálida acogida que alcanzaron en su diversidad.

Ury Rodríguez Urgellés sedujo al auditorio al compartir su gracia como actor-narrador y dotar de enorme

presencia a Viyuyi, la popular dama negra a la que anima para compartir juntos en la escena, en un intercambio de fuerte sabor caribeño, historias rescatadas al ritmo de la música y alegre colorido. Con la mejor disposición acudían a la escena niños y adultos al reclamo del actor, dramaturgo y director guantanamero, y al final, todos querían ver de cerca a Viyuyi y tomarse una foto con ella, como recuerdo del buen momento teatral disfrutado. Formé parte del público de *L'tam qui pasé* en un teatro barrial de la periferia, el Alameda, y fue impresionante la comunicación alcanzada por el artista.

Otro tanto ocurrió con el Teatro de la Estaciones. *Una niña con alas* arrobó al enorme auditorio lleno de pequeños espectadores del Teatro Catia, ubicado en otro barrio popular lejano del centro. La belleza poética del lenguaje que recrea la poesía de Dora Alonso y las adivinanzas que estimulan la imaginación, atraparon a niños de diversas edades, tanto como la dinámica lúdica que despliegan Iván García, María Laura Germán y Arlettis González o Sonia María Cobos, con movimientos coreográficos de Liliam Padrón, música original de Ernesto Perdomo, la banda sonora del director Rubén Darío Salazar, y la hermosa visualidad concretada en el vestuario, la escenografía, las figuras y la iluminación de Zenén Calero. Cuentan los que le vieron que consiguió la misma acogida en sus presentaciones en Carabobo, Yaracuy y Macacay.

En cuanto a la *Balada del Pobre BB*, de Impulso Teatro, estrenada en el Teatro Nacional, tanto el discurso altamente político que creara Alexis Díaz de Villegas a partir de los textos de Brecht, como el trabajo del colectivo

de actores integrado por Linda Soriano, Arbel Molina, Ayris Arias, Sandra Castillo, Rosalí Suen, Eudys Espinosa, Sergio Gutiérrez y Verónica Medina, acompañados por el experimentado Carlos Pérez Peña –que reemplazó a Alexis en la escena, luego de su muerte–, alcanzó efusiva recepción de parte de un público joven que se identificó de inmediato con la fuerza y la dinámica del discurso actoral y por las potentes imágenes de condena a la guerra y la violencia. Similar fue su impacto en Miranda.

A mis compatriotas y a mí nos sorprendió en Caracas el 5 de agosto la dolorosa noticia del incendio en la base de supertanqueros de la zona industrial de Matanzas, y su devenir nos mantuvo a todos en vilo durante los últimos días. El ministro Villegas tuvo inmediatas expresiones de solidaridad privadas y públicas para con nosotros, en total coherencia con la ayuda material y logística de Venezuela, que no se hizo esperar.

Cuando casi nos despedíamos, en uno de los encuentros organizados en una de las salas del CELARG (sede de la Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos) al término de una de las funciones, el anuncio de la voluntad de continuar el evento, llegó en la propia voz del presidente de la República Bolivariana de Venezuela Nicolás Maduro, a través de una llamada telefónica que escuchamos todos.

El 2do. Festival Internacional de Teatro Progresista se anuncia para los días del 18 al 28 de junio de 2023, y ya me apresto para colaborar con su equipo, en grata correspondencia a la invitación recibida. ■

Legs Suite. Fotos: Bernardo Suárez @Shaponofotografico

La presencia de montajes notables a cargo de mujeres directoras acentuó la proyección emancipadora del festival, apreciable también en el tratamiento de temas históricos en montajes como *Joaquina*, de la Compañía Casa del Artista, con dirección de Oscar Escobar a partir de una obra de César Rengifo –el primer autor moderno venezolano–, al decir de Rodolfo Santana–. En clave de realismo social, la pieza del polifacético artista e intelectual revela la importancia de la mujer en las gestas independentistas, que las compromete a través de diversos estratos de la sociedad.



L'tam qui pasé. Foto: Alba Cultural

This is Salem



This is Salem es una deconstrucción de la pieza clásica *Las brujas de Salem* de Arthur Miller. La descomposición de algunos temas tomados de la pieza de Miller es la premisa para componer la nuestra. Temas como el poder, la educación como sistema de control, el adoctrinamiento, la brujería, el totalitarismo, la persecución, y la destrucción llevados al máximo de su significado hasta desconfigurar el sentido de estas palabras, logrando múltiples significados, que permiten hacer viajes en el tiempo, analogías políticas y sociales del presente con metáforas de pasado.

Existe un todo que el creador convierte en nada, lo vacía de significados, de sentido, de lógica y se reinventa en vida, en verdad. No hablamos solo de la sombría historia que ocurrió en Salem, hablamos de un país que se derrumba, de la ignorancia, del miedo. Pero también evocamos esta historia, para hablar de arte, y de los procesos actorales, el actor se enfrenta con un millón de imágenes y de ideas, pero también consigo mismo, con su proceso, con su historia, convierte su vida en una obra, hay un juego entre la ficción y la verdad.

Nos arraigamos con fuerza a la idea de la técnica, del trabajo con el cuerpo, de la relación física con cada imagen, con los personajes y de los actores. A un estudio minucioso de los impulsos, de las energías, y con el interés peculiar de lo que pasa entre un juego, una situación cotidiana o una imagen, a la destrucción, al horror, a la deformación, esto siempre desde lo físico, en comunicación con el inconsciente como voz de espíritu.

EL GERMEN

JOSÉ ALBERTO. José Alberto Briceño.

DOUGLAS. Douglas Suniaga.

BETHANIA. Bethania Yáñez.

FERNANDO. Fernando Garantón.

SAINMA RADA. Sainma Rada.

JOSÉ ALBERTO. Reverendo Samuel Parris.

DOUGLAS. Mary Warren.

BETHANIA. Abigail Williams.

FERNANDO. John Proctor.

SAINMA. Elizabeth Proctor.

JOSÉ ALBERTO. Susana Walcott.

DOUGLAS. Reverendo Hale.

BETHANIA. Rebeca Nurse.

FERNANDO. Danforth.

SAINMA. Ann Putnam.

JOSÉ ALBERTO. Ezekiel Cheever.

DOUGLAS. Thomas Putnam.

FERNANDO. Mercy Lewis.

BETHANIA. Tituba.

SAINMA. Betty Parris.

SAINMA. Pueblo, infierno, cazaba, un lobo.

JOSÉ ALBERTO. Salvaje, podrido, oscuridad, desconsuelo.

DOUGLAS. Bogotá, Madrid, Caracas, Salem.

BETHANIA. Hello, hay, alguien, en casa.

FERNANDO. Corrupción, desconsuelo, inmóvil, perseguido.

SAINMA. Bosque, destrucción, presa, cardumen.

JOSÉ ALBERTO. Ave, María, purísima, pecado.

DOUGLAS. Territorio, muerte, peste, abandono.

BETHANIA. Tormento, sangre, muerte, cadáveres.

FERNANDO. Esto es, Salem, atadura, brujería.

IRA. METAMORFOSIS

ENTREVISTADOR. ¿Cuál es tu nombre?

JOSÉ ALBERTO. José Alberto Briceño.

ENTREVISTADOR. ¿Qué personaje te toca interpretar?

JOSÉ ALBERTO. El Reverendo Parris.

ENTREVISTADOR. Cuéntame sobre tu personaje.

JOSÉ ALBERTO. Parris es el reverendo de Salem, padre de Betty y tío de Abigail, es un hombre que necesita respeto y lo consigue de algunos por el poder que le otorga el título de reverendo, que vendría siendo la mayor autoridad del pueblo. Sin embargo, hay otros que no confían en él, su mayor opositor por decirlo de alguna manera, es John Proctor. Tiene ciertos conflictos con los bienes materiales, para mí es un político, predica en el nombre de Dios y con sus acciones contradice, un hombre que tiene estudios, conocimientos, pero con muy poco liderazgo.

ENTREVISTADOR. José Alberto, ¿qué ocurrió en Salem?

JOSÉ ALBERTO. Un caos, un desastre, una masacre. Un pueblo creyente se dejó envolver por el juego de unas niñas. Mucho poder en el nombre de Dios, mucho terror psicológico.

ENTREVISTADOR. Reverendo Samuel Parris, ¿por qué mataron a todas esas personas en Salem?

REVERENDO PARRIS. (*Cuerpo del reverendo Samuel Parris.*) En el bosque descubrí a mi hija y a mi sobrina bailando como herejes. Bailaban desnudas entre los árboles.

ENTREVISTADOR. ¿A qué le teme?

REVERENDO PARRIS. A que mis enemigos me pongan al descubierto. A que el pueblo me lleve al púlpito. A perder mi ministerio. A que me echen del pueblo porque descubrieron corrupción en mi casa. Al principio no creía que en mi casa se pudiera iniciar la mayor revelación del demonio, fue inevitable descubrir

que en Salem se paseaba el mismísimo Satanás, llegó para llevarse muchas almas, para destruir nuestro tranquilo pueblo.

ENTREVISTADOR. Reverendo ¿qué vio en el bosque?

REVERENDO PARRIS. A las niñas bailando, desnudas, Tituba cantaba sus cantos de Barbados, invocaban, invocaban a los niños muertos de los Putnam. Llegué justo en el momento en que Abigail bebía sangre, mi hija me vio y en ese momento se desmayó.

ENTREVISTADOR. Entonces las verdaderas brujas son ellas ¿no? Porque luego ellas fueron las que acusaron.

REVERENDO PARRIS. Ellas abrieron el portal, pero Dios las rescató. No hay otra verdad, luego se esparció hacia otras personas en el pueblo, a esas niñas Dios luego de salvarlas le otorgó el don de percibir los malos espíritus.

ENTREVISTADOR. ¿Usted sabe que Abigail luego que se escapó de su casa y lo robó, se convirtió en puta?

REVERENDO PARRIS. Lo sé, luego de que se fue me enteré.

ENTREVISTADOR. José Alberto, háblame de tu relación con el arte.

JOSÉ ALBERTO. Creo que el arte es el puente más transparente que hay para acercarnos a nosotros mismos, el artista vive cuestionándose todo, tanto social, como espiritual, eso nos ayuda a ser personas totalmente despiertas, el arte me ayudado a dimensionar mis visiones.

ENTREVISTADOR. ¿Y por qué el teatro?

JOSÉ ALBERTO. En el teatro hago sin límites lo que no hago en mi cotidianidad.

ENTREVISTADOR. Un ejemplo.

JOSÉ ALBERTO. Ser pervertido. *(Risas.)*

ENTREVISTADOR. ¿Usted es pervertido, reverendo Parris?

REVERENDO PARRIS. A veces, me gusta observar a las niñas cuando bailan, cuando el sudor les recorre la piel, cuando se desnudan. Es algo que me gusta hacer.

ENTREVISTADOR. ¿Cómo murió su esposa?

REVERENDO PARRIS. La peste la aniquiló, no pudimos salvarla.

ENTREVISTADOR. ¿La extraña?

REVERENDO PARRIS. Todos los días.

ENTREVISTADOR. Reverendo, ¿planeó todo esto con su sobrina para destruir a Proctor?

REVERENDO PARRIS. Para nada, todo comenzó como juego y se convirtió en un infierno. Fue irremediable, la mano del demonio bañó de sangre al pueblo.

ENTREVISTADOR. ¿No fue su codicia y la de otros lo que llenó de sangre al pueblo?

REVERENDO PARRIS. La codicia del hombre puede llegar muy lejos, puede convertirse fácilmente en guerras. Confirmando que en Salem ocurrió una masacre por la ignorancia de las personas, no por la codicia. Se debe mantener a las personas en la ignorancia. Creo que si de algo soy culpable, es de eso.

ENTREVISTADOR. Reverendo, cante una canción.

LA CONDICIÓN

UN MAESTRO. *(Alguno de los actores.)* El Himno Nacional, silencio, tomen distancia. Mirando la bandera. Mi mamá me mima. Bloqueo, ¿dos más dos? Dividir, ¿si tengo diez manzanas y le quito cinco? Mi mamá me ama. La tabla de multiplicar del tres, del cuatro, del cinco. Amarillo, azul, rojo, colores primarios. ¿Colores terciarios? Números romanos. Descubrimiento de América. Día de la Raza, día de la bandera, día de la alimentación, día de la tierra, día del agua, la muerte de Bolívar, natalicio. Estudia y tendrás un día para ti. Venerar los símbolos patrios, el caballo no mira a la derecha, mira a la izquierda, honor y causa, moral y luces primeras necesidades. Signo de interrogación, signo de exclamación. El orden de los factores no altera el producto. Pedir permiso para levantarse, para hablar, para ir al baño. No cuestiones. No preguntes, tarea. Hora de salida.

Género dramático. Didáctica. Dialéctica. ¿No sabes que es la lírica? Épica o narrativa. El mito. La tradición oral.

El átomo, mecánica cuántica, la materia, sustancias puras, mezclas, la tabla periódica, reacciones químicas, química orgánica, la dinámica, leyes de Newton la estática la energía mecánica, la gravedad, partículas.

Los griegos, Roma, época clásica, la crisis de la República, la Edad Media, el Islam, la sociedad feudal, el Renacimiento, humanismo y reforma, el absolutismo como sistema invaluable. Los reyes católicos, Dios. La revolución francesa. No puedes alterar la historia. No eres nada.

Himno del graduando.

a-l-m-a m-a-t-e-r ¿Qué dice?

Alma mater. Alma mater. Alma mater. Alma mater.

Siguiente. ¿Nombre? ¿Apellido? Número de documento, estado civil, rif, pasaporte actualizado, donde vive, usa el metro, ¿es Tsu? Estatura, Color de piel, partido político, grupo sanguíneo, prueba psicológica, exámenes médicos, ¿Cuántos seguidores tiene? No, gracias, para la próxima.

Siguiente. Nombre, apellido, número de cédula, estado civil, zona donde vive, huella dactilar, antecedentes penales, notas certificadas, promedio mayor de dieciocho, partida de nacimiento, universidad donde estudió, ¿no es licenciado? No, gracias, no nos sirve.

Siguiente: Nombre, apellido, estado civil, fe de bautismo, primera comunión, confirmación, ¿No es católico? No, gracias, no nos interesa.

Siguiente: Nombre, apellido, cuánto mide, peso, color de piel, ¿Negro? No, negro no, gracias.

Siguiente: Nombre, apellido, edad, numero de cedula, zona donde vive, es de barrio, gracias.

Siguiente: Nombre, apellido ¿Extranjero? No, gracias, no cumple el perfil.

Siguiente: Nombre, apellido ¿Artista? No, gracias, no nos interesa.

Siguiente: Sin sistema.

Siguiente: Se fue la luz.

Siguiente: Ya cerramos.

Siguiente: No sirves.

Siguiente: No cumples.

Siguiente: Es diferente.

Siguiente: Es raro.

Siguiente: Habla mal.

Siguiente, siguiente, siguiente, siguiente. Siguiente, siguiente, siguiente.

Las manos arriba voy a poner.

Las llevo adelante y me callaré.

Brazos arriba y a los lados van.

Brazos cruzados para escuchar.

Palmadas con las manos.

Plas plas plas.

Las llevo a los hombros.

Plas plas plas.

Me siento derechito para dar el fin.

Plas plas.

Manos a la izquierda y a la derecha.

Manos a los hombros y a la cabeza.

Vamos volandito como las palomas como las palomas.

Hacia sus niditos.

Como los gigantes.

Como los enanos.

Vamos caminante.

Vamos de las manos.

2DA. METAMORFOSIS

ENTREVISTADOR. ¿Cuál es tu nombre?

BETHANIA. Bethania Yáñez

ENTREVISTADOR. ¿Cuál personaje te toca interpretar?

BETHANIA. Abigail Williams

ENTREVISTADOR. Cuéntanos sobre tu personaje.

BETHANIA. Abigail es una niña, de unos quince o dieciséis años de edad, sobrina del reverendo Parris, astuta, inteligente, que se enamoró y fue decepcionada, y debido a sus decisiones adolescentes y de mujer lastimada, arrastró a Salem al infierno. Yo creo que ella sembró la semilla de lo que después fue un holocausto, pienso que después todo los del pueblo utilizaron lo de la brujería como excusas para sus propias conveniencias, para vengarse de sus enemigos. Es la que inicia toda la masacre.

ENTREVISTADOR. ¿En qué año estamos?

BETHANIA. En el 2020.

ENTREVISTADOR. ¿Y en qué año ocurrió lo de Salem?

BETHANIA. En la primavera de 1692.

ENTREVISTADOR. Hace 327 años. ¿Salem se asemeja a tu país actual?

BETHANIA. Sí hay mucho de Salem por aquí, desde mecanismos distintos, porque una vez que uno descubre un mecanismo es muy difícil que ese siga liderando el poder, pero inventan otros y la historia se repite. Pienso que hay persecución, el poder siembra miedo, ignorancia, adoctrinamiento, la miseria como ideal, en favor de que unos pocos se llenen los bolsillos.

ENTREVISTADOR. Abigail Williams, ¿qué ocurrió en el bosque?

ABIGAIL. (*Cuerpo de Abigail Williams.*) Jugábamos.

ENTREVISTADOR. ¿Qué jugaban?

ABIGAIL. Juguemos en el bosque mientras el lobo no está.

ENTREVISTADOR. Invocaban muertos.

ABIGAIL. Exactamente no fue eso lo que quise decir. Pero tranquilo, seré franca, te voy a contar todo tal cual pasó: fui llamada para contar la verdad. ¿Qué ocurrió en el bosque? Convencí a Tituba, a Mary Warren, Susana Walcot, Mercy Lewis, y a Betty Parris para que fuéramos al bosque, primero les dije que nos reuniríamos a hablar, cuando llegamos a un lado muy oscuro del bosque Tituba y yo prendimos fuego y ella comenzó sus cantos de Barbados invocando a los muertos para que asesinaran a Elizabeth Proctor. Las demás chicas comenzaron a sentirse atraídas por el ritual, bailamos, nos desnudamos y bebimos sangre.

ENTREVISTADOR. ¿Por qué asesinar a Elizabeth Proctor?

ABIGAIL. No deja que Proctor sea feliz conmigo.

ENTREVISTADOR. Según dicen por ahí tu solo fuiste un error para Proctor.

ABIGAIL. ¿Un error? Nadie entenderá nunca lo que John y yo vivimos, yo fui suya y él fue mío, nos amamos, nos entregamos, él lo sabe, sabe de lo que hablo, pero tiene miedo, es un falso, no puede ser sincero, no puede confesar que me ama. Elizabeth lo llena de miedos, ella es la bruja, tiene atrapado a John en sus garras.

ENTREVISTADOR. Bethania, háblame de tu tesis.

BETHANIA. Creé un entrenamiento basado en dos figuras emblemáticas del carnaval de San Félix que son Madama y Mediopinto. Con el objetivo de profundizar en el desarrollo de la presencia escénica del intérprete.

ENTREVISTADOR. ¿Te sirvió el entrenamiento como actriz en este proyecto?

BETHANIA. Me sigue sirviendo, cada día reconozco físicamente cosas nuevas, y segura hasta el final de mi carrera como actriz servirá, por eso el actor entrena toda su vida.

ENTREVISTADOR. Abigail, cuéntanos de la noche en que asesinaron a tus padres.

ABIGAIL. Tenía ocho años, solo recuerdo imágenes, nos estábamos preparando para dormir, y de repente se escucharon sonidos extraños, gente corriendo, y ardiendo, eran los indios con maquillajes de demonios asesinando a cualquier que pasara por su lado, la última imagen que recuerdo claramente, era como al lado de mi almohada los indios cortaban la cabeza de mis padres, vi como suplicaron, como gritaron de dolor, escuché como se le despellejaba la carne con cada golpe, su sangre salpicando mi cara.

ENTREVISTADOR. ¿Y a partir de ahí te quisiste vengar del mundo?

ABIGAIL. Ahora que lo pienso tiene mucha lógica. Pero no vengarme, yo solo soy una mujer herida, los demás del pueblo son los que quieren vengarse, los hipócritas de Salem, por eso se inició la caza de brujas, para sacar personas de su camino y tener más poder. Todos seguimos el juego. Hasta que apareció el lobo y los desnudó a todos.

ENTREVISTADOR. ¿Qué es Salem para ti?

ABIGAIL. Un lugar lleno de miedos, mentiras, cubiertos de falsedad, muertos que llevan a cuesta un falso credo. La inmoralidad abunda por doquier, todo lo que signifique placer es pecado. Es un nido de idiotas, ignorantes, e hipócritas, todos son pecadores y sin embargo te señalan, te juzgan.

ENTREVISTADOR. Cántanos una canción.

TITUBA. (*Invocación de todos los personajes.*) Bienvenida la reina de las brujas Abigail. Bebe sangre, querida reina, ya va, no te vayas todavía, te voy a llamar a tu querido amor. John Proctor, aparece. Susana, quítate el vestido, Susana... No vino, no vino. Dime tu nombre, tu nombre.

PROCTOR. John Proctor. ¿Elizabeth, dónde estás?

ELIZABETH. John, John, no te veo, John. ¿Qué haces?

TITUBA. Di tu nombre, tu nombre.

REVERENDO JOHN HALE. John Hale, brujería en el pueblo, brujería por todos lados.

Tu nombre, tu nombre.

REVERENDO PARRIS. Samuel Parris, Samuel Parris.

REVERENDO JOHN HALE. Parris, hay brujería en el pueblo, Parris.

REVERENDO PARRIS. Mentiras Hale, mentiroso.

Bienvenida A Rebeca Nurse.

Vieja decrepita, muérete de una vez, maldita vieja.

Danforth, Danforth, di tu nombre. Tu nombre.

DANFORTH. Danforth, tierras para mí, tierras para ti, tierras para ti también, toma tierras, tierras, tierras para todos.

Llámame a la señora y señor Putnam, búscalos, ellos ya están por ahí, anda, búscalos.

Bienvenidos, señoras y señores, a los padres de los ocho niños muertos, los Putnam. *Welcome.*

Un niño muerto, dos niños muertos, tres niños muertos...

Tu nombre, tu nombre, dilo.

EZEKIEL CHEEVER. Ezekiel Cheever soy yo.

Betty, querida Betty, Betty, Betty, Betty. Bebe la sangre, eres el sacrificio. Sigue la luz Betty, piérdete Betty, entrégate.

ABIGAIL. ¿Betty? ¿Estás bien? Betty, Betty, responde. ¿Qué te pasa? Betty, despierta.

PARRIS. ¿Hija, qué tienes? ¿Betty? ¿Me oyes? ¿Qué te pasó? ¿Abby, qué le pasó a Betty? Padre nuestro que estás en los cielos, santificado sea tu nombre...

3RA. METAMORFOSIS

ENTREVISTADOR. Tu nombre.

FERNANDO. Fernando Garantón.

ENTREVISTADOR. ¿Qué personaje te toca interpretar?

FERNANDO. John Proctor.

ENTREVISTADOR. ¿Y qué nos puedes decir sobre tu personaje?

FERNANDO. Proctor es un agricultor, de unos treinta y cinco años, violento, difícilmente dominante, un hombre que cometió errores y les tocó asumirlo de alguna manera, y creo que lo asumió, con responsabilidad y valentía. No se doblegó nunca, murió firme, creo que necesitamos muchos Proctor en la sociedad. Es un hombre que murió manteniendo su palabra.

ENTREVISTADOR. ¿Qué es lo que más te gusta de *Las brujas de Salem* de Arthur Miller?

FERNANDO. Su dramaturgia. La forma en que Miller logra contar esta historia tan oscura.

ENTREVISTADOR. ¿Y por qué la destruyes?

FERNANDO. Para crear cosas nuevas.

ENTREVISTADOR. John Proctor, ¿tú crees en brujería?

PROCTOR. (*Cuerpo de John Proctor.*) La Biblia afirma que existe, yo soy un hombre creyente, pero cuando acusaron a Elizabeth de bruja, enseguida dudé.

ENTREVISTADOR. ¿De qué dudaste exactamente?

PROCTOR. De todo, menos de mi esposa, ella es la mujer más honesta que conozco. No le haría daño a nadie.

ENTREVISTADOR. ¿Dudaste de Dios?

PROCTOR. Yo conozco a Elizabeth más que a nadie en el mundo, nunca pensaría que es una bruja. No cabe en mi mente la idea de perversión en ella.

ENTREVISTADOR. ¿Fuiste perverso con Abigail?

PROCTOR. Abigail fue un error que voy sepultando cada día. Y la verdad que no vine aquí a hablar de ella. ¿Para esto fui llamado?

ENTREVISTADOR. Fernando, ¿qué es lo que más disfrutas del teatro?

FERNANDO. En el teatro encontré un espacio enorme para conocerme, para jugar con el tiempo y con el espacio, a indagar en las múltiples visiones que pueden partir de una idea. A descender a lo más bajo y ascender a todo lo contrario, a crear y a confiar. Y por eso disfruto hacerlo.

ENTREVISTADOR. Cuéntame sobre la técnica actoral que utilizaron para este montaje.

FERNANDO. No podría hablar de una técnica en específico, creo que se trata de una constelación tanto de técnicas como de lenguajes artísticos. Es un poco de cada uno de nosotros, canalizado hacia el hecho de crear un lenguaje físico. El cuerpo imagen, la dramaturgia del movimiento, el teatro físico, es la unión de varias técnicas. Y que vamos descubriendo.

ENTREVISTADOR. John Proctor, ¿qué pasó en el bosque?

PROCTOR. No estuve ese día en el bosque, me enteré por algunas personas que habían descubierto a varias niñas del pueblo jugando a invocar muertos en el bosque. Un tonto alboroto por unas niñas que bailaban, y a las horas todo era un caos, había un montón de gente acusada y sentenciada. Todo sucedió tan de prisa.

ENTREVISTADOR. ¿Por qué se salió todo de control en Salem?

PROCTOR. Mucho poder, persecución, porque el diablo significaba desobediencia, y hay que tener al pueblo callado, creyente, sin distracción. Luego se les salió de las manos, la masacre se fue impulsando hacia lo más perverso. Toda defensa era un ataque al tribunal. Luego de haber firmado casi cien sentencias de muerte, era irremediable, no iban a dar su brazo a torcer.

ENTREVISTADOR. ¿Cómo conociste a tu esposa?

PROCTOR. En una reunión que se hizo con el motivo de ayudar a un vecino del pueblo a construir su casa, recuerdo verla oliendo lilas, concentrada en el olor que emanaba aquella flor, recuerdo que hasta yo pude olerlas con ella, lilas que huelen a púrpura. Cuando la conocí, descubrí en su mirada una pureza, pero también descubrí las ansias que tenía de volar. Porque pude ver aquello, fue que me enamoré, y cada día demostró que fue así.

ENTREVISTADOR. Una pura que no supo volar. ¿Opinaste lo mismo cuando te enteraste de que se casó?

PROCTOR. Quizás no lo entiendas, pero intentaré explicártelo, Elizabeth llegó a mi vida para enseñarme sobre libertad, amor y lealtad a mí mismo. Y aunque cometí el gravísimo error de acostarme con esa niña...

ENTREVISTADOR. Diga el nombre por favor.

PROCTOR. ¿Disculpe?

ENTREVISTADOR. El nombre de la niña con la que se acostó. Dígalo.

PROCTOR. Abigail Williams.

ENTREVISTADOR. Continúe.

PROCTOR. Decía, que cometí un error. Pero morí sabiendo que me amaba, y que siempre creyó en mí. Creo que lo mejor fue que se casara de nuevo, por ella y nuestros hijos.

ENTREVISTADOR. Y ella vivió para saber que su esposo al que tanto amó, no aprendió de lealtad con otros. La dejaste sola, Proctor. Canta una canción. “Juguemos en el bosque”

Juguemos en el bosque mientras el lobo no está. ¿Lobo estás?

Juguemos en el bosque mientras el lobo no está. ¿Lobo estás?

Juguemos en el bosque mientras el lobo no está. ¿Lobo estás?

Juguemos en el bosque mientras el lobo no está. ¿Lobo estás?

Juguemos en el bosque mientras el lobo no está. ¿Lobo estás?

4TA. METAMORFOSIS

ENTREVISTADOR. Tu nombre.

SAINMA. Sainma Rada.

ENTREVISTADOR. ¿Qué personaje te toca interpretar?

SAINMA. Elizabeth Proctor.

ENTREVISTADOR. Háblame de tu personaje.

SAINMA. Elizabeth Proctor es una mujer de unos treinta años, está infelizmente casada con John Proctor, y tienen dos hijos. Siempre he pensado que ella es una mujer que esta adelantada a su tiempo, siempre supo que todo eso que sucedió en Salem pasaría. Amó mucho a John, a pasar del engaño.

ENTREVISTADOR. ¿Por qué crees que Elizabeth no evitó que John muriera?

SAINMA. Dándole mi visión, creo que los Proctor son el sacrificio por una idea, en el texto de Miller, ¿el Jesucristo?, él murió defendiendo su idea, para ese entonces fue difícil, por la época. Y creo que Elizabeth apoyaba esa causa.

ENTREVISTADOR. Elizabeth, ¿por qué te casaste luego de que John murió?

ELIZABETH. (*Cuerpo de Elizabeth Proctor.*) No podía criar a mis hijos yo sola, en el pueblo no era bien visto una madre soltera, aparte de que las tierras que me quedaron luego de que John murió perdieron su valor. Estaba embarazada. Muchas cosas influyeron para que tomara esa decisión, no fue fácil. Aún amaba a John.

ENTREVISTADOR. Cuéntanos de tu relación con John.

ELIZABETH. Al principio encantadora, siempre caminábamos solos por el bosque, para alejarnos de todo, hablábamos, disfrutábamos enormemente el estar juntos, luego nos casamos, hijos, trabajo, después llegó el reverendo Samuel Parris y así poco a poco un laberinto de donde ninguno pudo salir hasta que murió John. Fui muy feliz por mucho tiempo.

ENTREVISTADOR. ¿Cree que Parris arruino tu matrimonio?

ELIZABETH. De alguna manera, cuando él llegó al pueblo comenzó una especie de división, creó dudas, no llevaba a acciones lo que predicaba en la iglesia, no era un hombre de Dios, era solo un hombre lleno de muchas ambiciones materiales. John siempre lo supo, nunca confió en Parris. Y ahí están él y su sobrina, como si nada.

ENTREVISTADOR. Sainma, define en palabras lo que es el teatro para ti.

SAINMA. Familia, encuentro, fragilidad, es muy singular mi relación con el teatro, él siempre está siguiéndome los pasos, es mi perseguidor. Nunca puedo evitarlo, es voraz, sangre hirviendo. Inevitable. Cautivador, caos, miedo.

ENTREVISTADOR. ¿Miedo?

SAINMA. Sí, miedo, como cuando no puedes respirar, pero al final pasa. Porque rompes esa franja invisible que está allí.

ENTREVISTADOR. Elizabeth, ¿tuviste miedo?

ELIZABETH. Todos estuvimos cargados de miedos, de eso se trataba la religión ¿no? Para tener poder se necesita infundir el miedo.

ENTREVISTADOR. ¿Qué ocurrió en el bosque?

ELIZABETH. Nunca supe bien lo que sucedió, sé que decían que eran unas niñas junto con Tituba, la sirvienta de Parris que él trajo de Barbados, unas que jugaban en el bosque y otras que hacían brujería. Nunca creí en la brujería, solo una excusa para llevarnos a la muerte.

ENTREVISTADOR. Dicen que Abigail, junto con Mary Warren, hacía brujería para destruirte.

ELIZABETH. Si fue así no sirvió de nada, ellas eran solo unas niñas, Abigail una niña herida y enamorada de mi marido.

ENTREVISTADOR. No te destruyó a ti, pero destruyó tu matrimonio.

SAINMA. Ningún tercero destruyó mi matrimonio con John, que se acostara con esa niña fue solo una reacción de lo que venía pasando entre los dos.

ENTREVISTADOR. ¿Y qué sentiste cuando te enteraste de que tu marido se acostó con otra?

ELIZABETH. Mucho odio, si es lo que quieres escuchar.

ENTREVISTADOR. ¿Los hubieses matado?

ELIZABETH. Si a alguien mataría, sería a mí misma.

ENTREVISTADOR. ¿Te sientes culpable de que tu marido te fue infiel con tu sirvienta?

ELIZABETH. Una parte de mí sí.

ENTREVISTADOR. ¿Por qué?

ELIZABETH. En algún momento, no me di cuenta cuándo, algo en mí comenzó a cerrar entre él y yo todo tipo de comunicación, de cercanía, me volví fría con él, muchas veces fui injusta, lo sabía, pero no me importaba.

ENTREVISTADOR. ¿Lo amabas?

ELIZABETH. Lo amé hasta el último momento.

ENTREVISTADOR. Nosotros creemos que lo dejaste de amar.

ELIZABETH. Lo importante no son las versiones que ustedes quieran creer, lo importante es la razón por la que se hizo.

ENTREVISTADOR. ¿Fuiste feliz con tu segundo esposo?

ELIZABETH. Fui feliz, pero no tan feliz como fui con John.

ENTREVISTADOR. Elizabeth, cántame una canción.

LA ESCENA

ELIZABETH. ¿Por qué tan tarde? Ya es casi de noche.

PROCTOR. Estuve plantando mucho... hasta cerca del monte.

ELIZABETH. Ah, terminaste entonces.

PROCTOR. Sí, el campo está sembrado. ¿Duermen los chicos?

ELIZABETH. Se están durmiendo.

PROCTOR. Esperemos ahora que sea un buen verano.

ELIZABETH. Sí.

PROCTOR. ¿Te sientes bien hoy?

ELIZABETH. Me siento bien. ¡Es conejo!

PROCTOR. ¡Oh, conejo! ¿En la trampa de Jonathan?

ELIZABETH. No, entró en la casa esta tarde; ¡lo encontré sentado en un rincón como si hubiese venido de visita!

PROCTOR. Ah, que haya entrado es una buena señal.

ELIZABETH. Dios lo quiera. Pobre conejito; me dolió en el alma despellejarlo.

PROCTOR. Está bien sazonado.

ELIZABETH. (*Sonrojada de placer.*) Tuve gran cuidado. ¿Está tierno?

PROCTOR. Sí. Creo que pronto veremos los campos verdes. Debajo de los terrones está tibio como la sangre.

ELIZABETH. Eso es bueno.

PROCTOR. Si la cosecha es buena compraré la vaquillona de George Jacob. ¿Te gustaría?

ELIZABETH. Sí, me gustaría.

PROCTOR. Quiero complacerte, Elizabeth.

ELIZABETH. Lo sé, John.

PROCTOR. ¿Sidra?

ELIZABETH. ¡Claro!

PROCTOR. Esta granja es todo un continente cuando hay que hacerla paso a paso, dejando caer la semilla.

ELIZABETH. Sin duda.

PROCTOR. ¡Deberías traer algunas flores a la casa!

ELIZABETH. ¡Oh, lo olvidé! Mañana lo haré.

PROCTOR. Aquí adentro todavía es invierno. Ven conmigo el domingo y pasaremos juntos por la granja; jamás he visto tantas flores en el campo. Las lilas huelen a púrpura. Se me ocurre que las lilas son el perfume del crepúsculo. ¡Massachusetts es una hermosura en primavera!

ELIZABETH. Sí, es cierto.

PROCTOR. Creo que estás triste otra vez. ¿Es cierto?

ELIZABETH. Viniste tan tarde que pensé que hoy hubieses ido a Salem.

PROCTOR. ¿Por qué? No tengo nada que hacer en Salem.

ELIZABETH. Habías hablado de ir, al principio de la semana.

PROCTOR. Lo pensé mejor desde entonces.

ELIZABETH. Hoy está allí Mary Warren.

PROCTOR. ¿Por qué la dejaste? Me oíste prohibirle que volviese a ir a Salem.

ELIZABETH. No pude detenerla.

PROCTOR. Está mal, está mal, Elizabeth... Tú eres aquí la señora, no Mary Warren.

ELIZABETH. Ella espantó toda mi fuerza.

PROCTOR. ¿Cómo puede ese ratón asustarte, Elizabeth? Tú...

ELIZABETH. Ya no es más ratón. Le prohíbo que vaya y ella alza el mentón como la hija de un príncipe y me dice: “Tengo que ir a Salem, señora Proctor; ¡soy funcionario del tribunal!”

PROCTOR. ¡Tribunal! ¿Qué tribunal?

ELIZABETH. Sí, ahora tienen todo un tribunal. Han enviado cuatro jueces de Boston, según dice, importantes magistrados de la Corte General encabezados por el Comisionado del Gobernador de la Provincia.

PROCTOR. Vamos, está loca.

ELIZABETH. Dios lo quiera. Ahora hay catorce personas en la cárcel, dice. Y serán juzgados y dice que el tribunal también tiene autoridad para colgarlos.

PROCTOR. Bah, nunca colgarán a...

ELIZABETH. El Comisionado del Gobernador promete colgarlos si no confiesan, John. Creo que el pueblo se ha vuelto loco. Mary Warren habló de Abigail y escuchándola pensé que hablaba de una santa. Abigail lleva a las otras muchachas al tribunal y por donde ella anda la multitud se aparta como se apartó el mar ante Israel. Y la gente es traída ante ellas y si ellas gritan y chillan y caen al suelo... la gente es encerrada en la cárcel por embrujarlas.

PROCTOR. Pero eso es una maldad espantosa.

ELIZABETH. Creo que deberías ir a Salem, John. Creo que sí. Debes decirles que todo es un fraude.

PROCTOR. Sí, lo es, seguramente lo es.

ELIZABETH. Ve a lo de Ezekiel Cheever..., él te conoce bien. Y dile lo que ella te dijo la semana pasada en casa de su tío. Te dijo que este asunto no tenía nada que ver con brujerías, ¿no es así?

PROCTOR. Sí, lo dijo, lo dijo.

ELIZABETH. Dios te cuide de ocultarle eso al tribunal, John. Creo que hay que decirles.

PROCTOR. Sí, hay que decirles, hay que decirles. Es asombroso que le crean...

ELIZABETH. Yo iría a Salem ahora, John... Ve esta misma noche.

PROCTOR. Lo pensaré.

ELIZABETH. No puedes ocultarlo, John.

PROCTOR. Ya sé que no puedo ocultarlo. ¡Digo que voy a pensarlo!

ELIZABETH. Bien entonces, piénsalo.

PROCTOR. Solo me pregunto cómo podré probar lo que ella me dijo, Elizabeth. Si ahora esa muchacha es una santa, creo que no será fácil probar que es un fraude y que el pueblo se ha vuelto tan tonto. Ella me lo dijo en una habitación a solas..., no tengo prueba de ello.

ELIZABETH. ¿Estuviste a solas con ella?

PROCTOR. Por un momento a solas, sí.

ELIZABETH. Vamos, entonces no es como me lo contaste.

PROCTOR. Por un momento, he dicho. Los demás entraron enseguida.

ELIZABETH. Haz como quieras, entonces.

PROCTOR. Mujer. No toleraré más tus sospechas.

ELIZABETH. Yo no tengo...

PROCTOR. ¡No las toleraré!

ELIZABETH. ¡No las provoques, entonces!

PROCTOR. ¿Aún dudas de mí?

ELIZABETH. John, si no fuera Abigail a quien debieras ir a dañar, ¿vacilarías ahora? Creo que no.

PROCTOR. Mira, Elizabeth...

ELIZABETH. Veo lo que veo, John.

PROCTOR. No has de juzgarme más, Elizabeth. Tengo buenas razones para pensarlo antes de acusar de fraude a Abigail, y voy a pensarlo. Atiende a tu propio perfeccionamiento antes de seguir juzgando a tu marido. Yo he olvidado a Abigail y...

ELIZABETH. También yo.

PROCTOR. ¡Apiádate de mí! No olvidas nada y no perdonas nada. Aprende a ser generosa, mujer. Ando en punta de pies por esta casa desde que ella se fue, hace siete meses. No me he movido de aquí a allá sin antes pensar si te agrada-ría, y, sin embargo, un eterno funeral gira alrededor de tu corazón. ¡No puedo hablar sin ser sospechado a cada momento, sin ser juzgado de mentiroso, como si cada vez que entro en esta casa entrase en una corte de justicia!

ELIZABETH. John, no eres franco conmigo. Dijiste que la habías visto entre otra gente. Ahora dices...

PROCTOR. Elizabeth, no haré más protestas de honestidad.

ELIZABETH. John, solo soy...

PROCTOR. ¡No más! Debí haberte aplastado a gritos, cuando me hablaste de tu sospecha por primera vez. Pero me humillé y como buen cristiano confesé. ¡Confesé! Aquel día, por culpa de algún sueño, debo haberte confundido con Dios. Pero no lo eres, no lo eres, ¡y tenlo bien presente! Mira alguna vez la bondad en mí y no me juzgues.

ELIZABETH. Yo no te juzgo. El magistrado que te está juzgando reside en tu propio corazón. Nunca he creído sino que eres un buen hombre, John, solo que algo desorientado.

PROCTOR. Oh, Elizabeth, tu justicia podría servir para helar cerveza.

5TA. METAMORFOSIS

ENTREVISTADOR. Tu nombre.

DOUGLAS. Douglas Suniaga.

ENTREVISTADOR. ¿Personaje que te toca invocar?

DOUGLAS. Mary Warren.

ENTREVISTADOR. Háblanos de tu personaje.

DOUGLAS. Mary es una niña, sirvienta de los Proctor, muy amiga de Abigail, que de alguna manera se ve atrapada es un juego que ella no entiende, confundida, insegura, con miedos.

ENTREVISTADOR. ¿Por qué crees que Mary y todas las demás niñas le siguieron el juego a Abigail?

DOUGLAS. Creo que algo de inocencia, o desconocimiento, inexperiencia. Nunca pensaron en las consecuencias, creo que al principio era un juego y ya luego no pudieron zafarse de eso.

ENTREVISTADOR. Mary Warren, cuéntame cómo conociste a Abigail Williams.

MARY WARREN. (*Cuerpo de Mary Warren.*) En el pueblo, nos veíamos a escondidas en el bosque.

ENTREVISTADOR. ¿Le tuviste miedo?

MARY WARREN. No, ella y yo éramos muy buenas amigas, había mucha confianza entre las dos. No había motivo para temerle.

ENTREVISTADOR. ¿Pero ella las amenazó una vez, recuerdas?

MARY WARREN. Ella estaba asustada, no lo sentí como una amenaza. Fue estilo una advertencia, para cuidarnos a todas.

ENTREVISTADOR. Mary Warren, fuiste llamada para que contaras la verdad, ya nosotros sabemos lo que sucedió, pero queremos escucharlo de ti.

MARY WARREN. ¿Y qué es exactamente lo que quieres saber?

ENTREVISTADOR. Mary Warren ¿fingías en la tribuna cuando hacías las acusaciones?

MARY WARREN. No lo recuerdo.

ENTREVISTADOR. Mary Warren, ¿fingías o no?

MARY WARREN. Sí fingí la mayoría de las veces.

ENTREVISTADOR. ¿Y por qué fingías?

MARY WARREN. Solo seguí el juego.

ENTREVISTADOR. ¿Puedes fingir ahora?

MARY WARREN. Quizá.

ENTREVISTADOR. Finge. (*Pausa.*) Douglas, ¿Crees que el actor finge?

DOUGLAS. Para nada, el actor trabaja para todo lo contrario, expresa desde su verdad más profunda. En mi opinión creo que el actor no imita, más bien se relaciona desde la escucha real de su cuerpo. Todo lo que pasa es real, porque hay un acompañamiento que precede el cuerpo y luego lo complementa la mente. Ahí se vuelve orgánico, vivo.

ENTREVISTADOR. ¿Crees que el arte en la sociedad actual es importante?

MARY WARREN. Sí es importante. El arte es transformación, es un viaje hacia el interior, inspira a otros a que hagan arte desde su propia realidad. El arte nos mantiene despiertos, necesitamos seguir despiertos y que otros despierten también.

ENTREVISTADOR. Mary Warren, ¿qué paso en el bosque?

MARY WARREN. Jugábamos.

ENTREVISTADOR. ¿Cuál juego?

MARY WARREN. Juguemos en el bosque mientras el lobo no está.

ENTREVISTADOR. ¿Y en qué consistía?

MARY WARREN. Bailar, alrededor de una hoguera, con Tituba cantando y todas las demás seguíamos al ritmo con nuestros cuerpos.

ENTREVISTADOR. ¿Estaban invocando muertos? (*Silencio.*) Confíésalo, no te dé miedo, Abigail no se va a enterar.

MARY WARREN. Sí, pero solo fue un juego.

ENTREVISTADOR. Mary Warren, ¿te atrapó el lobo?

MARY WARREN. Sí.

ENTREVISTADOR. ¿El gobernador Danforth es el Lobo?

MARY WARREN. Todos, todos resultaron ser el lobo, Abigail, Proctor, Parris, Danforth, tú, yo...

ENTREVISTADOR. Mary, canta una canción.

LA DESTRUCCIÓN

Este último cuadro queda libre a la imaginación del director o directora que monte la obra. ❧



Menguada la hora

Versión teatral del cuento "La hora menguada", de Rómulo Gallegos

I Caracas. Final de la primera mitad del siglo XX. El calvario. Calle de la amargura. Ocaso. Por la calle nadie transita. En la puerta y una de las ventanas, dos figuras como de cera. Atentas, de arrugas viejas, como prolongaciones de la casa. Una arruga de la casa se confundió una vez con la arruga primogénita de una de ellas y las arrugas de la espera se fueron casando unas con otras, hasta que un día no pudieron diferenciarse. Es probable que las diferencias de las arrugas puedan hacerse porque las de la casa huelen a bahareque, y las otras, las de esas muecas de mujeres, huelen a carnes viejas y secas. Hieden. Los cantos de los gallos de la gallera cercana se escuchan en contrapunto con los grillos, algún perro ladra para dar inicio a la noche. Un disparo. Las mujeres se angustian y descubrimos que viven. Silencio. Movimientos de miedo. Las mujeres se redescubren cobardes y eso las molesta. Gran silencio. La conversación entre ellas es como una partitura de silencios.

AMELIA. ¿Escuchaste?

ENRIQUETA. Cierra la ventana. (Pausa.) Van a creer que somos las del bar de Peregrino.

AMELIA. Entra.

ENRIQUETA. Esa ventana... Esa ventana.

AMELIA. Entra.

ENRIQUETA. Esa ventana todo el día abierta.

AMELIA. Eso fue un disparo.

ENRIQUETA. Un día de estos los borrachos de la cuadra se van a meter para acá creyendo que atendemos a la gente.

AMELIA. A lo mejor están siguiendo a un agitador.

ENRIQUETA. Solamente nos falta la música y la barra...

(Pausa.)

AMELIA. Entra.

ENRIQUETA. ¿Para qué?

AMELIA. Están disparando en la calle.

ENRIQUETA. ¿Y si no me da la gana?

AMELIA. No seas necia.

ENRIQUETA. Ya va.

AMELIA. Por favor.

ENRIQUETA. Quiero ver.

AMELIA. ¿Qué?

ENRIQUETA. Quiero ver (Pausa.) A lo mejor es alguien que podría necesitar-nos.

AMELIA. Eres ciega.

ENRIQUETA. Tengo puesto los anteojos.

AMELIA. Eres ciega. (Pausa.) Si hay alguien que nos necesite en el mundo nos va a conseguir sin que nosotras tengamos que hacer nada.

ENRIQUETA. A lo mejor se le olvidó el camino.

AMELIA. Entra.

ENRIQUETA. ¿Y si se le olvidó?

AMELIA. Enriqueta.

ENRIQUETA. Una nunca sabe.

AMELIA. Ya no tenemos fuerza ni para recordar.

ENRIQUETA. No seas ridícula.

AMELIA. Solo esperamos. Ni tú ni yo tenemos fuerza para otra cosa.

ENRIQUETA. Si tú no tienes fuerzas entonces muérete, porque ya tienes mucho tiempo penando y el purgatorio necesita espacio para otros agonizantes. (Pausa.) Yo voy a continuar aquí el tiempo que me venga en gana.

AMELIA. (Suave.) A veces pienso que la que se ha querido morir todo el tiempo, casi desde que nació, eres tú; pero no lo has hecho por el temor de que yo sí pueda verlo y pueda volver a tocarlo... tocarlo... besarlo...

ENRIQUETA. Infeliz.

AMELIA. Somos hermanas.

ENRIQUETA. Por desgracia. (Silencio.)

AMELIA. ¿Vas a entrar?

ENRIQUETA. Cuando me venga en gana. No cuando tú quieras.

(Pausa.)

AMELIA. (Suave.) A lo mejor yo sí lo he visto. Y hasta he hablado con él.

ENRIQUETA. Sandeces.

AMELIA. ¿Quién sabe?

ENRIQUETA. Hace tanto que no sales de El Calvario.

AMELIA. A lo mejor El Calvario se me hizo chiquito y me fui a El Silencio. A lo mejor andando de Angelito a Jesús recibí una sorpresita y no te he dicho nada.

ENRIQUETA. Imposible. Nunca sales. Los huesos no te aguantan ya.

AMELIA. Acuérdate que haces siesta en la tarde... quien compra la comida de esta casa soy yo.

ENRIQUETA. (Duda.) ¿Cuándo?

AMELIA. (Haciéndose la boba.) ¿Qué?

ENRIQUETA. ¿Pasó eso?

AMELIA. ¿Eso?

ENRIQUETA. ¡Eso!

AMELIA. ¿Qué?

ENRIQUETA. ¡Estás mintiendo!

AMELIA. ¿Mintiendo? (Silencio.)

ENRIQUETA. ¿Cuándo?

AMELIA. Umjúj, ¿qué?

ENRIQUETA. (Molesta.) ¿Hablaste? ¿Se hablaron?

AMELIA. ¿Con quién? (Silencio.)

ENRIQUETA. ¿Con quién?

AMELIA. ¿De qué hablas?

ENRIQUETA. ¡De él! (Pausa.)

AMELIA. ¿De él?

ENRIQUETA. Sí; de él. (Silencio.)

AMELIA. ¿Vas a entrar?

ENRIQUETA. No. (Pausa.) En vez de estar inventando estupideces deberías cerrar la ventana.

AMELIA. Si entras.

ENRIQUETA. Ciérrala. No te da vergüenza que vean esa cosa horrorosa en la que te has convertido estos últimos años.

AMELIA. ¿Vergüenza? No. La perdí hace mucho tiempo y tú sabes con quién.

ENRIQUETA. Cretina. Lo que tengo que hacer es no escuchar. (Se tapa los oídos.)

AMELIA. No puedes dejar de escucharme.

ENRIQUETA. Se siente un chillido. Qué fea se ve esa vieja sentada en esa ventana. Parece un ánima en pena. (Silencio.) Cuando una mujer quiere asustar a su hijo lo amenaza con traerlo aquí. Y entonces, el niño atemorizado, le hace caso a su mamá. ¿Será que no se da cuenta de que la gente no hace más que burlarse de ella? A lo mejor es de esa gente que para vivir feliz se imagina que tiene que sufrir bastante. ¿Será por eso que la vieja esa, fea, se la pasa mirando para afuera? (Tararea sin taparse los oídos.)

AMELIA. Quien puede acordarse de ti, sabe que eres tú la que ha pasado toda la vida mirando para afuera para ver si la gente te está mirando. Pero nadie, ni siquiera, recuerda cómo se llama esa arruga que se sienta todas las tardes de cuatro a seis en el portón. Lo peor es que si dejaras de hacerlo, si dejaras de sentarte ahí, donde crees que formas parte del resto, nadie, ni siquiera yo, lo notaría (Pausa.) Está bien. Es posible que me parezca a la Sayona sentada aquí. Pero es el único lugar de la casa en el que me siento bien, como una planta, porque hace mucho que no tengo a donde mirar cuando lo hago hacia fuera. Pero no me he quedado ciega. No finjo reconocerlo todo. He podido mirarte todos estos años muy bien. Podría quedar ciega como tú y podría adivinarte y descubrirte. Eres miserable. No existes; no eres. No estás. Y sigues atormentada y atormentándome por el qué dirán. ¿Dios podrá perdonarte eso? (Pausa.) Yo no ofendo a nadie. Hasta creo que puedo entenderte: tú sigues castigándome por algo que no recuerdo, que no existe, que yo creo que no disfruté porque estaba muy asustada y tenía vergüenza (Pausa.) Solo recuerdo el dolor y la ausencia de mis fuerzas...

(Tenso silencio.)

ENRIQUETA. Gustavo Adolfo va a regresar.

(Férreo silencio pleno de tensión.)

AMELIA. ¿Vas a entrar?

ENRIQUETA. Va a regresar. (Pausa.) Yo lo sé.

AMELIA. Entra.

ENRIQUETA. Todo no puede haber sido en vano.

AMELIA. ¿Quieres una copita de jerez? (Silencio.)

AMELIA. Enriqueta.

ENRIQUETA. ¿Qué?

AMELIA. ¿Quieres?

ENRIQUETA. ¿Qué?

AMELIA. Una copita de jerez.

ENRIQUETA. ¿Jerez?

AMELIA. Una copa.

ENRIQUETA. ¿Una copa? (*Silencio.*) Voy.

(*Se escucha caer una copa de vidrio... Es lejano, seco, odioso y sin que ellas gesticulen se escuchan sus voces que provienen del pasado.*)

ENRIQUETA. (*Off.*) Desgraciada. Te dije que no cogieras las copas.

AMELIA. (*Off.*) ¡¡Aghhh!!

(*Articulación notoria que recoge el presente y vuelve décadas atrás.*)

II

(*Hemos regresado en el tiempo. Es importante remarcar la elipsis involutiva por las actrices y el espacio, para que no haya duda de que hemos vuelto al pasado sin necesidad de oscuro. Enriqueta trae una torta de cumpleaños. Se molesta al comprobar que Amelia sigue en la ventana. Son los años 30. A lo lejos una retreta.*)

ENRIQUETA. Quítate de esa ventana que va a creer que pasó algo malo.

AMELIA. Son dieciocho años los que cumple.

ENRIQUETA. Debe estar celebrando con sus amigos.

AMELIA. Dieciocho. Un hombre. Un muchacho.

ENRIQUETA. Mi muchacho. Mi hijo.

AMELIA. El muchacho... (*Como si estuviera conversando con él.*) Muchachito. ¿Cómo te fue hoy en la escuela? ¿Qué te enseñó la maestra? ¡Esas maestras sí saben ahora... y sí dicen cosas! Tu mamá está en la cocina refunfuñando por los huevos que le rompiste jugando con la pelota, pero yo le dije que había sido yo, no te preocupes, va a seguir peleando y diciendo cosas un rato hasta que se canse y después se olvida. ¿Vas al cinematógrafo con Peregrino? Ten cuidado. No me gusta que andes con esa gente que una no conoce. Mucho cuidado con estar cogiendo consejo ajeno. Yo preferiría que visitaras a la señorita Carreño y no te fueras al bendito cinematógrafo. (*Escuchando como si le preguntara.*) ¿Que qué es la política? La verdad es que yo no sé. Pero tú sí preguntas, muchacho. ¿El General? El Presidente. Es como... como el dueño de esta gran hacienda que es el país y a los capataces de las diferentes partes de la hacienda se llaman Ministros... Tarazona. Se llama Tarazona. ¿Para qué quieres saber eso? Shhh. ¡Se me calla, carrizo! ¡Eso no se pregunta! El General... Es el Presidente y nosotros el pueblo. Y el pueblo hace lo que el Presidente dice. Y si no, pueden matarlo a uno y a su familia por estar en contra. Por dudar. Eso decía mi papá. Eso es lo que escuchaba decir cuando hablaba con el tuyo. Se murió... se murieron los dos... Les dio miedo soportar este par de locas que somos tu mamá y yo... A lo mejor hicieron bien. ¿Quién sabe? A lo mejor la gente hace bien cuando se muere. ¿Por qué estás tan callado? ¿Por qué no habla mi muchacho?...

Muchachito, no me pongas esa cara que se me arruga el corazoncito. A la tarde te voy a dar una sorpresa... Ahora a su cuarto y busca el suetercito de lana que está haciendo frío. Mi muchacho, muchachito. Cuando seas viejito te voy a llamar mi muchachito, aunque a tu mamá no le guste.

ENRIQUETA. (*Con la torta y las velitas canta.*) Cumpleaños feliz, te deseo yo a ti. Cumpleaños Gustavo Adolfo, cumpleaños feliz. (*Aplaude y habla como si estuviera.*) Espero que te guste la torta. Tiene muchísima piña, como a ti te gusta. Tuve que pelear con tu tía Amelia para que no se la comiera. Tú sabes que ella es una tragona. Siempre se quiere comer las cosas sabrosas que hago para ti. La pobre no sabe ni freír bien un huevo. No sé qué hubiera hecho si algún hombre se hubiera fijado en ella.

AMELIA. Yo limpio. (*Pausa.*)

ENRIQUETA. Es una envidiosa. Siempre está pendiente de lo que yo hago para volverlo a hacer. Lo único que no puede hacer como yo es cocinar. Para eso se necesita talento. Tú eres mi hijo y yo soy tu madre y nadie te quiere como te quiero yo. Nadie va a hacer por ti lo que hago yo.

AMELIA. Hijo...

ENRIQUETA. ¡Mi hijo!

AMELIA. Hijo, dile a tu mamá que no puedo disgustarme con ella. Es innecesario. Comemos del mismo dinero.

ENRIQUETA. ¡Bruja!

AMELIA. Aunque esconda algunas cosas en su cuarto bajo llave para que yo no las pruebe. Dormimos bajo el mismo techo.

ENRIQUETA. Las brujas no duermen. Salen en sus escobas por las noches. En los aquelarres le hacen daño a mucha gente. Yo he escuchado de una bruja que enloqueció a un hombre que mentaban Saturnino. Dicen que el hombre se enamoró de ella una noche de noviembre... y esa misma noche intimaron. El amor fue tan grande que el hombre comenzó a tener poderes adivinatorios. Saturnino lo veía todo; y la gente, sus amigos, no entendían lo que decía, y lo tomaron por loco. Y se volvió loco.

AMELIA. Por eso digo que una mentira repetida mil veces se convierte en una verdad.

ENRIQUETA. Y una tarde, día de San Bernabé, después de predecir un terremoto y que unas botas iban a intentar acabar con Caracas como capital, el loco se alejó hacia acá, hacia El Calvario, que para la época era lo más alto de Caracas y desapareció. Por eso es que los hombres tienen mucho cuidado con las brujas.

AMELIA. Hijo.

ENRIQUETA. Amelia.

AMELIA. Hijo.

ENRIQUETA. Mi hijo.

AMELIA. Tu hijo.

ENRIQUETA. Mío.

AMELIA. Nuestro.

ENRIQUETA. Mi hijo.

AMELIA. De quien lo parió.

ENRIQUETA. ¡Mío!

AMELIA. ¿No dije eso?

ENRIQUETA. ¡Bruja! ¡Bruja! ¡Bruja! Las brujas no entienden de cumpleaños; ellas entienden de... de otras cosas... de la noche... y de la mala vida (*Transición.*) Hoy cumples un añito más y yo te quiero así... Más grande por cada año que cumples... Amelia, ¿qué te pasa a ti? ¿De qué te ríes? Déjame hablar sola con mi hijo. Una no puede estar en intimidad con su hijo en esta casa. Un día de estos voy a coger mi maleta y me voy a ir con Gustavo Adolfo a un lugar donde no me molestes, porque estoy cansada de esa cara de imbécil que me sigue por toda la casa. Cuando estoy en el corral, cuando camino por los pasillos, cuando arreglo las flores del jardín, cuando voy a algún cuarto, cuando me despierto en la mañana y caliento el café para hacerle el desayuno a mi hijo, el “rabipelao” ahí siguiéndome y siguiéndome sin descansar un solo instante... (*Transición.*) Mi amor, hoy día de tu cumpleaños quiero que sepas que el regalo que te voy a dar para cuando cumplas seis...

AMELIA. Diez... para cuando cumplas diez, hijo.

ENRIQUETA. Doce, para cuando mi hijo cumpla doce...

AMELIA. Quince. Ya hasta tienes el bozo de los bigotitos, muchachito.

ENRIQUETA. Diecinueve, para cuando cumplas diecinueve, aparte de una torta más rica que la de este año, voy a hacerte mi regalo, que es para los dos: nos vamos a ir de esta casa. Sí, esta también es nuestra casa, pero es que siento que necesitamos un cambio... Necesitamos aire fresco, porque el aire de esta casa está turbio de tanto olerlo. Sucio de una suciedad que no es por ti ni por mí... Es por... (*Mira a Amelia impactada. Transición.*) Es una casa bonita... Esta huele a bruja... Aquella es limpia, no sucia como esta...

AMELIA. ¿Por qué es el sucio?

ENRIQUETA. ¿Por qué es el sucio? (*Transición.*) Las tejas son todavía rojitas. Nuevas, podríamos decir.

AMELIA. ¿Quién ensucia esta casa?

ENRIQUETA. ...Y por esos lados están abriendo negocios nuevos, de gente que viene de afuera.

AMELIA. Enriqueta.

ENRIQUETA. ¿Amelia?

AMELIA. Yo.

ENRIQUETA. ¿Qué?

AMELIA. ¿Yo ensucio?

ENRIQUETA. ¿Qué, mijita?

AMELIA. ¿Yo ensucio esto?

ENRIQUETA. ¿De qué hablas?

AMELIA. ¿Yo ensucio esta casa?

ENRIQUETA. ¿De qué cosa hablas?

AMELIA. ¿Yo ensucio esta casa todavía?

ENRIQUETA. (*Con Gustavo Adolfo.*) ¿Tu tía? ¿Por qué me preguntas eso? (*Ríe.*) No; nunca tuvo novio. Ningún hombre se fijó en ella, porque los hombres no se fijan en las mujeres como Amelia, con esa cara de idiota (*Pausa.*) ¿Te dijo eso? Yo creía que a ella ya se le había olvidado “eso”. Sí; es verdad. Ella tuvo un... ¿cómo decirlo? Ella... tu tía Amelia y un hombre. No sé si puedo llamarlo un admirador... Yo podría llamarlo de otra manera... Ella tuvo un visitador secreto, porque la última en enterarse de que ese hombre existía fui yo... me avergüenza tanto recordarlo... Yo no sabía... Yo nunca me enteré, sino hasta mucho después de “eso”. (*Arregla la mesa.*)

AMELIA. ¡Enriqueta!

ENRIQUETA. Por eso yo te lo voy a contar todo.

AMELIA. Enriqueta, no...

ENRIQUETA. Cuando yo me casé con tu papá. Todo era tan bello, tan limpio, tan diferente. Yo nunca me imaginé que todo cambiaría así... papá murió, lo enterramos junto a mamá en el Cementerio del Sur. Tu papá y yo nos fuimos a vivir a la casa de Chacao con Amelia que se había quedado sola y a mí me dio compasión.

AMELIA. Lástima...

ENRIQUETA....Y así pasaron los años y la lástima se fue acompañando por la piedad. No podía explicarme por qué ningún hombre de Chacao se fijaba en mi querida hermana. Si lo hubiera entendido... si Dios me hubiera dado el entendimiento, o alguien se hubiera atrevido a pararme en la calle para contármelo todo, para abrirme los ojos, porque yo estaba completamente ciega... Estoy segura que la gente se reía de mí, se burlaba, se lo contaban todo en las tardes de Penichez. Se burlaban, era el cuento de moda: mi hermana Amelia tenía un...

AMELIA. Enriqueta.

ENRIQUETA. ...Algo más que un admirador... Yo no lo sabía. ¿Tú me puedes crear, hijo, que yo, tu madre, nunca me enteré de aquel tórrido romance? El ridículo romance que mantenía tu tía... No me enteré sino hasta que se murió tu papá... pues así fue... (*Articulación. Involución.*)

III

(*Amelia y Enriqueta juegan a las palmas como dos niñas mientras cantan.*)

AMBAS. Papeles son papeles,

cartas, son cartas.

Las cosas de los hombres,

todas son falsas.

Yo antes te quería.

Y era por el pelo,

ahora que estás pelona,

ya no te quiero.

(*El juego de palmas aumenta de velocidad. De pronto, Enriqueta comienza a gritar como una loca.*)

ENRIQUETA. ¡Horror! ¡Horror! ¡Horror!

(*Amelia muy nerviosa, como desvariando de los nervios, trata de calmarla contándole una historia mientras calienta café.*)

AMELIA. Yo siempre te he querido mucho. ¿Te acuerdas del cuento del ratón Pérez? Nos lo contaba mamá cuando no podíamos dormir...

ENRIQUETA. ¡Horror! ¡Horror! ¡Horror! ¡Y está muerto...!

AMELIA. “El ratón Pérez calló en la olla, por la golosina de la cebolla”. ¿Todos los Pérez serán golosos? Yo creo que sí...

ENRIQUETA. ¡Está muerto! ¡Y no puede hablar! ¡No puede mirarme a los ojos, ni puede contármelo todo! ¡Horror! ¡Esto es un sacrilegio! ¡Un pecado mortal! ¡Horror!

AMELIA. ...Un día la Cucarachita Martínez... Qué casualidad, tiene nuestro mismo apellido... que era muy hacendosa... como nosotras... Como yo... Estaba barriendo y se encontró un medicito. ¿Te imaginas? Una Martínez con un medicito. ¡Qué escándalo! Y esta era cucaracha, y como cucaracha, al fin y al cabo, nadie se quería casar con ella porque era pobre y no era bonita...

ENRIQUETA. ¡Qué horror! ¡Tú eres mi hermana, desgraciada! ¡Mi hermana! ¡Las hermanas no se hacen esas cosas...! ¡Las hermanas se respetan! ¡Esto es un pecado! ¡Sacrílega! ¡Sinvergüenza! ¿Por qué no te mueres tú también? Tú también deberías morirte, para enterrarlos juntos. Si quieres te mato ahora mismo, para gritarle al mundo esta amargura. ¡Traidores! ¡Son unos traidores! ¿Cómo le reclamo a él, Santo Dios? Pero a ti, te voy a matar. ¡Te odio!

AMELIA. (*A Enriqueta.*) La muerte no es castigo de nada... es esta vida el castigo... Además, no puedes matarme... Morirías antes que yo en el intento... (*Enriqueta cae sollozando y convulsiona mientras Amelia continúa el cuento.*)

AMELIA. ...Cuando los animales se dieron cuenta de que la Cucarachita Martínez tenía un medicito y no sabía cómo gastarlo, todos vinieron a verla. Pero la cucarachita sabía. Ella sabía que se querían acercar a ella, no por lo que ella era, sino por el dinero... por lo que se había conseguido... por lo que tenía. Yo me conseguí esta casa, nos la dejó papá. “El Este es un buen lugar para vivir, y Chacao está llena de gente en ascenso, de seguro el General va a ubicar a los extranjeros de este lado”. Papá tenía visión. Él sabía que el Este era un buen lugar para conseguir pareja para sus hijas. Un hombre bueno, emprendedor, como decía él: esposos rubios. Yo era muy retraída. Adolfo se fijó en ti y yo me contenté, Enriqueta. Me contenté. Me contenté, hermana, te lo juro por lo más sagrado que es la memoria de nuestros padres.

ENRIQUETA. ¡No jures en vano! ¡Blasfemas! ¡Injurias! ¡Ensucias a Dios con tus mentiras!

AMELIA. Te lo juro por él.

(*Enriqueta solloza.*)

AMELIA. Yo estaba demasiado contenta. Demasiado feliz por ti, hermana. Entre las dos leíamos las cartas con pensamientos o poesías que él te enviaba. Distraía a papá para que enviara a Adolfo a buscarte al colegio, ¿te acuerdas? Yo hacía que me dolía la barriga y el muchacho, el empleado de papá, el hijo del italiano Adolfo, Adolfito, tan serio y tan recto en sus cosas, tan hombre, te iba a buscar al colegio. Yo te esperaba, emocionada por ti, soñando cómo sería tu matrimonio... El señor Gustavo Martínez, nuestro padre, estaba orgulloso... el tuyo era... “un hombre de sangre latina que se casó con mi hija”, decía papá inflado de orgullo... esponjado como un ponqué. Y se murió. Un día, sin darnos explicaciones se murió y se fue con mamá, a vivir felices allá arriba, donde deben estar los santos. Ese día me sentí... No; me quedé... definitivamente sola... Completamente sola y tuve mucho miedo...

ENRIQUETA. Tengo un puñal... un puñal en el corazón, que si lo saco me desangro y me muero... y si lo dejo dentro me va a doler toda la vida. Dolor... ¿qué sabes tú lo que es el dolor? El dolor se arrastra. Tú no sabes ni siquiera mirarme a los ojos. Yo quería, yo quise darle un hijo a Adolfo, pero no pude. Estaba seca. Estoy seca por dentro... ¡Maldita!

AMELIA. (*Se ha servido café y bebe.*) Papá se había ido con mamá. Tú tenías tu matrimonio con Adolfo, tu herencia, la mitad de la casa de Chacao, más la mitad de esta casa en El Calvario... nuestro calvario y la esperanza de ser madre algún día... Yo me sentí... ¿cómo decirlo, Enriqueta? (*Pausa.*) Como una cucaracha... y como era señorita “La Cucarachita Martínez”. Tú te quedaste en Chacao... te lo agradezco tanto... yo hubiera cometido una locura. Todos los animales que se enteraron de que ahora la cucarachita Martínez tenía fortuna (*Ríe.*) vinieron a ofrecerse. No a mí... a la dote... Y eso fue tan... ¿decepcionante?... Mortal... eso, fue mortal. Me sentí muerta. De muerte de causa masculina... No; masculina no... De causa pirata... Me sentí asaltada por delincuentes que cantaban serenatas, escribían poesías, o me halagaban por la cocina: por el “bienmesabe”, el arroz con coco, o las conservitas que había aprendido de mamá, mientras yo sonreía y ellos eructaban. Por esta sala desfilaron Don Perro, Don Burro, La Danta, El señor Hipopótamo y el señor Caballo, con el señor Pereza. Me asusté muchísimo cuando llegó el Zamuro. Me sentí carroña, cadáver, cosa muerta y los despaché a toditos. A toditos, sin esperanza de ñapa siquiera. Así lo entendí. De repente. Me entendí sin animal. Sin Perro, ni Burro, ni Danta, ni Hipopótamo; ni Caballo, ni Pereza y mucho menos con Zamuro. Dispersé a los zancos, a los zánganos.

ENRIQUETA. Y pusiste los ojos en mi marido. Te aprovechaste de mí. Del único ser que te ha tendido la mano sin querer quitarte nada. Yo te di amor y tú me quitaste a mi marido.

AMELIA. Eso no fue así. Yo no te quité a tu marido... Él sí se aprovechó de mí... de mi soledad, de mi amargura solitaria.

ENRIQUETA. Te estás disculpando porque no puede decir la verdad; porque no puede hablar... porque está muerto y desde la tumba no hay defensa posible. **AMELIA.** Si es mentira lo que digo, que se parezca aquí mismo y que me contradiga. Que se levante de la tumba en la que lo acabamos de echar. Que salga y venga a confesarse.

ENRIQUETA. Zorra.

AMELIA. Él te quiso mucho.

ENRIQUETA. ¡Y por eso se acostaba contigo!

(Silencio.)

AMELIA. No se acostaba conmigo. Se acostó en mi cama, con mi cuerpo, con mi vergüenza, mi capricho por no sentirme deseada honestamente y su deseo de convertirse en algo en lo que tú no podías complacerlo.

ENRIQUETA. Se acostaba contigo. ¿Eso no se llama prostitución? ¿Me vas a decir que eso se llama ahora por otro nombre? Si es así, dímelo, porque debe ser que estoy horrorizada, sintiéndome víctima y miserable por algo que no lo motiva de verdad-verdad. A lo mejor es que el dolor por la muerte de mi marido me volvió loca y no me he dado cuenta.

AMELIA. Yo dejé que lo hiciera por lástima.

ENRIQUETA. Esto es todo un acontecimiento. Hay que hablar con Medina para que lo publique en el diario. Es la primera vez que una ladina se acuesta con el marido de su hermana y no goza, sino que siente lástima.

AMELIA. Por ti.

ENRIQUETA. ¿Por mí?

AMELIA. Él me dijo que eras estéril.

ENRIQUETA. ¡Cállate!

(Silencio.)

AMELIA. Que no podías darle hijos...

ENRIQUETA. ¡Cállate o te mato y te echo en el mismo hueco que lo enterré, vagabunda!

AMELIA. Cucaracha... La Cucarachita Martínez. Tu marido calló en la olla, por la golosina de la cebolla. *(Canta enajenada.)*

ENRIQUETA. Nadie puede enterarse de esto. Nadie puede saber que estás preñada de Adolfo. Hoy mismo nos vamos de Chacao, para evitar la saludadera imprudente y la visitadera de los que vienen a ver cómo estás. Fingiendo que quieren darte el pésame. Hoy mismo nos vamos *(Transición.)* Yo estoy segura de que lo gozaste. *(Silencio.)* ...Pero ten por seguro que no voy a ser yo la que salga perjudicada de todo esto... Porque yo sí voy a tener un hijo de mi marido... y va a ser mi hijo, mío y de más nadie... porque “nadie” se burla de mí, “nadie”; y como “nadie” se va a arrepentir: voy a quitarle el hijo a “nadie”, aunque tenga que matar a “nadie”... y como “nadie” es desconocida, no se van a dar cuenta. Nos vamos al Calvario. Yo sé cómo se arreglan las cosas. Porque yo voy a ser madre... voy a ser madre aunque tenga que matarte, desgraciada... cucaracha. Yo soy la hermana de la cucaracha Martínez.

(Se vuelven niñas otra vez.)

AMBAS. Papeles son papeles, cartas, son cartas.

Las cosas de los hombres, todas son falsas.

Yo antes te quería.

Y era por el pelo,

ahora que estás pelona,

ya no te quiero.

(Articulación.)

IV

(Poco tiempo después.)

AMELIA. Yo no tengo la culpa. Yo no la tuve. Adolfo quería un hijo y no podías complacerlo.

ENRIQUETA. Tuve un hijo.

AMELIA. Mi hijo.

ENRIQUETA. Mío.

AMELIA. *(Furiosa.)* ¡Lo parí yo!

ENRIQUETA. Demuéstralo.

AMELIA. Demuéstralo tú... ¿Tú crees que la gente de la que siempre estás pendiente no se habrá preguntado de quién es ese hijo que tú dices que es tuyo? Demuestra lo contrario. ¡Demuéstralo!

ENRIQUETA. ¡Bruja!

(Amelia acusa malestar de barriga, como si estuviera a punto de parir; mientras Enriqueta se arregla una almohada bajo el vestido para fingir que está en el mismo estado. Amelia tiene fuertes contracciones.)

AMELIA. Aghhh.

ENRIQUETA. Cállate. Pueden escucharte. Me ha costado mucho trabajo vencer a Isabel y a Carmen Grajirena que estás de viaje.

AMELIA. No puedo aguantar. Me duele mucho. Cada vez son más seguidos. *(Se queja a causa de una fuerte contracción. Enriqueta se arregla como si fuera a salir.)*

ENRIQUETA. Cállate. Yo voy a buscar al doctor, o te mato si es necesario para que te calles.

AMELIA. Siempre me estás matando... Tú no puedes irte Enriqueta... voy a parir... Voy a parir. Yo lo sé... Yo no quiero que el bebé se muera.

ENRIQUETA. Muérete tú, si quieres. Si te mueres ahora te ofrezco una de estas paredes como tumba. El barro podría venirme bien. *(Va a hacer mutis.)*

AMELIA. Te lo advierto. No te vayas. *(Grita de dolor.)*

(Tocan a la puerta. Silencio. Vuelven a tocar. Enriqueta oculta a Amelia. Duda si abre o no. Siguen tocando. Enriqueta se arregla la barriga y abre la puerta. Habla con alguien que no vemos.)

ENRIQUETA. ¿Cómo está, Heriberto? Bien, bastante bien. ¿Isabela, cómo está? *(Ruidos de Amelia aguantando el dolor.)*

ENRIQUETA. ¿Ruidos en la casa? ¿Cómo de mujer? ¿Ah? ¿Ah? Ah, sí, iba a poner el aguamanil y me di un golpe con la ponchera y yo soy muy... gritona... Sí... ¿Cómo dice? ¿Sola? Bueno, una siempre está acompañada por la Virgen María que también fue madre y sufrió penurias. Un momento que dejé una olla en la candela y no quiere que se me quemé.

(Enriqueta entra a ver a Amelia y regresa a conversar.)

ENRIQUETA. ¿Amelia? ¿Sí? Ojalá decida regresar pronto. Ya me está haciendo falta. Más ahora que se están acercando los días. ¿Hoy? Me he sentido un poco extraña, pero no es para ahorita... ay... muchas gracias Heriberto. Ustedes son muy amables. Tiene razón. Por lo menos Adolfo me dejó su semilla. Dios ha sido muy bueno conmigo. Para que me acompañe y me cuide. Sí. Estoy loca por agarrarle las manitos y verle la carita... y lavarle los pañales... darle leche y darle sus golpecitos para sacarle los gases. Quiero escucharle el llanto... y que crezca rapidito, para que me diga mamá, mamá Enriqueta. Porque yo voy a ser su mamá. Claro, Don Heriberto. Hasta luego. Bueno. Saludos. *(Cierra la puerta. A Amelia.)* Se fue. Cállate, imbécil. *(Abofetea a su hermana y se quita la almohada.)*

AMELIA. ¡¡Estoy pariendo!!

ENRIQUETA. Yo lo voy a recibir. No voy a necesitar doctor. Yo sola. Así va a ser más mío. Mi hijo. *(Se mete entre las piernas de Amelia.)* ¡Puja...! ¡Puja! No dejes de hacerlo. ¡Ayy! ¡Ayy! ¡¡Ya salió!! ¡¡Ya salió!! ¡Lo agarré en el aire! ¿Qué es esta pelota negra?

AMELIA. *(Adolorida.)* ¡La Placenta! ¡Corta el cordón y la placenta!

ENRIQUETA. ¡Ya...!, ¡ya lo hice...! ¡Ya nació mi hijo! ¡Es varón! ¡Es un varón! Hola, nené... Dile hola a tu mamá. Yo me llamo Enriqueta. Esa es tu tía, Amelia. Y estoy segura que ella se va a morir pronto y vamos a poder ser felices... muy felices.

AMELIA. ¡Yo no tengo la culpa! ¡Yo no la tuve! ¡Adolfo quería un hijo y tú no podías complacerlo!

ENRIQUETA. Tuve un hijo.

AMELIA. ¡Mío! *(Transición temporal marcada.)* ¡Lo parí yo! Y no me voy a morir todavía. Primero te mueres tú, hermana. Primero te mueres tú. Yo le voy a decir la verdad a Gustavo Adolfo. Le voy a contar todo lo que me has hecho, todo lo que he sufrido, todo lo que has dicho, todo lo que he callado... porque no pienso callarme más. No quiero que me sigas faltando el respeto, ni a mí, ni a mi hijo. Son veinte años de dolor, veinte años de... *(Silencio.)* veinte de soledad; veinte años de ver a mi hijo levantarse temprano para irse a estudiar sin poderlo abrazar y besar; mientras me podía estar diciendo mamá, su mamá... la única... yo... la verdadera. La que lo parió... porque tú me has reprochado todo, hasta la existencia... y yo hasta me quise morir... pero las idiotas no se suicidan... y no me voy a morir sin decirle todo. *(Silencio. Transición.)* ¿Cuál es su

verdadera madre? ¿Con cuál de las dos fue que su papá lo hizo, de verdad-verdad? Y cuál es la que se debería morir por habernos mantenido en claustros independientes, para que no pudiéramos querernos como madre e hijo.

ENRIQUETA. No vas a decirle nada.

AMELIA. Pues, sí, se lo voy a decir.

ENRIQUETA. Primero te mato, ramera.

AMELIA. Te morirías detrás de mí.

(Silencio.)

AMELIA. Porque sí, es cierto que merezco un castigo por habermele entregado al patán italiano de tu marido, creyendo que de alguna manera te hacía un favor. Porque no gozaba contigo desde que se dio cuenta que no podías ser madre. ¿Te gustaría una limonada?

ENRIQUETA. *(Toma el vaso pero no bebe.)* Un día de estos...

AMELIA. El castigo que Dios te tiene reservado tiene que ser peor. Usurpadora.

ENRIQUETA. Bicha.

AMELIA. Ladrona.

ENRIQUETA. Prostituta.

AMELIA. Mula.

ENRIQUETA. Vaca.

AMELIA. Vieja estéril.

ENRIQUETA. Maldita.

AMELIA. Como tú.

(Silencio.)

ENRIQUETA. Es mi hijo.

AMELIA. Es mi hijo.

ENRIQUETA. Es mi hijo. *(Le lanza la limonada encima a Amelia.)*

AMELIA. ¡Mío! ¡Yo soy su verdadera madre! ¡Yo lo parí y tú me lo robaste! ¡Me robaste el privilegio de tratarlo como mi hijo! Pero la única que es madre en esta casa soy yo. ¡¡Gustavo Adolfo es mi hijo!! ¡¡Yo soy su verdadera madre!!

(Las dos giran en una misma dirección. Inquietas, como si alguien hubiese escuchado.)

AMBAS. ¡¡Gustavo Adolfo!!

ENRIQUETA. *(Disimulando.)* Hijo, te hice esta torta para celebrar tus veinte años. *(Angustiada.)* Gustavo Adolfo.

AMELIA. Muchacho... ¡Hijo!

ENRIQUETA. Se fue.

(Silencio.)

AMELIA. Se fue.

ENRIQUETA. ¿Se fue?

AMELIA. Se fue.

ENRIQUETA. *(Asomándose.)* ¿Se fue?

AMELIA. Se fue.

ENRIQUETA. ¿Quién se va a comer ahora la torta?

AMELIA. Los gusanos.

(Oscuro.)

V

(Regresamos al momento inicial.)

ENRIQUETA. Va a regresar.

AMELIA. ¿Vas a entrar?

ENRIQUETA. Va a regresar *(Pausa.)* Lo sé.

AMELIA. Entra.

ENRIQUETA. Todo este tiempo no puede ser en vano.

(Silencio.)

AMELIA. ¿Quieres una copita de jerez, Enriqueta?

ENRIQUETA. ¿Qué?

AMELIA. ¿Quieres una copita de jerez?

ENRIQUETA. ¿A quién le vamos a cantar cumpleaños todos los años?

(Canta.) Cumpleaños feliz,

Te deseamos a ti.

Cumpleaños Gustavo Adolfo.

Cumpleaños feliz.

AMELIA. Se fue. Se lo llevó todo. No dejó nada en su cuarto.

ENRIQUETA. Él va a regresar.

AMELIA. Sí; él va a regresar

ENRIQUETA. ¿Se fue?

AMELIA. Se fue.

ENRIQUETA. ¿Mi hijo se fue?

AMELIA. *(Afirmando.)* Se fue mi hijo.

ENRIQUETA. Se fue.

AMELIA. Se fue.

ENRIQUETA. ¿Y no dejó nada?

AMELIA. Un papel.

ENRIQUETA. Un papel... ¿Qué decía?

AMELIA. Que lo sabía todo.

ENRIQUETA. Que lo sabía todo.

AMELIA. Que luego regresaría.

ENRIQUETA. ¿Ves? Él va a regresar.

AMELIA. Que se iba para tratar de entender...

ENRIQUETA. Él va a regresar, yo lo sé.

AMELIA. ¿Hasta cuándo me vas a castigar?

(Silencio.)

ENRIQUETA. ¿Hasta cuándo me vas a castigar?

AMBAS. *(Cantando y jugando a las palmas.)*

Papeles son papeles,

cartas, son cartas.

Las cosas de los hombres,

todas son falsas.

Yo antes te quería.

Y era por el pelo,

ahora que estás pelona,

ya no te quiero.

AMELIA. Entra.

ENRIQUETA. Todo no puede haber sido en vano.

AMELIA. ¿Quieres una copita de jerez?

(Silencio.)

AMELIA. Enriqueta.

ENRIQUETA. ¿Qué?

AMELIA. ¿Quieres?

ENRIQUETA. ¿Qué?

AMELIA. Una copita de jerez.

ENRIQUETA. ¿Jerez?

AMELIA. Una copa.

ENRIQUETA. ¿Una copa?

AMELIA. Una copa.

(Silencio.)

ENRIQUETA. Voy.

AMBAS. *(Encendiendo la vela de la torta.)*

Cumpleaños feliz,

Te deseamos a ti.

Cumpleaños Gustavo Adolfo.

Cumpleaños feliz.

(Cuando las dos van a soplar una mira a la otra.)

AMELIA. ¿Quién va a apagar la vela este año?

ENRIQUETA. Yo. Tú la apagaste el año pasado.

AMELIA. No; la apagaste tú.

ENRIQUETA. Amelia.

AMELIA. Enriqueta, está bien.

(Las dos soplan a la vez.)

Oscuro. 🎭

Se cruzó un espacio, como surcando un laberinto. Con dudas en el camino, pero con certezas de avanzar hacia un destino. Un laberinto dispuesto para reflexionar, para encontrarse y reencontrarse con el cuerpo, la mente, el alma y la naturaleza. Recorrerlo y recorrer sus implicaciones, observar o preguntarse qué hay en cada paso, qué hay en la decisión de dar ese paso, qué hay en la forma de cruzarlo, cuántas veces es necesario transitarlo y cuántas maneras hay de hacerlo, era la constante cada vez, como algo nuevo, como un nuevo descubrimiento. “Si ya no te tengo miedo, no eres peligroso” le dijo Ariadna al Minotauro.¹

A cada pisada una visión, un descubrimiento, a cada paso, una mujer que reconoce su valentía y la posibilidad de mirar en los ojos a la bestia, al animal, a la naturaleza en cuanto esencia y memoria viva. A cada giro de laberinto, una nueva narrativa que se teje. Quizás es ahí donde se cruzan los caminos, donde convergen las tradiciones y las memorias que se pueden recoger, que se pueden sentir si entramos a la acción con un cuerpo abierto y disponible para percibir, recibir y, quizás transformar.

El encuentro de mujeres creadoras desarrollado por Laboratorio Internacional Residui Teatro en Ayllón, España, en septiembre de 2022, reunió a setenta personas entre participantes de diversos lugares del mundo, así como a distintas maestras que compartieron sus conocimientos. Estuvo conformado por talleres, mesas de reflexión, acciones de calle, espectáculos, declaraciones (un espacio para que lxs participantes muestren su trabajo o una idea de proyecto), proyecciones, talleres con la comunidad, fue una gran fiesta realizada para y en compañía de la comunidad y un gran laberinto en una verde pradera, disponible para ser recorrido las veces que pudiera hacer falta.

¹ “El Laberinto”, texto de Laboratorio Internacional Residui Teatro.



Poner

a la acción

Reflexiones a dos cuerpos sobre el encuentro
Tradición-Transmisión-Transgresión

¿Cómo escribir sobre el encuentro? ¿Cómo se describe una experiencia sin olvidarse de algo? ¿Cómo hablar de un espacio que significa y representa hasta lo inimaginable? Quizás estas y otras preguntas nos rondaban por la cabeza al intentar escribir. Por supuesto que hay muchas formas de hacerlo, pero queríamos algo conjunto, entre dos personas, como otra transmisión, como otro breve encuentro. Así que nos reunimos a conversar, nos planteamos preguntas para responder en relación con lo sucedido en Ayllón. No se trata de dar voz a alguien por el hecho de responder a las preguntas, se trata más bien de dar voz al encuentro mismo a través de dos cuerpos, uno que pregunta y otro que responde. Somos entonces, el canal para esta transmisión hacia quienes nos leen.

Marcelo Solares: Este año, estar en la organización del evento ha significado entender parte de su estructura y lo que tú propones en el encuentro que organizas en España, “Tradición Transmisión Transgresión”. Entiendo que cada encuentro tiene un objetivo distinto. Sobre esta idea que propones, ¿cuál es la tradición que se mantiene?

Viviana Bovino: El proyecto Magdalena nace en 1986 en mano de mujeres que pertenecían a grupos de teatro y que durante un festival que se dio cerca de Roma empiezan a reflexionar sobre el rol de la mujer en las artes escénicas y la poca visibilidad para las creadoras. El Magdalena empieza con la idea de poder generar una gran transformación también en la forma en la que se hacen las cosas, no solo en el contenido. Reflexionar sobre cuáles son los patrones estructurales que identificamos como una modalidad que tiene rastros de patriarcado y que nos gustaría transformar. De ahí viene una estructura que lleva hasta ser llamado Magdalena Project, como movimiento internacional en el cual se establecen algunos principios que son fundamentales, importantes, necesarios y que, sobre todo, las fundadoras han reconocido como el esqueleto de este movimiento. Luego está la posibilidad de que este movimiento se nutra de las personas que participan, por eso cuando tú hablas del objetivo del encuentro que yo dirijo en España, eso es posible porque una de las tradiciones es que la persona que decide tomar en las manos estas herencias y realizar el encuentro dentro del marco de Magdalena Project, tiene una supervisión por parte de las personas que ya han realizado encuentros o que son

veteranas, “Las abuelas”, como en cierto momento se han empezado a llamar dentro del movimiento, pero también hay una enorme libertad de poder elegir, decidir, equivocarse, porque la vulnerabilidad es un elemento también importante en este proceso. En los últimos años se ha establecido una especie de praxis que se pide seguir a la hora de organizar un encuentro y que se ha vuelto entonces, parte de la tradición. Se propone que la persona que se lanza en la aventura de organizar un encuentro Magdalena haya podido participar mínimamente en dos encuentros previos, se establece quién o quiénes pueden ser “madrinas” que pueden ser referentes a la hora de organizar, que la actividad sea realizada en un lugar idóneo para las personas, que las condiciones de alojamiento, de comida, de los espacios de trabajo, sean respetuosas hacia las personas y adecuados para las actividades, sin olvidar que al ser un movimiento, los encuentros se han hecho en diversos lugares y países del mundo bajo diferentes universos organizativos, se tienen que garantizar los gastos y una aportación para las artistas que participan.

Incluso, Jill Greenhalgh, fundadora del Magdalenas Project, cuando presenta la red dice: eso es verdad, pero cuando Roxana Pineda decidió hacer en Cuba el Magdalena sin fronteras, aunque ella no había participado en dos encuentros, estaba haciendo un trabajo organizativo enorme, y dijimos ¡Vamos!, o cuando en otras ocasiones, por cuestiones económicas una Magdalena ha dicho que quiere organizar un encuentro y que está en búsqueda de financiación pero aun así no aseguran garantizar ciertas condiciones, toda la red se ha puesto en acción buscando fondos, con la intención de crear una red de apoyo. Hay un espacio y una tradición a nivel organizativo y al mismo tiempo, la posibilidad de transformar la dificultad en oportunidad, para reinventar. Sí que hay un gran respeto a las personas fundadoras de este movimiento, que hay gran atención a la calidad artística. En el Magdalena hay una variedad de lenguajes impresionante, ninguna “juzga” en el sentido de comentar el trabajo de la otra desde un nivel de superioridad, pero si hay un dialogo que es constructivo, no destructivo.

Marcelo: Hablando de la transmisión, ¿Qué crees que este encuentro organizado dos veces transmite o ha transmitido en estas ediciones?

Viviana Bovino y Marcelo Solares



Poner voz a la acción. Reflexiones a dos cuerpos sobre el encuentro Tradición-Transmisión-Transgresión

Viviana: La transmisión es un proceso que yo he querido analizar y sobre el cual desde mucho tiempo estoy trabajando desde un nivel pedagógico, pero también es lo que están haciendo las Magdalenas “abuelas” conmigo, facilitándome, apoyándome en el proceso de gestación de estos encuentros. A mí por otro lado me toca la transmisión y el generar las condiciones a nivel práctico y logístico; la misma elección del programa, del calendario, hace que esto pueda o no facilitar que el contenido se transmita, que la reflexión se transmita a las personas, a las participantes. Yo creo que la transmisión se hace en acción y la acción tiene distintos matices, en sentido que no tiene que ser forzosamente algo que hace ruido. Un círculo en el cual estamos en silencio, escuchando, también transmite. Esto es algo que he aprendido con el Magdalena, a no tenerle miedo a ciertas intuiciones como mujer, perderle el miedo a proponer modalidades de transmisión a las cuales yo no estaba acostumbrada.

Marcelo: Este año vi que la transmisión era en doble vía, por un lado, la organización, pero también lo que se procuraba con la comunidad, desde la historia de vida, desde esas visiones de tres generaciones distintas sobre un tema: Mujer-Memoria-Migración.

Viviana: Este año ese ha sido el eje, pero exactamente lo que tú dices, la transmisión no puede prescindir de las dos partes o más. Transmisión no es un traspaso de líquido a un vaso vacío, transmisión es la posibilidad de seres que se encuentran, que dialogan. En Ayllón ha sido importante compartir con los habitantes, y así una acción de transmisión con las comunidades que coexisten dentro del pueblo. En la transmisión hay algo que queremos transmitir, hay una modalidad, pero como “emisores de la información” también tenemos que preguntarnos, si quien “recibe” necesita lo que estamos queriendo transmitir. ¿Cuáles son sus experiencias? ¿Sus memorias le mueven a estar o no estar? Esto también permite que quien está transmitiendo reciba, y quien recibe también transmite. No es un acto unidireccional, sino absolutamente en las dos direcciones, en las cuales el legado que estamos transmitiendo está hecho también del encuentro mismo.

Marcelo: La palabra transmisión para mí remite a algo muy ritual, a experiencias que están guardadas y que para sobrevivir, se tienen que transmitir de persona en persona.

Es importante también compartir estas formas de pensamiento que, de alguna forma, rompen con lo que está establecido para quizás, procurar relaciones más sanas, más humanas, más sensibles.

No queremos mantener la tradición como una copia. Queremos que las manifestaciones puedan crear una dramaturgia de un cuerpo que mira al territorio como un punto de partida, porque el trabajo debe ser una cooperación con la comunidad. Es una responsabilidad social y política y es una manera de hacer un teatro diferente. (Santana, Daniele. Tradición Transmisión Transgresión, Ayllón, Septiembre 2022)

Viviana: Y eso está conectado a la experiencia, a la edad, a las abuelas, pero no solo la riqueza del encuentro nos permite observar que también un bebé es un gran maestro o maestra, y un adolescente también lo es, porque justamente tienen otra frecuencia, orejas “verdes” (como decía Rodari) y se enfrentan a ciertos temas de una forma más intuitiva y a veces más fresca de las que nosotros ya hemos asumido y normalizado. Un bebé juega y no se pregunta si es un niño o una niña, y su cuerpo se relaciona con esta libertad. Su identidad bebe de esta libertad hasta el momento en el que empezamos a imponerles elecciones y hábitos conectados a las categorías sobre las cuales la sociedad y las culturas se sujetan.

Durante el encuentro de este año, yo he querido que algunas de las artistas invitadas pudieran desarrollar talleres con grupos del pueblo, porque quería que esta posibilidad de transmisión y de transformación no solo fuera circunscrita a las participantes, sino que fuera una expansión a la comunidad.

Entre las personas que trabajaron con la población de adolescentes estuvo Isabelle Maurel de Francia, coreógrafa, pedagoga, bailarina de danza afro e improvisación. Ella le preguntó a un grupo de adolescentes si les apetecía bailar y, aparte una persona, las demás dijeron que no. Pero la transmisión también necesita como herramienta la escucha. Fue así que ella empezó una reflexión preguntándoles si cuando eran peques les gustaba bailar y, con sorpresa, todos dijeron que sí. Una de las participantes dijo que no le gusta bailar porque no le gustaba su cuerpo. Isabelle preguntó al grupo si les gustaba su cuerpo y a ningunx le gustaba su mismo cuerpo. Se abrió ahí un



discurso muy profundo sobre la identidad. Empezaron a trabajar sobre el imaginario en relación con el cuerpo, ¿Qué es lo que yo imagino? ¿Qué es lo que las otras personas refiriéndose a mí cocrean de lo que es la imagen que yo tengo de mí misma? Y se hace el discurso mucho más dimensionado. Por eso estamos hablando a través de las artes de transformación personal y comunitaria.

Marcelo: Además de estos espacios, ¿De qué otras formas se han hecho o se hizo visible la transgresión en el encuentro?

Creo que Magdalena es muy transgresora, pienso que la transgresión es muy simple. Hemos decidido no jugar, han puesto la pelota ahí en este mundo de cultura teatral dominante y hemos ido para jugar a otro lugar, e inventado nuestros temas, nuestras reglas, nuestras éticas como mujeres. Y es muy diferente el espacio (Greenhalgh, Jill. Tradición Transmisión Transgresión, Ayllón, Septiembre 2022)

Viviana: La transgresión es una pregunta que yo hago a las artistas invitadas y es una propuesta que lanzo a

todas las participantes y a la comunidad, porque estamos hablando de memoria, de tradiciones, de prácticas artísticas que algunas han tardado años en poder incorporar, estamos hablando de pedagogas. Este año por ejemplo, hubo un grupo muy grande de abuelas y también un grupo de mujeres que bailan danzas tradicionales. Esa es una parte quizás más cercana a lo que es nuestra sociedad, mantener una tradición, pero la pregunta que propongo es: ¿Cuál es nuestro rol como mujeres y como seres humanos en este proceso de transmisión de las tradiciones? ¿Cuáles tradiciones elegimos mantener y nos comprometemos a mantener? ¿Cuáles son las tradiciones que tenemos que tomar la responsabilidad de interrumpir o transformar? Porque al no hacerlo, estaríamos perpetuando estereotipos, modalidades y lógicas de pensamiento que, sobre todo, ya nos hemos dado cuenta que no son respetuosas ni equitativas, y no tiene sentido seguir perpetuándolas. Es ahí donde se genera una ruptura muy fuerte. Lo que hago es buscar que las invitadas sean personas que ya encarnan esta ruptura.

En este encuentro, por ejemplo, hemos tenido a Maristella Martella de Italia, bailarina experta de danzas rituales del mediterráneo, sobre todo de Pizzica, del Salento (Puglia), que empezó a trabajar sobre su tradición en Bologna, en el norte de Italia, y que en el sur la han identificado como una traicionera en relación a esta experiencia, o Mónica de la Fuente que es una mujer española que viajó cuando era muy joven a la India y decidió encarnar completamente la tradición de la India para luego volver a Europa y cofundar La Casa de la India. Ella, sin embargo, en algunas ocasiones no ha sido reconocida como el emblema de la tradición de la danza “Bharatanatyam” únicamente por no ser de la India. Me pregunto ¿qué estamos haciendo? ¿qué estamos cambiando, transformando? Pues gracias a Mónica de la Fuente y a la labor de La Casa de la India de Valladolid se han podido acercar a los principios de la danza tradicional de la India muchas artistas que de otra forma no habrían tenido esta oportunidad. Ella maneja también una modalidad de transmisión y toda la reflexión en relación con la danza tradicional en conexión con el contexto social y con el contexto cultural español al cual pertenece, y representa para nosotras que vivimos en Europa una puerta de entrada a otra cultura.

La transgresión para mí es el momento en el cual, como artistas, como personas, asumimos la responsabilidad de decir; “no estoy de acuerdo” y proponemos una vía alternativa. No es solo decir no, es hacer un paso más, presentar una nueva posibilidad.

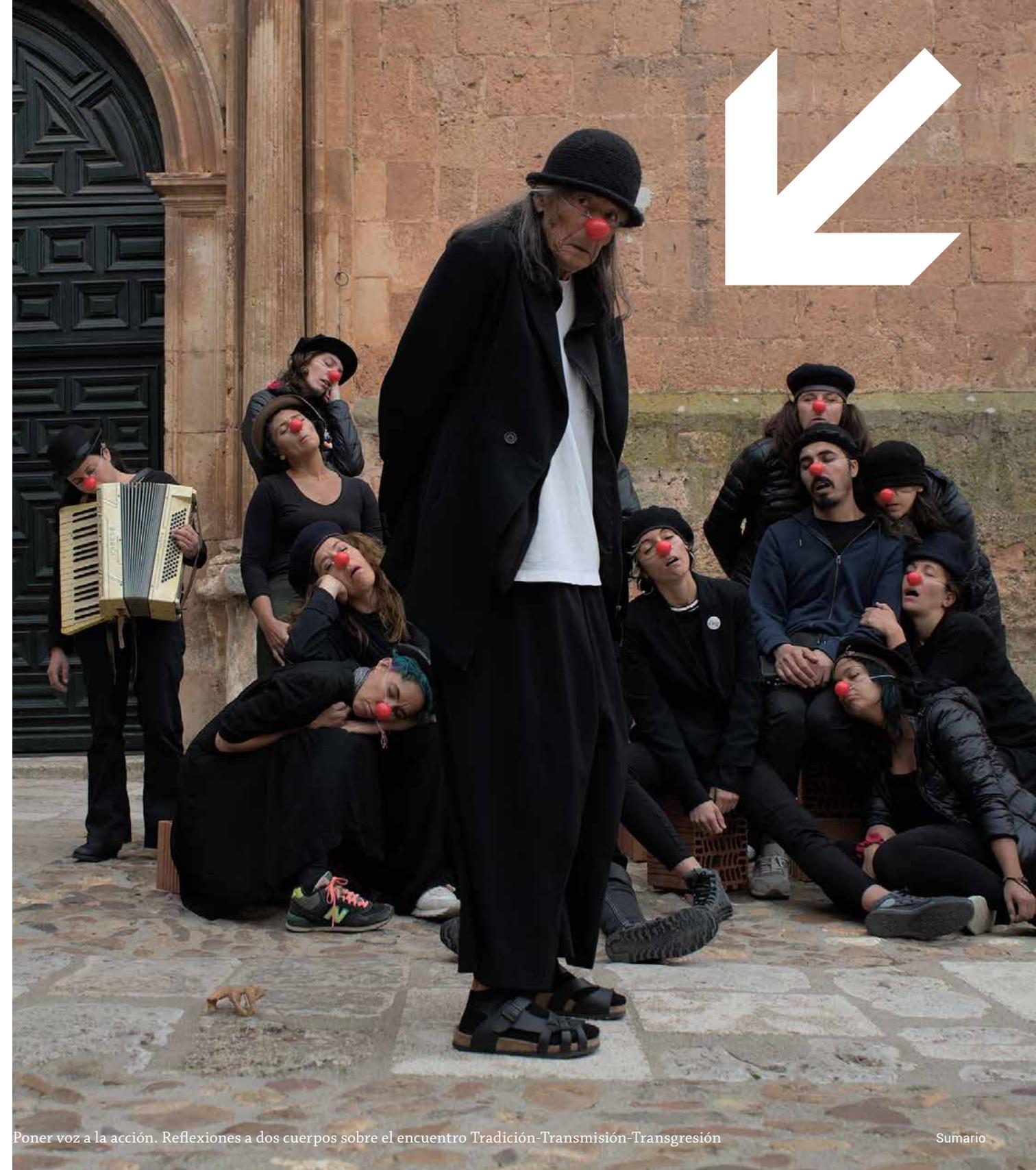
Marcelo: En Ayllón hubo una mesa de reflexión en la cual intervinieron algunas parejas que conforman grupos teatrales presentes en el encuentro. Había hombres, tú explicabas que en los encuentros comúnmente las mujeres eran las únicas que tenían la palabra y que estabas de alguna forma transgrediendo eso. También me has compartido este espacio y estoy aquí, hablando contigo sobre esto, y entro en reflexión, pero también quise preguntarte qué piensas, para entender tu posición al respecto del encuentro.

Estoy casi segura que es imposible no transgredir, pero no es lo mismo que traicionar. Transgredir da la posibilidad de la Transformación. (Castrillo, Cristina. Tradición Transmisión Transgresión, Ayllón, Septiembre 2022)

Viviana: Yo pienso que la transformación no solo es de mujeres o de hombres, es de seres humanos. Durante el encuentro yo sí actué una transgresión, porque mis maestras me dijeron: “pero con tantas mujeres que no han tenido oportunidad de hablar durante el encuentro, de no hacer una ponencia ¿Por qué eliges dar la palabra a los hombres?”

Elijo dar la palabra a los hombres porque creo que es una realidad el hecho de que haya parejas en los espacios, en los grupos de teatro. Me gusta hablar de lo que queremos, pero me gusta también hablar de la realidad actual. Yo creé muchos espacios para que pudieran hablar las participantes y como tú mencionas al principio, el encuentro que organizo en España no es solo para mujeres. Están las ponencias de algunas invitadas, el espacio “declaraciones” en la cual se invita a todxs lxs participantes a poder compartir delante del grupo, pero también pensé en la importancia de pararse un momento a observar. ¿Cuáles son las dinámicas que se gestan dentro de los grupos? Finalmente el proyecto Magdalena nace porque este grupo de actrices, que son actrices de grupos de teatro, tienen que sentarse y decir; sí, estamos en grupos de teatro y detectamos que no hay visibilidad para la labor que las mujeres hacemos, por eso tenemos que inventarnos algo. Me pareció importante volver otra vez a este tema. Además, analizando todas las personas invitadas, no podía negar que estaba yo con Gregorio Amicuzi de L.I Residui Teatro, Bárbara Luci Carvalho junto a Bernhard Bub de Antagon theaterAKTion, Daniele Santana con Cleiton Pereira de Contadores de Mentira, Geddy Aniksdal y Lars Vik de Grenland Frieteatr, y pensé en aprovechar esta circunstancia.

No quise hacerles hablar a los chicos en el sentido de que no les abrí la puerta a hacer una ponencia, más bien les pedí pensar en una pregunta relacionada al tema que querían hacerle a su colega de trabajo y pareja. Me interesaba saber qué tipo de pregunta y cómo iban a desarrollarla. Al final del encuentro nos encontramos también con la posibilidad de analizarlo, algunos de ellos hicieron una pregunta, otros aprovecharon para hablar un poco más sobre sí mismos y hacer la pregunta, y esto es algo importante para mí porque permite el análisis. Por ejemplo, partiendo de que en el grupo Contadores de Mentira, de Brasil, Daniele Santana es actualmente la única mujer, la pregunta que Cleiton Pereira le hace es: ¿Qué crees que



no has hecho, al ser la única mujer del grupo? Y esto me parece importantísimo y honesto porque él podría haber presupuesto que por ser ella una mujer muy determinada y poderosa, ni siquiera cabe esta pregunta, pero que se haga me parece muy importante.

Sobre la posibilidad de este espacio de escritura “en conjunto”, existe porque me gusta pensar en la persona antes que al género. Hay algunas mujeres dentro del Magdalena a quienes les he pedido escribir, pero, por otro lado, hemos empezado contigo un proceso de análisis, de procesos pedagógicos de escritura en el último año, por eso no veo por qué negar esta sensibilidad y esta capacidad de reflexiones y de síntesis que hay en ti, ¿por qué excluirte? no lo veo necesario.

Marcelo: Jill Greenhalgh hablaba de ocupar los espacios con autoridad. ¿Cómo significas eso?, ¿cómo tú los ocupas, desde dónde los ocupas?

Viviana: Yo aprendí, o, mejor dicho, estoy aprendiendo a ocuparlos. He aprendido de la experiencia, pero he aprendido mucho del trabajo en la sala, porque en la sala existe la acción. Una puede tener muchos deseos e intenciones, pero cuando finalmente se pueden compartir es cuando existe una “acción” en concreto que se puede ver y sobre la cual se puede crear o debatir.

La dirección de este encuentro Tradición-Transmisión-Transgresión en España es la ocupación de un espacio, antes que todo, delante de mí misma, porque como dije, yo no creía ser capaz de poder dirigir un encuentro, pero finalmente hago teatro desde más de la mitad de mi vida, soy fundadora de Residui Teatro en el 2000, siempre me he ocupado aparte de los aspectos creativos y pedagógicos también de organización, gestión de proyectos, etcétera. Realmente yo tenía experiencia, pero a la hora de dirigir este encuentro me di cuenta que mi percepción de no saber hacerlo era real, porque yo no sabía hacerlo como había visto hacerlo a otros hombres, pero sí lo podía hacer a mi forma y legitimar a los ojos de una misma que existe esta posibilidad, considero que es una ocupación de espacio.

Marcelo: Tú trabajas mucho con la memoria del cuerpo, y en las mesas de reflexión Cristina Castrillo, del Teatro delle Radici, decía que trabajar con la memoria no significa solo trabajar con recuerdos, sino también con un territorio de la inconsciencia, de lo desconocido, como esa

herencia que es mucho más grande que nosotras mismas. ¿Cómo piensas tú este trabajo de y con la memoria?

Viviana: Junto con Gregorio Amicuzi, hace ya más de diez años hemos empezado a investigar sobre la “Memoria del cuerpo”. Nos hemos dado cuenta de que era importante e imprescindible para nosotros este espacio, a veces borroso e inconsciente, del cual está permeado nuestro cuerpo. Cuando hablo de cuerpo no hablo solo del cuerpo físico sino de una dimensión holística. A la hora de crear, para mí es necesario y nutritivo poder tener acceso a este espacio de la memoria entrando a través de un camino relacionado a las energías y a los sentidos. Que a través de la experiencia dimensionada del cuerpo holístico, se pueda tener acceso a lugares que son muy profundos para luego transformar la vivencia en material escénico concreto que se puede trabajar, como hace el carpintero con la madera perfumada. El acceso a esta memoria es parte fundamental del trabajo.

Marcelo: Haciendo referencia a un personaje que estuvo transitando en Ayllón, “Candelita”, que salía para conocer al pueblo y que también pidió a todas de escribir un mensaje para las personas que son como “aves migratorias”, dedicarle unas palabras. ¿Qué le escribirías a esas aves tuyas migratorias o a ti misma?

Viviana: Yo he migrado junto a todo el grupo Residui Teatro; despedimos Roma e Italia, que percibíamos como un contexto que se había vuelto sordo. Hemos emigrado porque hemos querido y hemos podido hacerlo. Para mí la migración ha sido una gran oportunidad de crecimiento. Ha sido importante para mi proceso de construcción de la libertad del pensamiento, de la sensibilidad, del respeto hacia los seres humanos, de las ganas de querer dialogar, de la disponibilidad de aprender, de ponerse en discusión. Las personas que migramos, (para algunas es más difícil porque están obligadas a hacerlo) tenemos una oportunidad que nos ofreció la vida. “Tu comida, tu historia, tus paisajes no son ni los únicos, ni los mejores”. ¿Qué sentido tiene decir lo mejor? ¿Qué es la pertenencia? ¿A qué pertenezco?, ¿Cómo se construyen los vínculos?, ¿Se construyen en la cercanía material?, ¿Se pueden construir en otros tipos de cercanías?, ¿Cómo se transmite el amor? Quizás no sería solo una frase, pero creo que hablaba contigo antes de empezar el encuentro de esta frase que

había leído y que le compartí también a Silvia Moreno, la actriz que ha creado el clown social, que se llama “Candelita” y que se vuelve durante un tiempo una vecina más del pueblo para crear nuevos vínculos vecinales. Hay una gran pregunta que circula en mi cabeza ¿Dónde está mi casa?, y decía esta frase de Naguib Mahfouz: “Tu hogar no es donde naciste, el hogar es donde todos tus intentos de escapar cesan”. No sé si es esta casa, una casa que está hecha de paredes o está hecha de encuentros, de relaciones, de prácticas.

Marcelo: ¿Qué es para ti Magdalena y este encuentro que se ha gestado desde Residui Teatro y tu trayectoria y tu experiencia?

Viviana: Es un aprendizaje a nivel artístico y personal, una posibilidad de descubrimiento dentro del grupo, porque, aunque yo estoy a cargo de otros proyectos o actividades, el Magdalena es el espacio en el cual yo tengo la última palabra y esto claramente no es obvio en un grupo que está dirigido a nivel artístico por un hombre y que tiene una estructura. Es una posibilidad que a veces puede ser una apuesta para el mismo grupo, es el espacio para hacerme preguntas y para escucharme, porque confío en la percepción, en la intuición y en la experiencia que tengo y de las personas que me acompañan, tanto en el grupo como las maestras más grandes que me dan consejos a la hora de tomar decisiones. Esto también me ha enseñado la belleza de la posibilidad de tomar decisiones en tranquilidad. No es que todas las decisiones o los problemas a los cuales me enfrente sean tan sencillos a solucionar, pero al asumir que seguramente habrá miles de posibilidades, y que en ese momento, siendo yo la que tiene que tomar la decisión final, me doy la posibilidad de tomarla, y esto ya es una gran oportunidad de aprendizaje para mí.

También la posibilidad de considerar distintos niveles, en el sentido de ¿cómo crear algo que no es para ti? no es mío y tampoco de Residui Teatro, ¿cómo puede esto que estás creando existir y ser útil y acompañar y facilitar procesos que son de personas diferentes? En el primer Magdalena se habló de África, de la posibilidad de crear conexiones con algunos países en los cuales aún no se ha celebrado nunca el Magdalena, y no pude negar eso. Así el encuentro siguiente, con razón, tenía algunos espacios relacionados con las danzas afrodiáspóricas, con experiencias de personas afrodes-

cendientes, con caminar hacia esa dirección que se había lanzado en 2021. Se trata de que el encuentro nos hable a nosotras, no solo nosotras al encuentro.

Marcelo: Algo que me quedo y lo voy a llevar siempre conmigo es que Bernhard Bub, de Antagon theaterAK-Tion lanzó una pregunta general al encuentro: ¿Cuál es el papel que el hombre debe jugar en estos espacios? A lo que Jill Greenhalgh, contestó: Escuchar y aprender a hacerlo. Eso para mí queda presente y creo que lo tendré siempre como esa constante necesidad de acción.

Viviana: ¿Qué ha sido para ti el encuentro y que se ha movido en ti cuando has decidido de hacer este acto tan generoso de utilizar el espacio que podías haber utilizado para ti mismo en “declaraciones” pero lo utilizaste para compartir el trabajo de tu amiga?

Marcelo: El encuentro para mí fue un viaje, fue reafirmar que la deconstrucción en mí sigue, que tiene que seguir. A nivel de organización, fue un trabajo colectivo y me parece que la escucha y la sensibilidad estuvieron presentes siempre, y eso me hacía querer trabajar con mucha más energía, querer dar más de mí. En ningún momento se sentía que eran las maestras intocables y que no se les podía hablar, sino al contrario, eran esas mujeres que tienen una vida y una trayectoria y una lucha asombrosa en las artes y en la vida, y que les puedo hablar, que permiten ese espacio de diálogo, que permiten incluso, la broma, el disfrute y compartir un café. Fue recibir información y escucharla, y al mismo tiempo registrarla de diversas formas en mí. Por eso resuenan en mí ideas y palabras, imágenes y sueños. Tuve la oportunidad de tomar talleres y se trató de disfrutarlos, de espacios para entenderte, para entender tu cuerpo y saber qué traes contigo mismo, con qué lo estoy ocupando hoy, y cómo estoy habitando hoy con las demás personas un mismo espacio.

En cuanto al espacio de declaraciones, me sentía como un mensajero para hacer posible que las demás personas y las mujeres vieran el trabajo que hizo mi amiga Victoria Zuleta bajo la dirección de Evelyn Price con la obra *Anatómicamente correcto* en Guatemala. Lo pensé muchísimo porque en principio esto no es nada mío, no estoy declarando nada, pero luego he visto la vida que este proyecto ha tenido en diversos espacios, porque desde hace seis años sigue proyectándose y generando diálogos,

supongo que porque quiero creer que ella quiere que se siga escuchando, quiere que se siga viendo, que se siga conversando sobre esos temas que no le afectaba a ella o a una, sino a muchísimas mujeres y por eso me tomé la libertad de compartirlo ahí. Creo que lo que ella hizo con el trabajo permite abrir espacios de discusión y es la forma en que sigue viva.

Viviana: Las voces tienen frecuencias distintas así que, creo que has escuchado.

Finalmente, no podríamos dejar de lado la intervención de Patricia Ariza, fundadora del grupo La Candelaria y actual Ministra de Cultura en Colombia, quien acompañó el encuentro de modo virtual, y quien, a través de una entrevista hecha por la actriz Julia Varley, del Odin Teatret, ha compartido sus pensamientos, luchas y estrategias en busca de la paz y lo que este encuentro del cual forma parte es y significa. Para ella trabajar por la paz es uno de los motivos para seguir resistiendo, para que nunca más vuelvan a ocurrir actos violentos como los que han golpeado al territorio latinoamericano, por ello su lucha, por ello su resistencia y transgresión, su insistencia en que el cambio es posible y que son las pequeñas acciones las que nos llevan a acciones más grandes.

El encuentro ha permitido escribir y hablar de lo que nunca se ha dicho, o quizás, de lo que es necesario y urgente decir hoy. La voz y la palabra de las mujeres resuena por los vientos, pero también bajo el suelo, como raíces que se expanden por la tierra y forman esa comunicación simbiótica, como las plantas, que crean redes de nutrientes bajo el suelo, para que algo nuevo florezca.²

² Las maestras invitadas fueron: Julia Varley/Odin Teatret (Gran Bretaña), Iben Nagel Rasmussen/Odin Teatret (Dinamarca), Chiara Crupi (Italia), Patricia Ariza Flórez/Teatro la Candelaria (Colombia), Jill Greenhalgh (Gales), Cristina Castrillo/Teatro de las Raíces (Suiza), Geddy Aniksdal y Lars Vik /Grenland Friteater company (Noruega), Amaranta Osorio (México-Colombia-España), Barbara Luci Carvalho y Antagon TheatAKTion (Brasil), Isabelle Maurel (Francia), Mónica de la Fuente (España), Maristella Martella (Italia), Contadores de Mentira (Brasil), Silvia Moreno/Compagnie CaVaLuNa (España/Francia), Cartaphilus Teatro (México), Pessol de Teatro (Brasil), Simona Sala (Italia), Vanessa Camarda (Argentina), Laboratorio Internacional Residui Teatro (España).



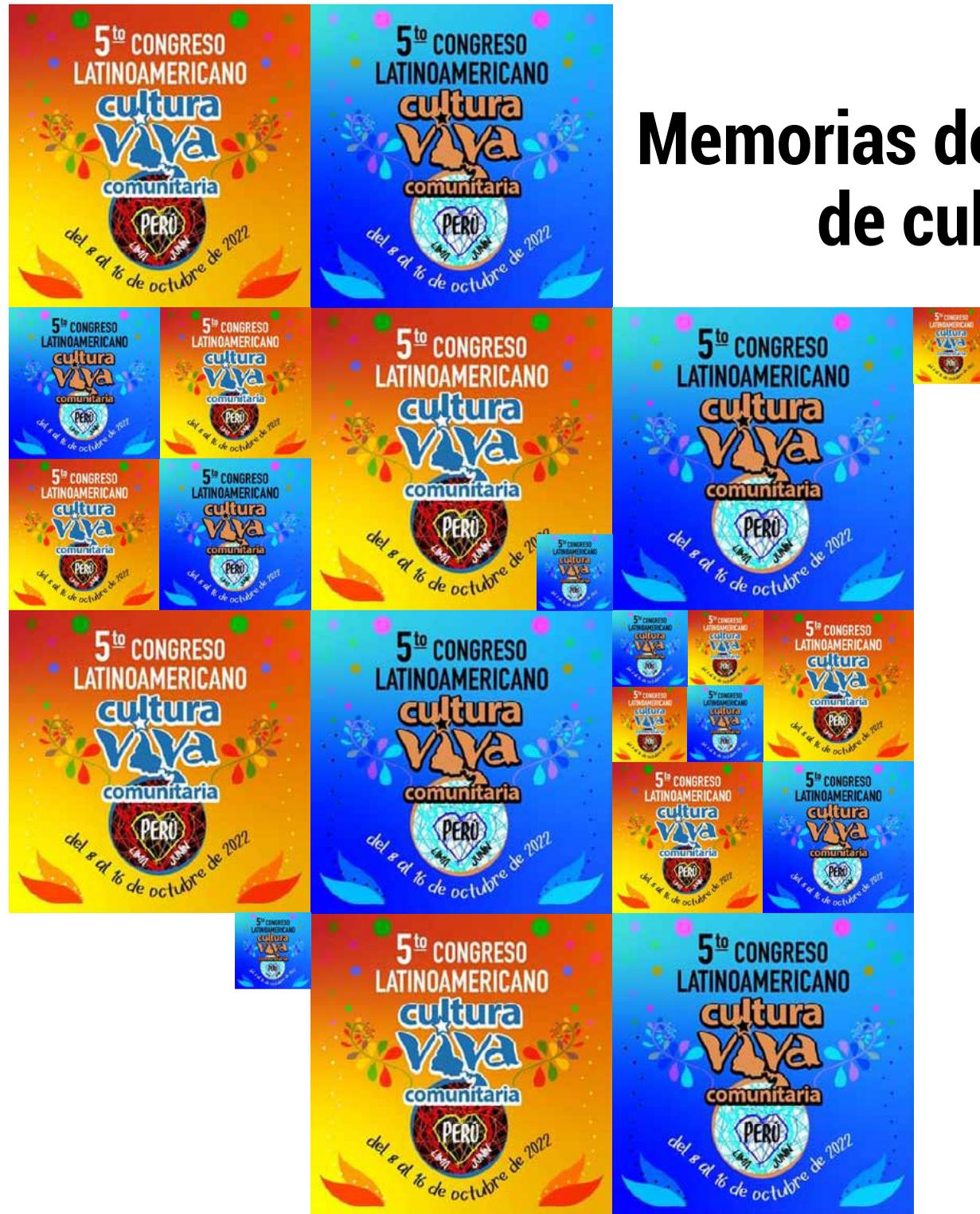
Trece activistas formamos parte de la delegación cubana al V Congreso Latinoamericano de Culturas Vivas Comunitarias, Perú, 2022, representantes de provincias como Villa Clara, La Habana y Matanzas, que contó con el mayor número de participantes.

La delegación estuvo encabezada por María Eugenia Romero, líder del proyecto Maravillas de la Infancia, y vocera cubana de la Red Latinoamérica, quien intervino en la sesión inaugural en Lima, en el Teatro del Ministerio de Cultura, y presentó ante los delegados el proyecto del próximo congreso de Mesoamérica, a celebrarse en la isla.

En el grupo de cubanos viajamos gestores culturales, líderes de proyectos, creadores en diferentes áreas: el audiovisual, la escena, las artes plásticas, variedad que enfatizaba lo que es lema del congreso: “Tejiendo esperanza y solidaridad para el buen vivir”. Fueron días intensos, de contacto con colegas de diversas partes del continente, y también de otros rincones del planeta como Italia, España, Alemania o Palestina, lo que propició la solicitud de la apertura del evento en próximas ediciones, a su inclusividad para abrirse bajo el lema “sin fronteras”.

¿Qué son las culturas vivas comunitarias? Expresiones comunitarias que privilegian los procesos sobre los productos de la cultura, los colectivos y las personas en la realización de la emoción y la belleza. Un movimiento continental de arraigo comunitario, local, creciente y convergente que asume a las culturas y a sus manifestaciones como bien universal y como un pilar efectivo de desarrollo, con independencia de la institucionalidad; pero en diálogo con ella, según el contexto de cada nación, con diversidades culturales, sociales y políticas.

El evento diseñó once rutas o comisiones de trabajo, que abordaron temáticas diversas que van desde Arte y culturas de transformación social, Legislación y políticas públicas, Salud y buen vivir, Derechos humanos, Infancia y juventud y Pueblos Originarios, entre otras. Las sesiones fueron intensas, emotivas, con los Andes de fondo, con presentaciones en barrios, comunidades indígenas, sitios arqueológicos o en proyectos locales, donde se debatieron cuestiones fundamentales, con sus debilidades y fortalezas, trazándose nuevos proyectos y espacios de debate, que se iniciaron, por la vía virtual, a una semana de culminado el congreso.



» Ulises Rodríguez Febles

Memorias de un congreso de culturas vivas en Perú

Entre las propuestas de nuevos círculos de la palabra se solicitó, por ejemplo, el de la Ruralidad, medio ambiente y sostenibilidad, teniendo en cuenta que la mayoría de nuestros países son agrícolas, tienen particulares problemas con la tierra, y muchos de los proyectos comunitarios presentes en el evento intervienen espacios rurales, incluidos, dos de los que participaron en representación de Cuba.

Aspectos esenciales de nuestro continente, pero también de cada uno de los países presentes, con diferencias en lo social, lo cultural o lo político, promovieron debates y sobre todo nuevas rutas de trabajo.

MIL Y UNA COSAS EN PERÚ, TESTIMONIO

En Perú, en el Congreso de Culturas Vivas Comunitarias, conocí e intercambié con mucha gente, diversa, de todo el continente y también de Europa: gestores, líderes comunitarios, creadores; trabajé en grupos o círculos de la palabra, intensamente, con conflictos y también empatías, lo mismo en el salón del Ministerio de Cultura de Perú, que en un barrio, en las alturas de Lima o de Huaycan, Ate o Huancayo, entre la gente de esas comunidades, con la música, la danza, las tradiciones, las historias y costumbres de esos pueblos; visité sitios arqueológicos, me introduje en la historia de palacios de culturas ancestrales, subí escaleras pendientes, penetré por agujeros en la piedra, embarré los zapatos del polvo cenizo de la tierra, subí a los Andes y miré desde abajo y desde arriba el mundo; estuve sobre los ocho mil metros por encima del nivel del mar, mastiqué coca para combatir el impacto de las alturas, presencié el efecto devastador que causa en la gente que no vive sobre el nivel del mar como estragos de espíritus malignos, y de los que salí ileso.

Estuve en iglesias, centros culturales, teatros, en parques, auditorios y plazas; me seduje por la música andina y por su comida; pude ver más de diez grupos teatrales, asistir a presentaciones de libros y presentar los míos de manera informal y como parte de la programación, asistí a rituales indígenas y a la proyección de pequeños documentales; lideré intercambios y confrontaciones, escuché pacientemente a los otros, defendí el patrimonio, la necesidad de los archivos, la presencia de lo rural; discutimos informes, confrontamos puntos de vista y llegamos a consensos. Se proyectaron sueños, que quizás jamás se alcancen, pero en los que se sigue trabajando, y que signaron las bitácoras de la labor de cada uno de nosotros.

Nunca había asistido a algo así, tan heterogéneo, múltiple, abarcador, desbordado, porque mi vida está más relacionada con el teatro y la literatura.

Me llevaron a Perú mis casi veinte años de trabajo con gente en las comunidades rurales y los más de veinticinco de la Casa de la Memoria Escénica, de Matanzas, que también forman parte de mis esencias, y que relacionan la escena con parajes intrincados de nuestro mundo rural, en los que se interviene sobre la identidad local, los procesos culturales, las tradiciones, costumbres, la historia y la formación de una sensibilidad estética mediante el teatro y otras manifestaciones artísticas.

Me llevé a Perú la experiencia de cómo construir un archivo desde la Casa de la Memoria Escénica, y la construcción de otro, desde esa experiencia, en la zona rural de Guamacaro, (Limonar, en la provincia de Matanzas, Cuba) que, por cierto, pocas veces se tiene en cuenta, pero que suscitó mucho interés por muchos de los participantes por la necesidad de preservar con cientificidad y ajustado a las características de cada lugar, el patrimonio nacional desde lo local.

Me llevé a Perú el aprendizaje, la luz de la memoria, la investigación comunitaria, diversos proyectos socioculturales que fusionan lo rural y lo urbano, lo multidisciplinario.

Es la primera vez que viajo en una delegación de estas características. Es la primera vez que viajo a un evento, que es muy diferente a otros, con gente que conocía y otros que aprendí a conocer, gente apasionada, heterogénea, empática, liderada por María Eugenia Romero García, que siempre ha respetado, apoyado y estimulado, como pocos, la labor de la Casa de la Memoria Escénica, vocera de culturas vivas comu-

nitarias, y quien ha logrado conectarnos, desde Cuba, con lo profundo de las identidades de nuestro continente.

Fue un viaje pospandémico, un encuentro de culturas, de voces y sueños.

En Perú, por diversas razones, recibí el apoyo y las conexiones con otros y también la calidez familiar, la de la amistad, para desandar las avenidas iluminadas, inquietantes, y las calles estrechas, para enfrentar el frío y adentrarme en el pasado y el presente del Perú, durante quince días en los que aprendí muchas cosas, experimenté muchas vidas, incluidos los testimonios de otros con realidades complejas, diferentes y especialmente con la herencia de la sabiduría ancestral de nuestros pueblos conviviendo en la postmodernidad.

Allí –a través de nosotros, los que fuimos, siete de ellos, matanceros– estaba Matanzas, el espíritu fantasmagórico e iluminado de la ciudad, lo mejor de ella, lo que nos conecta a los siglos pasados y al presente, lo que la identifica, su cultura, lo que me ata, me salva, lo que más duele perder, porque es de las pocas cosas que sanan, me levantan y son el concreto patrimonio de nuestra historia. Esos espacios construidos por la memoria, que habito y me habitan: parte indisoluble de mi vida.

LAS ARTES ESCÉNICAS EN EL CONGRESO

Las artes escénicas tuvieron fuerte presencia, en un congreso multitudinario, con la actuación de agrupaciones teatrales y danzarias de diferentes países, inclusive de Europa, como el italiano Teatri Di Binari, liderado por Francesco Mugnari, con el que trabajamos en Matanzas en el proyecto Raíces Comunes, así como manifestaciones callejeras, circenses o danzarias, fundamentalmente de expresiones originarias, que me impresionaron con su estremecedora belleza.

La teatralidad de los rituales también fue un aspecto conmovedor, desde las raíces de las culturas peruanas, sin el folklorismo que banaliza las expresiones culturales, lo que fue una solicitud expresa de los participantes.

Varios pasacalles, incluido el final por las calles de Huancayo, marcaron un cierre, que además de mostrar a cada país, con sus símbolos y reclamaciones sociales, presentaron el arte callejero, a través de enmascarados, zanqueros, mimos y músicos ambulantes.



Ferias, trueques de saberes, actos simbólicos, programas artísticos, caracterizaron también las jornadas, en las plazas y calles, y en la mayoría hubo agrupaciones escénicas.

Por la intensidad y movilidad espacial del programa, no pude ver muchas de las presentaciones teatrales; pero al menos alcancé ver a cuatro de ellas, dos del italiano Teatri Di Binari, una del Colectivo Trono, de Bolivia, y una tercera, el fragmento de la puesta *Éxodos*, por la Corporación Artística y Cultural Colombiana Renovación.

En todas percibí un marcado signo de lo social, afín a los debates del evento, especialmente sobre el tema de los desplazamientos forzados, la violencia de género y el diálogo intercultural, como ocurrió con la puesta *Carajo*, de Tri di Binari, interpretada por el boliviano residente en Italia, Martín Hidalgo.

Casi todas las puestas en escena, con la mujer como núcleo de sus conflictos, reflejaron un mundo convulso, colisionado por las guerras, los desplazamientos, las ejecuciones extrajudiciales, el amor maternal, la violencia de género.

En las puestas de Trono y Renovación, colectivos con más de veinticinco años de fundados, lo testimonial fue elemento común. En la primera, con la música en vivo, creando atmósferas, como articulación entre las escenas o con la parte narrativa de la historia; en la segunda, la mujer como centro, sin la presencia de los hombres, pero

sin embargo, con mujeres habitadas por un mundo caótico y violento, generado por aquellos, como especie, en el que cada vez hay más pérdidas, que trauman sus identidades.

Hubiera sido hermoso y reconfortante que en el marco del evento, que propicia debates e intercambios, estas puestas tuvieran un espacio para iluminarnos y confrontarnos, mediante el diálogo vivo de los artistas con los participantes sobre las temáticas expuestas, aspecto que de alguna manera se solicitó por los congresistas, en el círculo de Cultura, arte y transformación social.

Sí es importante apuntar que, de la misma manera que el congreso se estructuró en círculos temáticos, el último día, en el auditorio de la municipalidad provincial de Huancayo, se reunieron las agrupaciones teatrales, intercambiaron sus esencias históricas, sus procesos y crearon lazos de colaboración futura. Incluso, en el círculo de Cultura, arte y transformación social, se tomó como acuerdo crear un mapeo de estos grupos comunitarios del continente y de sus integrantes.

EPÍLOGO

México será la sede del VI Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria en 2023, mientras que muy pronto, Matanzas, Cuba, será la sede del congreso de la región de Mesoamérica.

Ya se empieza a avanzar en la preparación, muchos se alistan para participar, como parte de una experiencia que en Perú incentivó propuestas y agendas de trabajo que llegarán con gran vitalidad a cada región, para seguir estimulando el desarrollo de las culturas de nuestros pueblos. ✎

El Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) es una organización de artistas y trabajadores del arte, que nace en México en 1973 a raíz de la “toma” del Foro Isabelino, en la Ciudad de México. Tiene su raíz en jóvenes que, provenientes del movimiento estudiantil de 1968, se sumaron a los grandes movimientos culturales independientes de la década de los 70.

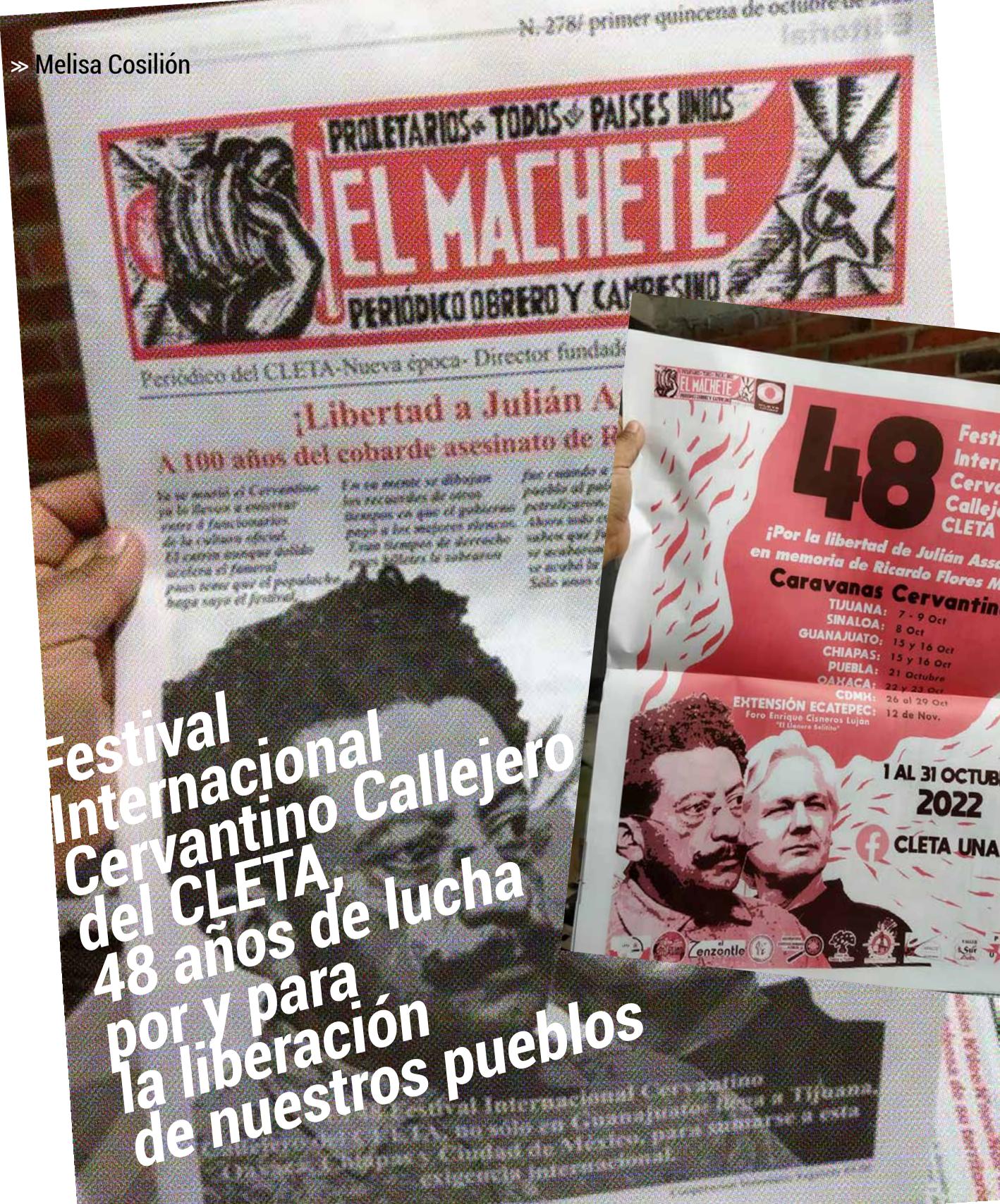
En 1975, mientras en la Ciudad de Guanajuato se llevaba a cabo el tercer Festival Internacional Cervantino, los grupos del naciente CLETA, se presentaron “sin permiso” en las calles de Guanajuato, cuestionando el elitismo del evento, que con dinero del erario realizaba un festival completamente ajeno a las necesidades culturales y artísticas del pueblo trabajador, que vivía la época de represión que se desbordaba desde antes del inicio de los 60. La primera reacción del gobierno fue la represión, golpeando y encarcelando a los artistas; sin embargo, las protestas nacionales e internacionales, no solo del movimiento artístico sino también de los movimientos sociales, lograron dar la cobertura para lograr su libertad. Así, al paso del tiempo, la vinculación del CLETA con los sectores populares, ha hecho posible que por la vía de los hechos, el Festival Internacional Cervantino Callejero del CLETA se imponga por medio del arte en las calles y plazas de Guanajuato.

Tratando de contrarrestar la presencia del CLETA en las calles, las autoridades hicieron cambios en su programación oficial. Como ejemplo, una de las medidas que tomaron fue la de abrir algunos espacios populares (y gratuitos) como la Alhóndiga de Granaditas, donde actualmente se programan espectáculos masivos. Ese es uno de los triunfos del CLETA.

Sin embargo, en esos años la mayoría de los espectáculos presentes en el Festival se centraban en espectáculos de sala, que tenían mayor peso en la programación que los de calle. Mientras, en las plazas el trabajo de CLETA era para la población de la ciudad de Guanajuato, y poco a poco desde hace más de dos décadas amplios públicos asisten a la ciudad de Guanajuato buscando el arte que acontece en las calles.

Desde la década de los 70, para contrarrestar la presencia del CLETA en las calles, las autoridades promovieron

» Melisa Cosilión



la presencia de grupos artísticos no oficiales, que sí tenían permiso para ocupar las plazas que había abierto nuestro movimiento. En lugar de confrontarnos con los grupos, entendimos que esta situación podía aprovecharse para seguir avanzando y abriendo más espacios. El detalle es que esos grupos que promovía la oficialidad, difícilmente tenían un trabajo edificante. La mayoría consistía en trabajos de payasitos o mimos que se aprenden una rutina, y meten a gente del público para burlarse de ellos, cuyo principal gag es recurrir a la burla y al insulto, atrayendo a un público acrítico que se ríe a cambio de una moneda.

La propuesta de un festival popular siguió avanzando a pesar de la represión, es por eso que en 1989 durante uno de los encarcelamientos, hubo que hacer una huelga de hambre dentro de la cárcel, exigiendo la liberación de los presos, así como que fueran devueltos los arcos artísticos que habían sido confiscados durante la represión policiaca: vestuarios, escenografías, equipos de sonido, cámaras de filmación, etcétera. Así, a final de la década de los 90 las autoridades intentaron desalojarnos de la Plaza de los Ángeles, y les dieron permisos a artesanos que la convirtieron en un tianguis. A solicitud de los vecinos de la plaza, CLETA volvió y a los pocos años, fue identificada como sede de los cletos, permitiendo realizar ahí gran parte de nuestro trabajo.

En esa época, del auge del salinismo, las propuestas neoliberales llegaron también a la cultura. Poco a poco la rentabilidad económica y las empresas culturales fueron ganando terreno, y las calles de Guanajuato se llenaron de propuestas que se sujetaban a la rentabilidad económica. La venta de bebidas alcohólicas, el subarrendamiento... Guanajuato fue invadido por sectores a quienes el desarrollo cultural no les importaba, sino el reventón. Ante esta dinámica, la población de Guanajuato manifestó su descontento y dejó de asistir a la ciudad, pues las calles se llenaban de borrachos, promovidos por la actitud de las autoridades. Esto hizo que como cletos disminuyéramos paulatinamente nuestra presencia, de las cinco plazas en las que llegamos a presentarnos, a partir de los 90

nos concentramos en la Plaza de los Ángeles. Allí, infructuosamente tratamos de implementar formas artísticas que pudieran hacer frente al fenómeno masivo que tenía como único objetivo vender y mediatizar, creando catarsis, sobre todo entre la juventud convocada mediante propagandas que se ufanaban en el consumo del alcohol y el público lumpen.

En nuestra búsqueda de formas artísticas para enfrentar el neoliberalismo cultural tocamos todas las puertas, incluyendo la propuesta de programar grupos de rock, que pretendían darle alternativas de reflexión a ese público. El grupo Factotum fue uno de los que estuvieron presentes en esta idea. En cuanto la música llegaba a un punto en el que los escuchas estaban completamente impregnados, “El Llanero Solitito” entraba al escenario con una calavera política.

Aunque no funcionó totalmente, la experiencia tuvo sus frutos, pero en 1996 la represión contra el CLETA en varias partes de México nos obligó a replegarnos en varias trincheras, disminuyendo la presencia del Cervantino.

El arte callejero, el popular, el revolucionario, debe motivar a la reflexión y a la organización, de lo contrario se puede gritar mucho en un concierto, pero nada de eso se traduce en organización y en toma de conciencia. Por ello, a partir de ese año “nos replegamos a nuestras escuelas”; y aunque no dejamos de asistir a Guanajuato, nuestra presencia fue a la baja. Después de la huelga en la UNAM en 1999, hubo un período de seis o siete años, en el que pudimos llegar a un acuerdo de respeto con las autoridades para poder presentar nuestros trabajos.

Para romper esa dinámica de reventón, decidimos dar prioridad a las participaciones internacionales, con compañeros y compañeras que tuvieran claro que el objetivo de nuestro festival es ser una herramienta para la transformación social, y que tendríamos que volver a ganar espacios en las calles, de una manera que no sería sencilla.

En 2004, el Cervantino Callejero del CLETA, ya consolidado como un Festival Internacional, clausuró sus actividades en Teotihuacán, con una acción que hacía más allá de la remembranza, una actividad de lucha. Más de quinientas personas, entre artistas, organizaciones sociales y público general fueron parte de esa acción en contra de la construcción de un Walmart en la zona arqueológica.



La Plaza de San Fernando se volvió nuestro lugar a partir de 2005; tras la estrategia de 2004, las mismas autoridades reconocieron que la cantidad de lúmpenes fue disminuyendo. Esta Plaza que ni siquiera había sido ocupada por la programación oficial, nos arropó y tuvimos el apoyo de los comercios locales, que poco a poco fueron viendo la calidad de los trabajos y el público que asistía a nuestras funciones.

Con bombos y platillos las autoridades mexicanas pregonan que el FIC Oficial es el más importante de Latinoamérica y que se encuentra entre los cinco festivales más importantes a nivel internacional; sin embargo, es un festival de solo fines de semana. En los festivales de Avignon y Edimburgo, por ejemplo, todos los días de festival hay público en las calles y las salas. En Guanajuato, en cambio, se llenan los viernes y se vacían los domingos. Creemos que esto se debe a la separación que desde las autoridades se hace en torno a las propuestas artísticas, pues al reprimir varias de las manifestaciones artísticas independientes de calidad, las plazas se llenan con espectáculos que dejan mucho que desear desde el punto de vista artístico, al darle al trabajo de calle, desde su actitud burocrática, una connotación de ambulante.

En esa línea, incluso ha habido funcionarios que se atreven a afirmar que el CLETA “es un grupo más de los que se presentan en las calles”.

Así en el 2009, con la intención de poder acercar más propuestas internacionales, hicimos un proyecto apoyados por la Unión Europea, y trajimos a cerca de ciento setenta compañeros de ese continente. Esto permitió cierto respeto por parte de las autoridades que aún veían de reojo las actividades del CLETA. Logísticamente, nos ayudó a resolver las condiciones de traslado y hospedaje, así como técnicas que nos permitieran programar a más elencos, nacionales y latinoamericanos en una convivencia única. Viajamos a comunidades populares de Guanajuato, Michoacán y Oaxaca con una gran capacidad.

Nuestra programación fue variada, yendo desde el trabajo directamente político hasta propuestas escénicas de vanguardia. Con esto demostramos que es posible establecer niveles de coordinación y financiamiento sin perder necesariamente nuestra independencia.

En los cuarentiocho años de historia del evento, de los cuales cuarenticuatro estuvo al frente el histórico Enrique Cisneros Luján “El Llanero Solitito”, el Festival del CLETA ha luchado por llevar a la población arte

y cultura que respondan a las necesidades precisas del momento histórico. Como festival, cada emisión asume una consigna solidaria con el movimiento social, y todo trabajo presentado es una reivindicación de la misma. Los elencos y grupos, los solistas y todo artista y trabajador del arte que se presenta, sabe que el trato será muy distante a los que puede recibir cualquier compañero de la organización: traslados, hospedajes y alimentación se vuelven colectivos. Cuando se hacen caravanas, nos volvemos parte de las comunidades y sus dinámicas. Aprendemos unos de otros.

Actualmente nos seguimos enfrentando a las trabas que diversos niveles de gobierno nos imponen para poder llegar a las plazas de Guanajuato. Plazas que a lo largo de la historia del festival ha abierto el CLETA, ahora las autoridades las subutilizan con sus programaciones. Siguen usando a grupos afines para contrarrestar la presencia de los artistas populares. Ya no nos “hacen negociar” el uso de los espacios con las autoridades culturales, ahora nos mandan con las oficinas de fiscalización... las mismas que se encargan de atender a los comerciantes. Nosotros no lo somos. No lucrarnos con el derecho a la cultura.

En los años 2020 y 2021, en los que el confinamiento obligado por la pandemia no permitió estar en las calles, aprovechamos la virtualidad y las plataformas para mostrar los trabajos nacionales e internacionales por medio de nuestras redes sociales. Este 2022, vinculados con más organizaciones nacionales e internacionales, y derivado de la participación del CLETA en las actividades organizativas del eje Arte y Cultura para la Vida, del Foro Social Mundial México, retomamos las funciones y caravanas a otros estados de nuestro país. Nuestra consigna fue por la libertad de Julian Assange.

El Festival Internacional Cervantino Callejero del CLETA, es uno de los pocos festivales en México de carácter internacional, que tiene vigencia y continuidad desde su primera edición. Una de sus fortalezas es que no solamente se trata de funciones artísticas para entretener a un público, pues es parte de un trabajo político de una organización cultural. Nos vinculamos directamente con comunidades y movimientos sociales, y mantenemos la consigna de que el arte es por y para la liberación. ✎

Con el público aún sentado en las sillas del Teatro João Caetano de São Paulo, se escucha el audio de la viñeta grabada con la voz de Vera Carvalho, la madre de la actriz Jéssica Teixeira, en la que da la bienvenida al público con la información habitual que recibimos al entrar al teatro: cómo apagar el celular, advierte que el espacio está equipado según normas de seguridad, etcétera, y entre estas recomendaciones, una de ellas llama la atención y marca la pauta de lo que será la propuesta en escena:

“Cada uno sea consciente de sus necesidades y de las necesidades de los que también están presentes. Mira a tu alrededor y date cuenta de lo diferentes que son unos de los otros”.

La pieza *E.L.A.*,¹ unipersonal de la artista cearense Jéssica Teixeira, dirigida por Diego Landin, (re)significa la visión colonial de un cuerpo “perfecto” en relación con los cuerpos que serían “extraños”, según esa misma perspectiva.

En la oscuridad, una voz en off nos presenta a Él y a Ella. Ella es silenciada o se relega para después de Él, porque Él llega primero y por lo general “entra gritando o gruñendo extrañamente como un rinoceronte”. A menudo, Ella no tiene la oportunidad de hablar.

La voz en off termina y la audiencia se sorprende, las luces se encienden abruptamente, lo que hace que el público esquive el rostro de la claridad; pero, poco a poco, los espectadores se acostumbran, al igual que Jessica se acostumbró a Él.

¹ Actuación y producción: Jéssica Teixeira. Dirección: Diego Landin. Dirección de *videomapping*: Pedro Henrique. Director de arte: Yuri Yamamoto. Producción ejecutiva: Pedro Leão. Diseño de vestuario: Yuri Yamamoto e Isac Bento. Consultora dramaturgica: Maria Vitória. Entrenamiento vocal: Priscila Ribeiro. Escultor: Kazane. Música final: “*Dancing Barefoot*”, de Patti Smith, regrabada por Fernando Catatau y Artur Guidugli. Diseño escénico: Marsuelo Sales. Iluminación: Fábio Oliveira. Videoclip: Gustavo Portela. Música do videoclip: “*Saúde Mecânica*”, de Edgar. Coreografía: Andréia Pires. Textos: Jéssica Teixeira, Vera Carvalho y fragmentos de Eliane Robert Moraes e Paul Beatriz Preciado. Coproducción: Cubo Cultural Realização | Catástrofe Produções.

El espectáculo encuentra fuerza en sus imágenes. La actriz construye partituras coreográficas específicas para cada línea. Así como Jessica se presenta al inicio de la obra dividida en dos: Él y Ella, esa ruptura y fragmentación también la crean las imágenes en el transcurso del espectáculo. Ella dialoga, por ejemplo, con una escultura de su cuerpo colgada en lo alto del teatro, o incluso con sus imágenes fragmentadas en *videomapping*.

En una escena emblemática, Jessica va despojándose lentamente del disfraz y dejando al descubierto su cuerpo. Luego cuelga su corsé boca abajo en un gancho que baja desde el techo. Toma del suelo cada pieza del traje y las va abotonando y ensamblando otra estructura, “otro cuerpo”, en un formato diferente. Jessica interpela a la audiencia con un gesto, como preguntándole: ¿Hay algo en su cuerpo fuera de lugar? O inclusive, ¿por qué solo se aceptan cuerpos como los que reproducen la misma estructura corporal?

La dramaturgia se apoya en textos teóricos (como el libro *El cuerpo imposible*, de la investigadora Eliane Robert Moraes) y en la propia biografía de la actriz para crear, en escena, una mezcla de declaraciones y de escenas performáticas.

El título de la pieza se refiere a la enfermedad degenerativa de la Esclerosis Lateral Amiotrófica (E.L.A.) y, a pesar de que la actriz no la padece, en el espectáculo ella opera como una especie de metáfora que apoya también la construcción del concepto dramaturgico.

Sus elecciones dramaturgicas destacan cuestiones históricas que involucran la reducción del cuerpo a la nada y también a ser una herramienta de dominación. Como en la escena en la cual Jéssica describe un estudio del químico inglés, Dr. Charles Henry Maye, que se empeñó en establecer de forma exacta de qué está hecho el ser humano y cuál es su valor químico. Las diversas materias primas evaluadas (grasa, hierro, azúcar, fósforo, magnesio, potasio y azufre) representan una suma monetaria de 97 reales. Así, reduce el valor material del cuerpo humano a casi nada.

Ella presenta también a Josef Mengele, el médico que, durante el nazismo, asumió el liderazgo de los procedimientos científicos en individuos que aparentaban tener algún tipo de deficiencia física o psíquica. La actriz recuerda que, para Adolf Hitler el mayor principio de la belleza era la salud.

“Entonces, ¿por qué no exterminar a todos aquellos que no encajaban en ese patrón?”, ironiza Jéssica.

La actriz convierte su propio cuerpo en materia prima del trabajo artístico y en un manifiesto. Jéssica no admite ser un “cuerpo dócil”, como en las ideas de Michel Foucault, un cuerpo domesticado, un cuerpo sometido a la (re)producción de los mismos conocimientos y de la permanencia de discursos hegemónicos y dominantes. El cuerpo que está en escena es una fortaleza, es un ser político, es un sujeto. Y si al comienzo del espectáculo vimos una ruptura entre Él y Ella, al final, ambos se encuentran, se descubren y se aceptan, convirtiéndose en potencia de acción en el mundo y reafirmando que todos los cuerpos y cuerpos son posibles.² ❧

Traducción del portugués V.M.T.

² Esta crítica fue publicada originalmente en portugués para el sitio de la Muestra Internacional de Teatro de São Paulo 2022 (mitsp.org), dentro de la acción Práctica de la Crítica, que componen las Miradas Críticas de la Muestra.

» Michele Rolim



¿Qué cuerpo es posible?
E.L.A.

No sé si empiezo este texto por *Hamlet*, el material de Shakespeare, o si empiezo por *Hamlet*, el material de Jaime Cruz y sus compañeros y compañeras que ocupan la escena en la producción del teatro La Plaza (Lima, 2019), dirigida por Chela de Ferrari. No sé si empiezo por *Hamlet*, la obra defendida por Harold Bloom (1995)¹ como una de las más representativas del “canon occidental”, o si empiezo por *Hamlet*, la historia disidente, nada hegemónica de esos ocho actores y actrices neurodivergentes. No sé si empiezo con las dudas existenciales de Hamlet, el personaje europeo y blanco de la corte danesa del siglo XVI, o si empiezo por las preguntas urgentes del elenco latinoamericano contemporáneo, cuyas existencias están marcadas por el síndrome de Down.

Quizás ni siquiera debería ser yo quien escriba este artículo, porque dado el tamaño posicionamiento y discurso en primera persona de los artistas en la obra de La Plaza, mi autoría tiende a perder fuerza. Las ganas aquí son de invitarlos a ellos para que sigan hablando, desde su punto de vista, sobre cómo fue el proceso de creación, cómo fue presentar el espectáculo tantas veces al público y cómo fue viajar con la obra por varios países, como Brasil, para integrar la programación del Festival Iberoamericano de Artes Escénicas Mirada, de Santos, en septiembre de este año.

Mi deseo es seguir escuchando lo que se escucha en el escenario: las dificultades de hacer un *Hamlet* y ser un Hamlet; la lucha por no ser considerados locos, tontos y “diferente a los demás” (como gritan en la última escena de la obra). Mi voluntad es seguir escuchando sus diferencias entre ellos, sus singularidades, sus sueños como los de tantos otros jóvenes (tener hijos, encontrar un gran amor, ser un profesional independiente y exitoso). Sobre todo, mis ganas son de seguir escuchando y contemplando la gran capacidad de esos Hamlets en hacer teatro: esculpiendo un lenguaje poético, ellos elaboran simbólicamente conocimientos sobre sí mismos y sobre el mundo; arrojan luz sobre lo que antes estaba encubierto, develando la realidad.

¹ Harold Bloom: *El canon occidental*, Objetivo, Rio de Janeiro, 1995.

No en vano, una de las escenas más emblemáticas del espectáculo denominado “Teatro, nuestro último recurso” es en la que el príncipe de Dinamarca contrata a un grupo de teatro para representar el supuesto asesinato de su padre, con el fin de confirmar el crimen. De la reacción de Claudio, quien precisamente pide luz tras reconocerse en la puesta en escena, Hamlet ratifica que su tío es el verdadero culpable. Tanto Shakespeare como el elenco peruano rinden homenaje al teatro como un potente recurso para hacer ver cuerpos muchas veces invisibles o escuchar narrativas y voces muchas veces silenciadas: en el caso de Shakespeare, la verdad de una muerte; en el caso de la versión de La Plaza, la verdad de vidas cognitivamente divergentes que tienen mucho que decir. El teatro-luz ilumina así otros mundos posibles.

Aun en esta escena del espectáculo, los actores y actrices invitan a los espectadores a una participación especial. A esas personas neurotípicas del público se les pide que interpreten el árbol y la luna (personajes poco expresivos en el desenvolvimiento dramático de la acción ficcional, comúnmente relegados a participantes con discapacidad en procesos escolares o en talleres de montaje). Esta inversión bien humorada e irónica construye un juego entre representación y representabilidad social. Mientras el elenco afirma su protagonismo en los roles de la corte –teniendo la posibilidad de, finalmente performar no el poder, sino el empoderamiento–, el público es puesto en jaque y revisa su condición privilegiada.

(Como espectadores) a veces nos reconocemos como lo que queda de nuestros sueños irrealizables, a veces nos vemos como la continuidad sumisa de proyectos que no son los nuestros, a veces nos identificamos con la insurrección indignada, a veces estamos celebrando la amistad, a veces somos unos cretinos usurpadores, a veces vemos la belleza en la muerte. Pero somos, todo el tiempo, destronados de nuestra ilusión de superioridad neurotípica (...) (Hamlet) nos habla de la insuficiencia de las palabras y de la incapacidad humana para hacerse entender, de la inmensa frustración que existe entre querer gritar y solo ser capaz de tartamudear, balbucear, a veces ni eso. Es posible que hagamos una analogía entre esta conocida parte de la obra y las eventuales dificultades con el habla que puedan

» Ana Julia Marko

Hamlet, jaimlet y el teatro, nuestro último recurso



tener las personas con Down. Pero no creo haber visto nunca a ningún actor decir ese texto tan bien. No está hablando de su discapacidad, sino de la nuestra.²

Frente a este público, Octavio Bernaza, Jaime Cruz, Lucas Demarchi, Manuel García, Diana Gutiérrez, Cristina León Barandiarán, Ximena Rodríguez y Álvaro Toledo ponen en tensión sus vidas con el material de Shakespeare al servicio del teatro. A partir de *Hamlet*, el elenco formula preguntas sobre ser y sobre no ser. Sus preguntas que cobran sentido en el aquí y ahora van en busca de algún eco en las preguntas estampadas en el material del siglo XVI. Escuchar al personaje Hamlet de ayer genera a los actores y actrices de hoy posibilidades de entendimiento de su propia condición: “¿Qué valor y significado tiene actualmente su existencia en un mundo donde la eficiencia, la capacidad de producción e inalcanzables modelos de consumo y belleza son el paradigma del ser humano?”³

El actor Jaime Cruz, por ejemplo, se presenta como Jaimlet, un cruce entre su existencia y la del protagonista de Shakespeare. En una de las escenas, al responder a la pregunta “¿quién eres tú?”, Jaime dice al micrófono: “Soy un actor, soy el príncipe de Dinamarca”. Poco después, ante la pregunta “¿qué es el teatro para ti?”, responde que es el poder de convertirse en otra persona. Y finalmente, afirma que ser Hamlet y ser Jaime son retos igualmente difíciles porque en ambas existencias “los tontos dicen que somos tontos”. Este proceso de entrar y salir del personaje (en el que los actores pueden hablar de sí mismos a través de Shakespeare) crea una nueva teatralidad: ni la cotidiana, ni la espectacular; ni la del documento, ni la del artificio. Se mezclan materiales reales y creaciones poéticas, generando operaciones en las que lo importante es la validación de otras maneras de hablar del mundo. Al poner en jaque las fronteras entre la naturaleza del arte y la naturaleza de la vida, *Hamlet* puede ser visto

desde la perspectiva de lo que, al definir qué es la poesía, Octavio Paz llama de “la otra voz”, una voz estética, que no es la de la realidad cotidiana:

Voz de las pasiones y de las visiones; es de otro mundo y es de este mundo, es antigua y es de hoy, antigüedad sin fechas. (...) Todos los poetas que son realmente poetas, escuchan la otra voz. Es suya y es ajena, es de nadie y es de todos. Nada distingue al poeta de otros hombres y mujeres, excepto esos momentos –raros, aunque frecuentes– en los que, siendo él mismo, es otro.⁴

Además de eso, el elenco juega constantemente con el fracaso de interpretar una obra considerada canónica, cuya expectativa del público es asistir a un espectáculo con actores talentosos. En el famoso monólogo de “ser o no ser”, por ejemplo, Jaime imita la postura del actor inglés Lawrence Olivier (quien históricamente se destacó por la producción cinematográfica de *Hamlet*), que está siendo proyectada al fondo del escenario. Sin embargo, la escena es interrumpida por otro actor que destruye la escenografía, no solo reivindicando otra manera de decir las palabras de Shakespeare, sino transformando esas palabras en su propio testimonio. El fracaso, la incapacidad y la limitación pierden su lugar en la obra y se transforman violentamente en motor de vida, grito de existencia y, además, nuevas posibilidades de hacer teatro. Con este gesto, *Hamlet* sugiere modificaciones acerca de quién puede o no puede actuar, ampliando el “régimen de visibilidad”⁵ de los cuerpos y subjetividades.

Para la estudiosa brasileña Julia Guimarães Mendes, esta presencia de personas históricamente excluidas del contexto artístico trae una dimensión de alteridad a la escena, proyectando lo que la autora llama “el teatro del otro”. Esta nueva participación apunta también a subversiones estéticas y conceptuales en el campo teatral. Es decir, para Mendes, la alteridad no se refiere solo a la expansión social de los nuevos protagonistas, sino principalmente a la problematización de los códigos escénicos:

⁴ Octavio Paz: *La otra voz*, Siciliano, São Paulo, 1993, p. 140.

⁵ Jacques Rancière: *A partilha do visível*, Editorial 34, São Paulo, 2009. Apud. Julia Guimarães Mendes: *Teatros de lo real, teatros del otro: actores cotidianos en la escena contemporánea*, Tesis de doctorado, Universidad de São Paulo. 2017.



las nociones de técnica, talento y actuación dejan de tener sentido.

Sin embargo, la obra de *La Plaza Hamlet* se trata de teatro. No se trata de una sesión terapéutica, ni mucho menos de un laboratorio humano en el cual el público se adentra a un proceso de redención asistiendo a un show de talentos “especiales”. Al inicio de la obra, blindando desde el principio cualquier situación de pena o culpa por parte del público, los actores y actrices advierten que es muy probable que hablen con pausas o con palabras inteligibles, acompañadas de subtítulos o traducción cuando sea necesario. En este caso los espectadores no necesitan preocuparse, solo esperar. Tal contrato inicial anuncia un *Hamlet* no victimizado o no romantizado que se establece como teatro, trabajado con gran rigor de investigación del material de Shakespeare. No se trata del asombro de un público hegemónico asistiendo a personas con síndrome

de Down contar la fábula del Príncipe de Dinamarca, sino el espanto de contemplar un alto nivel de elecciones artísticas traducidas en el tejido entre música, dramaturgia textual y de imágenes, iluminación, proyección en video y actuación. Se trata del espanto de encontrar una obra que muy probablemente se generó dentro de un proceso pedagógico, en el que todos los involucrados fueron sujetos de transformaciones; un proceso en el que la dirección no impuso el gesto de los actores y actrices, sino que los acompañó en una creación conjunta con aprendizajes del lenguaje teatral, del mundo y de ellos mismos.

Frente a una sociedad donde frecuentemente se pulula algo de podrido, estos Hamlets de La Plaza luchan por cambiar el paradigma de quién puede y de quién no puede ocupar el escenario, quién puede y quién no puede ser; luchan por ser vistos a través de la luz del teatro; luchan por ser escuchados, luchan para que el resto no sea silencio. ❧

² Daniele Avila Small: “El recurso”, crítica de *Hamlet* para el Festival Mirada. Santos, 2022, Ver: <http://mirada.sescsp.org.br/2022/09/16/o-recurso/>

³ Chela de Ferrari: *Hamlet*, programa de mano, Festival Mirada. Santos, 2022.

En los días en los que se presentó la temporada de *El burgués gentilhombre* en el Teatro Colón de Bogotá, se agudizaba en Colombia la polémica acerca de la perspectiva de género. Se diría que los énfasis de los debates estaban puestos en otros horizontes, más allá de la lucha de clases, la penetración cultural y otras consignas que parecieran paisajes de otros tiempos. Para sorpresa de muchos, el actor y director Mario Escobar decidió realizar una puesta en escena de la obra clásica de Molière con siete actrices, quizás contraviniendo la leyenda atávica según la cual las mujeres no pudieron subir a los escenarios sino hasta 1560. Ahora, son los hombres los que desaparecen de las tablas y, representando roles masculinos, Tatiana Torres, Chichila Navia, Jenny Lara, Carolina Cuervo, Juanita Cetina, Alexandra Escobar, Diana Ángel y Vivana Bernal se han encargado de representar la desopilante farsa del señor Jourdain y sus veleidades aristocráticas. Pero con un ingrediente adicional: ellas no son actrices. Son clowns. En el montaje, no es claro por qué siete mujeres deciden contar la historia del ingenuo burgués. Ellas se encargan de desordenar la casa con su cascada irrefrenable de *gags*, produciendo carcajadas inmediatas que, una vez terminada la función, nos llevamos a casa con las preguntas a cuestas.

Debo advertir que conozco a Mario Escobar desde hace muchos años. He trabajado con él en dos obras de mi autoría (*El malo de la película* y *Dracovid*) y creo que tenemos una complicidad profesional muy firme, la cual crece con el paso de los años, al igual que con Carolina Mejía Garzón, su más estrecha colaboradora. Sin embargo, sobre su *Burgués gentilhombre* no supe mucho. Me contó por encima de su proyecto y noté su emoción y su ansiedad ante el hecho de enfrentarse al escenario a la italiana más exigente y de mayor tradición en Colombia. Así que fui al estreno de su Molière sin sospechar casi nada, con el mismo entusiasmo con el que uno va a la *Comédie-Française*. Con la diferencia de que iba a hacer fuerza y a cruzar los dedos debajo de la silla para que a mi amigo le fuese bien. Para mi sorpresa, una semana antes, fui invitado a un ensayo general que no pudo ser general sino un intento de recorderis de arriba a abajo, con la evidente actitud de

sus actrices que no sabían si estaban descubriendo el hielo o instalando la manera de derretirlo. Así que, el día de la *première*, yo estaba más nervioso que sus intérpretes y entendí que allí se estaban jugando poco más que la vida. Voy a tratar, destapando mis cartas, de reflexionar sobre un espectáculo que decide tirar la casa por la ventana y, de paso, arrojar la casa con ella adentro.

Creo que hay algunas palabras que saltan a la vista en la presente mirada: el género, el clown, Molière y, por extensión, los clásicos en el siglo XXI. En Colombia, al autor de *El cornudo imaginario* se lo monta día a día en las escuelas de teatro pero, si se mira con atención, no son muchos los títulos que reposan en la historia de nuestros montajes profesionales. Debo confesar que “cometí” *El burgués gentilhombre* cuando era un adolescente y comenzaba a dar mis primeros pasos como director. Lo hice, ahora que lo pienso, solo con mujeres, porque se trataba de una institución escolar donde no cabían los hombres por decisión de las monjas que regían el Colegio Sagrado Corazón de Jesús. Pero mi montaje procuró ser lo más “clásico” posible, con vestuario y utilería de la época, dándole cabida a jóvenes que, muchos años después, se convertirían en actrices de amplio reconocimiento nacional, como Alejandra Borrero o María Helena Doering.

En la historia del teatro colombiano se recuerdan montajes memorables de *El avaro* (Alejandro Buenaventura) y de *El enfermo imaginario* (Teatro Escuela de Cali, Enrique Buenaventura), de *El tartufo* (Teatro Popular de Bogotá, Jorge Alí Triana) y de *Escuela de mujeres* (Pawel Nowicki, quien también repitió la fórmula con *Don Juan*). Incluso el mismo Mario Escobar hizo una versión de *El médico a palos*, con la que inauguró sus pesquisas de traducir a los clásicos en los parámetros escarlatas de la técnica del clown. En la misma época, el argentino Ricardo Behrens se atrevió con *El atolondrado*, lleno de condimentos del *slapstick*. Por lo demás, *El burgués gentilhombre* tuvo su versión triunfal gracias al Teatro Libre de Bogotá que, en 1985, puso en escena bajo la dirección de Hervé van der Meulen, una convencional y efectiva mirada de la citada comedia. Hay, por supuesto, otras más, muchas más. Pero no se trata de hacer un listado de las obras de Molière a la colombiana sino de encontrar un entorno en el cual uno pueda dialogar con la puesta en escena del Teatro Colón y Mario Escobar.

» Sandro Romero Rey



Molière en Bogotá: El sexo del clown

Nada, sin embargo, se puede comparar a esta experiencia. *El burgués gentilhombre*, modelo 2022, es un rompecabezas permeado por múltiples preguntas que trasciende los límites mismos del escenario. En primer término, el del género. En mi libro *Género y destino: la tragedia griega en Colombia*, la primera palabra se remite a los géneros dramáticos, en el sentido más convencional del asunto, antes que a la distinción hombre/mujer y sus derivados. En el caso de la puesta en escena de Escobar, no hay una “mirada femenina” en el conjunto. Al menos no se siente ni hay un afán por evidenciarla. Simplemente las actrices “se toman el poder”, sin ningún tipo de explicación y juegan. Juegan, en el sentido más profundo e inmediato del término. ¿El género? No es una comedia clásica, convencional. Es una farsa subrayada por las siete narices rojas de sus intérpretes. Ellas, investidas con la sacrosanta indumentaria del clown, desordenan el baúl de los trebejos con sus travesuras sin límites, son mujeres libres de hacer lo que se les venga en gana, evidenciando sus torpezas, sus errores y sus malentendidos. Ahora bien: ¿puede haber una “perspectiva de género” en el clown? ¿Hay “payasos” y “payasas”? Me atrevería a decir que, en *El burgués gentilhombre* del Teatro Colón no se subraya la diferencia. Es muy probable que exista la intención y, en el subtexto, hay un homenaje a los tiempos que corren en los que las mujeres exigen y conquistan su celebrada autonomía. No es, como podría sospecharse, un Molière “feminista”, a pesar de que sus intérpretes siembren la duda. Es una aventura escénica donde la principal búsqueda es la de la risa en los espectadores a través del goce. Allí radica la exigencia de todo el conjunto. El desafío de Escobar y su equipo era el de perpetuar la carcajada por encima de cualquier norma. Y en ese orden de ideas el conjunto decidió, a propósito, pecar por exceso.

Desde el principio, cuando la música electrónica estalla en el escenario y un falso desfile de modas de maniqués indica que se estará en el territorio del teatro dentro del teatro, los espectadores sabremos que no nos encontramos frente a la estructura del “había una vez” sino de las arbitrariedades de los anacronismos, las peripecias de alto riesgo y el humor físico compitiendo con la fábula del texto.

Ahora bien: ¿La puesta en escena pretende narrar la misma línea argumental de la comedia de Molière? Sí, como punto de partida. Pero quizás los árboles, en este caso, son más importantes que el bosque y los virtuosismos individuales a veces arrasan la línea de sucesos. Uno se pregunta cuál es la razón por la cual se recurre a los clásicos fundacionales del teatro en Occidente, cuando las urgencias temáticas del siglo XXI parecieran ser harto distantes. En el citado libro sobre la tragedia griega en Colombia, planteaba la necesidad de los conjuntos escénicos por encontrar metáforas universales que sirviesen para reflexionar acerca del conflicto nacional. En el caso de Molière uno se pregunta por qué tomarlo como punto de partida si el puerto de llegada no es el mismo del neoclasicismo francés. Allí radica, por supuesto, la consabida universalidad del autor de *Las trapacerías de Scapin* (obra que, a propósito, puso en escena el director colombiano radicado en Suiza, Omar Porras). Todos podríamos tener “nuestro” Molière y, como en las lecturas realizadas por Ariane Mnouchkine (tanto en su inmenso *biopic* cinematográfico como en su memorable *Tartufo*), la comedia clásica francesa establece puentes profundos con el mundo contemporáneo, de tal suerte que las obras no deberían ser consideradas piezas de museo, sino textos vivos que pueden (y deben) ser adaptados a las necesidades del presente.

El señor Jourdain de *El burgués gentilhombre* no es, por supuesto, un arribista colombiano del siglo XXI. Es un ingenuo aspirante a la nobleza de la corte de Louis XIV, que aspira a pasearse por los jardines del palacio de Versailles, con los atuendos y los conocimientos de las futuras víctimas de la Revolución Francesa. El clown-Jourdain que interpreta la actriz Jenny Lara, una estupenda *bête de scène* de ilimitados recursos, combina los juegos de palabras del texto traducido, con la parodia de su entorno. El resultado es un coctel de recursos que dispara hacia todos lados, a veces dando en el blanco, a veces opacando la riquísima sencillez de la historia. De igual forma, los inolvidables maestros de filosofía, de armas, de música, de baile o de modas presentes en el texto son arquetipos de acuerdo con sus “acciones verbales”, más allá de las tareas escénicas que construyan sus respectivas intérpretes.

Las actrices de la versión de Escobar tienden a parecerse unas a otras en sus construcciones, a pesar de que ellas son



autónomas en sus juegos y, por momentos, cada una baila por su lado. La batalla final pareciera librarla el director, unificando el arsenal de recursos que le han propuesto sus féminas, empaquetando el conjunto en un espacio que no estalle en el esplendor del Teatro Colón sino que, por el contrario, le rinda homenaje. No es fácil pasar de un espacio de cien espectadores a un templo de la representación con casi mil butacas. La boca de la escena es una garganta profunda que debe ser amoblada por un dispositivo para jugar con todas las piezas disponibles. Nunca debe competir con ellas. En el caso de *El burgués...* colombiano tanto la música, como el decorado o el vestuario son aventuras transgresoras que complementan el conjunto pero que, al mismo tiempo, no parecía pertenecerles. De nuevo, el fantasma del espacio vacío gana la partida: las protagonistas de *El burgués gentilhombre* son, deberían ser, sus clowns y no el entorno. Pero no siempre se consigue porque la dirección de arte daba la impresión de que apareció en el montaje en los últimos días y las actrices no habrían tenido el tiempo de domarla. Por fortuna, el teatro crece noche tras noche y lo que antes fue obstáculo, en el proceso fue un viaje triunfal hacia los objetivos soñados.

El burgués gentilhombre de las adorables payasas citadas es una arriesgada pintura que va mucho más allá de sus propósitos. Llena de preguntas a los espectadores y nos deja sin respuestas, como para que nos vayamos a casa con la necesidad de llenar de dudas nuestras certezas. El universo femenino no se devora a Molière pero ciertamente lo pone en tela de juicio, parodiando sus fronteras y dándole zancadillas a sus bromas galantes. La obra tuvo una temporada exitosa en el Teatro Colón y consolidó el milagro que, desde hace algunos años comenzó con la obra *Labio de liebre* de Fabio Rubiano: convertir el escenario del centro de Bogotá en un lugar de largas temporadas escénicas, en las que el público se acerca de manera masiva a vivir experiencias únicas y gozando de propuestas diversas, las cuales van desde la dramaturgia nacional hasta los clásicos más convencionales. Clásicos que, como Jean-Baptiste Poquelin Molière, han sabido sobrevivir sin problemas, aun en los países donde pareciera que se hubiese redactado su acta de defunción. Por fortuna, gracias a montajes como el de Mario Escobar, Molière seguirá siendo siempre un travieso e inesperado enfermo imaginario. ❧

A veces no somos conscientes de las capas que tiene la realidad, de sus sombras y de los secretos más ocultos, esos que sería preferible no descubrir pero que están ahí para examinarlos y comprenderlos. Si hay algo que la puesta de *Kilómetro Cero* nos muestra son algunas heridas de la sociedad. Escrita y dirigida por la actriz, dramaturga y directora cubana Liliana Lam con Argos Teatro, la pieza toma la sede del grupo cubano para mostrar diversos conflictos en torno a la prostitución masculina. Ello es fruto de la colaboración entre la directora, los miembros del elenco convocado por Liliana Lam y el antropólogo e historiador cubano Julio César González Pagés, autor del libro *Pingüeros en La Habana*,¹ base primigenia del texto y la puesta. González Pagés ha comentado que el volumen toma como referente la investigación desarrollada de 1998 a 2012, aunque ha sido actualizada en los años posteriores. Parte de esos ciento veinte testimonios de muchachos de entre dieciocho y veinticinco años, que ejercían la prostitución en la urbe y venían de una decena de provincias, llegan a la escena para hacer al espectador cómplice de una realidad incómoda.

Allí, en el espacio que hace algunos años nos sedujo con montajes como *Chamaco* y *Talco*, ambos dirigidos por Carlos Celdrán a partir de la escritura de Abel González Melo, el ambiente nocturno de La Habana, del Capitolio y sus alrededores vuelve a ser protagonista de la acción dramática. Ambientada en el año 2009, la acción principal de la obra sucede en el bar Kilómetro Cero, antiguo sitio de encuentro para el mercado sexual masculino. Surge el contexto de la noche como espacio lúdico “donde suelen imperar las leyes del deseo, del relajó, de la economía popular y de la emoción”,² aunque también pueden aflorar los sentimientos más oscuros.

En el ámbito de la dirección Lam se inició con obras para el público infantil: *El camarón encantado* (2011), *Los zapaticos de rosa* (2012) y *Maravilla Habana* (2019).

¹ Editado por Fundación Karisma, Bogotá, 2014. En Cuba, en el argot popular, el término pingüeros identifica a los hombres que se dedican al trabajo sexual como forma de empleo.

² David Tenorio: “Divas rancheras: El afecto de la jotería en la fiesta de la Bota Loca y en *José Alfredo en rosa*”, *Conjunto* n. 198, enero-marzo, 2021, p. 19.

Kilómetro Cero es su primera incursión en la dirección de obras dirigidas a adultos. Con esta, la directora continúa la exploración en torno al teatro como archivo de historias reales y en la defensa de la diversidad y la lucha por una sociedad más justa lejos de sistemas heteropatriarcales, iniciada con *Favez*. Estrenada en 2021, bajo la dirección del actor cubano Alberto Corona, en *Favez* la actriz cubana interpreta a la médica suiza Enriqueta Faver, cuya vida recoge el libro *Por andar vestida de hombre*, escrito por Pagés, lo cual reafirma la estrecha colaboración entre el también fundador de la Red Iberoamericana y Africana de Masculinidades y este dúo de creadores.

Estructurado por microespacios en los que suceden escenas al unísono, el diseño espacial de *Kilómetro Cero* es deudor del minimalismo defendido por Argos Teatro. Una barra en la que Clara sirve los tragos, –pero también desde la que escucha y aconseja a los personajes– representa el bar, al otro lado una cama, testigo de los encuentros sexuales, y los laterales del escenario y una pasarela central resultan las salidas a la calle. Cada microespacio es definido por tenues luces que recrean la atmósfera sórdida de la historia.

La directora fusiona el lenguaje teatral al audiovisual a través de la proyección de imágenes de video *mapping* diseñadas por Mario Enrique Briño, que apoyan la historia de cada personaje. Solo en escena, sentado en una silla e iluminado por un cenital, cada uno cuenta hechos de su pasado que permiten entender cómo han llegado hasta el Kilómetro Cero. La investigación del personaje de César en torno a ese ámbito real, desencadena la muestra de historias de dolor de Clara, Leo, Tony, Alfredo y Estrella. Cada testimonio fragmenta la acción principal y se alterna con las proyecciones difusas de un niño abusado por su propio padre, en las cuales, Waldo Franco y Raidel Vera brindan sus voces para recrear, en clave enrarecida, la agonía de la situación.

Los relatos conducen a la compasión por la crudeza de la realidad que describen. Uno de ellos es El camionero, en el que Clara –interpretada de modo notable por Frank Andrés Mora– cuenta los paseos que su abuela le “inducía” a hacer en el camión de Jacinto, quien lo utilizaba como un “juguete sexual”. Tenía seis años, relata esta “mujer atrapada en el cuerpo de un hombre”, y en sus palabras se mezcla el asco por aquellos tiempos con la admiración a su abuela.

» Aimelys Díaz Rodríguez

Kilómetro Cero, la necesidad de encontrar nuevos destinos



Fotos: Jorge Luis Baños

Mora se apropia de una gestualidad y expresividad facial que dibujan a un travesti incorporado con organicidad, alejado de caracterizaciones que rozan con modos clichés. Debe destacarse la fuerte energía que el actor le impregna al personaje, la cual ayuda a mantener el ágil ritmo de la puesta.

El testimonio contado por Tony también lacera. Titulado El solitario, el personaje caracterizado por el actor Leo Parlay, evoca sus inicios en este trabajo con el fin de obtener dinero para comprarle alimentos a su abuelo. Parlay regala una interpretación divertida, cuya vivacidad en el escenario contrasta con la atmósfera gris de la escena.

Surgen otras historias como la de Leo, que bajo el nombre de El pescador, narra el comienzo de su “trabajo” sexual. Desde su aspecto físico, el actor Yass Beltrán interpreta a este personaje como el mulato fuerte y codiciado, y representa al hombre hetero que permanece en ese mundo “porque da mucho dinero”, y es el modo hallado para sustentar a su familia. El otro testimonio se titula El mecánico, historia de Alfredo, quien junto con su pareja Estrella llega al bar desde la ciudad granmense de Manzanillo para hacer fortuna y lograr su sueño de tener un taller de mecánica. Así, desde la platea me surge el impulso por abrazar a estas víctimas de un entorno heteropatriarcal, marcadas por familias disfuncionales, abusadas sexualmente desde

la infancia, y constato que no solo las niñas son vulnerables ante la violencia o agresión sexual.³

Desde el texto escrito surgen situaciones de humor como vía para relajar tensiones, ejemplo es la propia caracterización que Amelia Fernández y Daniel Barrera realizan de Estrella y Alfredo, juegan con el estereotipo del guajiro oriental y muestran dos personajes que consiguen un poco de frescura ante tanta aridez, aunque el dolor se perciba oculto. Otra de las escenas que presenta el contraste con situaciones desgarradoras, es la competencia de baile entre César y Carlos, casi al final. Al ritmo de la rumba los personajes se mueven por el escenario creando una atmósfera alegre y distendida. Sin embargo, esos momentos son rotos por un cambio abrupto en la acción.

En conversación con Liliana Lam, me comentaba del modo en que dirigió a los actores:

Partí de cada uno de ellos sin imponer nada, sin buscar formas externas, sin clichés, simplemente estar en el presente de esos seres humanos en escena y siempre les decía, quiero que las vidas de ustedes se fundan con las de estos personajes que escribí, el elenco tuvo mucho

³ Aunque estos hechos son tabús en la sociedad, cada año Cuba realiza el Informe sobre la prevención y enfrentamiento a la trata de personas y la protección a las víctimas, el cual, desde el 2013, cada año informa los casos de abuso sexual contra menores de edad, como parte de su política de tolerancia cero sobre el delito. De acuerdo con una publicación del Cenesex (Centro Nacional de Educación Sexual) en sus redes sociales, en el primer semestre de 2022 sus servicios científicos asistenciales recibieron quinientos cuarentiún personas. Específicamente en la Atención al Abuso Sexual Infantil y otras manifestaciones de maltrato, predominaron como motivos de consulta las agresiones sexuales, dentro de las que se encuentran la violación y el abuso lascivo; con un incremento inusual de los casos atendidos con respecto a años anteriores. Las niñas y adolescentes femeninas continúan como las principales víctimas; sin embargo, también han atendido niños por estas mismas causales. Ver: <https://www.cenesex.org/>, <http://www.cubadebate.cu/noticias/2022/09/16/ceneuro-y-cenesex-se-unen-en-convenio-a-favor-de-victimas-de-abuso-sexual-infantil/>, <https://www.redsemlac-cuba.net/redsemlac/salud/cambiar-la-mirada-al-abuso-sexual-infantil-desde-el-sistema-de-salud/>, .

interés en estudiar, en preguntar. De hecho, aún después del estreno hemos continuado investigando.⁴

Cada actor se apropia de su historia y adopta diversas formas de moverse, de caminar por el espacio. En “estar vivos, y tener una realidad sobre la escena”,⁵ reside la teatralidad de la pieza, en la deconstrucción de esas realidades que traducen la emergencia de cambiar diversos paradigmas sociales.

Acerca del trabajo de documentación e investigación que hizo el equipo con muchachos dedicados a la prostitución masculina en la actualidad, Lam refiere sobre la problemática en el presente:

Hay otros intereses, incluso tienen otra forma de proceder con las nuevas tecnologías y los celulares, fotos, videos y otras cosas que utilizan, pero la esencia sigue siendo la misma. Fue un trabajo muy enriquecedor, en principio íbamos Julio [González Pagés], Alberto [Corona] y yo, luego se sumaron los actores y estuvimos bastantes veces, que ya no es el Kilómetro Cero, un bar situado frente al Capitolio y que fue demolido en el 2017, hoy los lugares de encuentro son 25 y O, por los alrededores del edificio de Radio Progreso, esa zona de Infanta.⁶

En ese sentido, la línea entre realidad y ficción se torna tenue y se entrelaza para brindar una pieza de carácter documental como búsqueda artística que contribuye a revalorizar las vidas de estos jóvenes, quienes han sido motivo de rechazo en la sociedad.

Resulta muy lúcido el contraste generado entre el profesor e investigador César, interpretado por el actor Ray Cruz, y el resto de los personajes, pues desde la visualidad y la proyección escénica de cada uno se genera una confrontación de realidades diferentes. En ese sentido, el montaje trabaja sobre antípodas como pulcritud-suciedad, belleza-fealdad, fuerza-suavidad. Estas dualidades se relativizan en el transcurso de la pieza, la llegada de César al bar para su investigación inicia un camino de construcción de espacios de resiliencia entre estos seres, mediante la catarsis al compartir sus historias.

⁴ Diálogo con Liliana Lam vía *wattssap*, 6 de noviembre de 2022.

⁵ Expuesta del montaje realizada tras la función del domingo 6 de noviembre de 2022.

⁶ Ídem.



En la puesta observo un manejo del poder hegemónico masculino que hace víctimas, una y otra vez, a seres vulnerables de su propio pasado. Ello se maneja con sutileza en lo no dicho, en la mirada entre los personajes. Un ejemplo es la influencia ejercida por Yunier sobre la mayoría de los hombres del lugar. La proyección escénica de Yunier –que alternan Alberto Corona y Hamlet Paredes– reproduce los patrones de esa masculinidad hegemónica permeada por la matriz dominante impuesta por el sistema patriarcal. Su virilidad se construye en el lenguaje gestual y verbal, es el típico macho del lugar que resuelve clientes a los demás. Sin embargo, es un personaje que también ha sido víctima de una familia disfuncional, hijo de un padre a quien idolatraba pero que abusaba de él, y esa es una conducta que ha reproducido sobre su propio hermano Carlos, joven que tras la aparente vulnerabilidad lucha por ser fuerte y continuar viviendo.

Otro ejemplo de los mecanismos de poder machista es la sumisión de Tony ante la “jugada” con un extranjero resuelta por Yunier. La aceptación de Tony por un poco de dinero cuestiona el valor que le brinda el personaje a su propia vida. En estos juegos entre dominante-dominador, también incluyo a Sergio. El experimentado actor Roque Moreno representa al hombre que va al bar en busca de placer, si es “carne fresca” mucho mejor, y sutilmente logra dominar a Alfredo y forzarlo en la cama más allá de sus propios límites físicos para lograr su propósito. Pienso que la puesta expone cómo las relaciones del sexo y del poder reconfiguran las identidades de esos cuerpos masculinos que habitan el bar pero que luchan por salir de esa realidad de vejaciones y encontrar nuevos caminos.

Y es que otro de los elementos que aprecio es el encierro de los personajes desde sus propios cuerpos. Carlos, caracterizado por el actor Peter Rojas, evidencia desde la concepción de una gestualidad contenida, la “prisión” en la que se siente su personaje. Hay cosificación de los cuerpos vistos como objetos de placer; una especie de expropiación de identidad de estos personajes a través de haber convertido sus cuerpos en territorios para que otros se los apropien, lo que se aprecia en la idea del sexo como moneda de cambio. “Yo estaba trabajando”, le afirma Yunier a César, para delimitar la diferencia entre lo que



considera trabajo versus el ejercicio natural de la sexualidad. ¿Cómo se reconfigura la identidad de esos seres que aparentemente no tienen escapatoria? ¿Podremos salvarlos o ayudarlos a salir de ese mundo oscuro? “¿Acaso no hay otra salida? Tiene que haber otra, hay que encontrarla”, afirma César.

Pienso que este es uno de los propósitos esenciales de Liliana Lam y su grupo, movilizar a cada espectador, crear una conciencia de que existe esta realidad e inducirlo a tener un rol proactivo, al menos cambiar de actitud y no rechazar a estas personas. Más allá de demonizar esta “profesión” que la mayoría elige por circunstancias muy complejas en las que, pienso que es necesario desde las políticas públicas concebir más espacios de inclusión y que estas personas tengan la posibilidad de elegir qué camino seguir. Como afirma el investigador costarricense Menjívar Ochoa: “es el tiempo de la política pública, es el tiempo de los proyectos transformadores de más largo aliento y de mayor incidencia social”.⁷ “Yo quiero vivir”, exclama Carlos al final de la obra como punto de partida para un futuro mejor. Y así aprecio la puesta *Kilómetro Cero*, como una mirada de esperanza, como un canto por la vida.

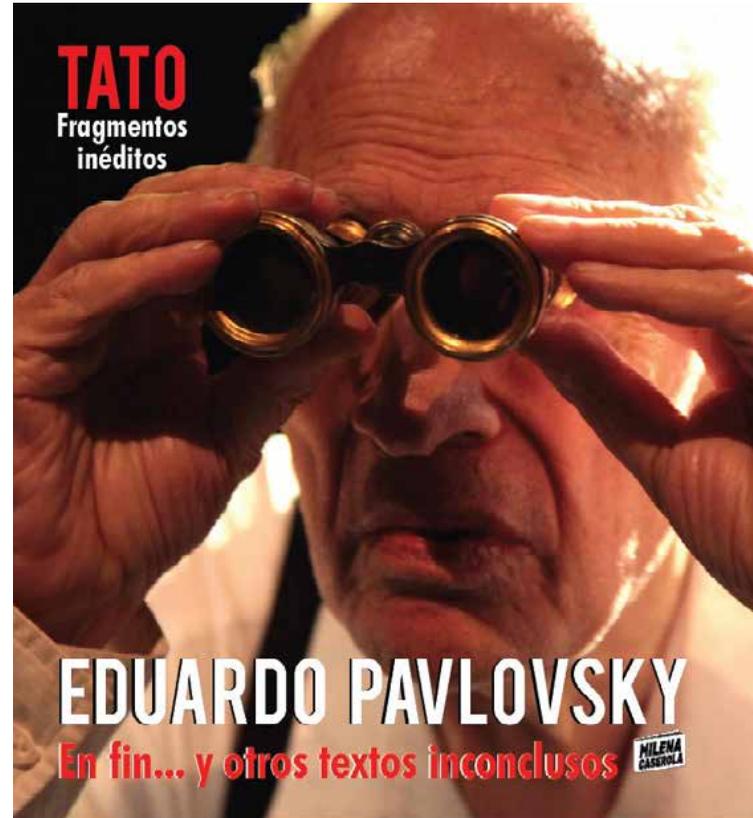
Kilómetro Cero ha sido visitado por un público numeroso, deseoso de que la obra realice más funciones. Pese a que terminó la primera temporada y las presentaciones que hicieron durante otro fin de semana en El Portazo, de Matanzas, puede seguirse lo acontecido alrededor de la puesta a través de sus páginas en *facebook* y en *instagram*, lo que ha generado un fenómeno mayor de comunicación. “Las creamos primero con la intención de promover la obra, pero luego nos dimos cuenta que las redes sociales tienen mucho impacto en las personas, entonces queremos que *Kilómetro Cero* forme parte de ese universo de narrativas, no dejarla caer aunque la temporada termine, publicar fotos, videos, escritos, y mantener vivo lo acontecido en torno al montaje”.⁸

Y entre esos materiales virtuales que brindan detalles del montaje, entre likes y comentarios, quedo en espera del anuncio de otra temporada de *Kilómetro Cero* y de nuevas obras que traigan la impronta de este equipo. ❧

⁷ Mauricio Menjívar Ochoa: *¿Hacia masculinidades tráfugas? Políticas Públicas y experiencia de trabajo sobre masculinidad en Iberoamérica*. FLACSO, Costa Rica, 2012, p.9.

⁸ Diálogo con Liliana Lam vía *wattssap*, 6 de noviembre de 2022.

“Un tren
sin fronteras”:
acerca de
En fin... y otros textos inconclusos,
de Eduardo
Pavlovsky



» Eugenio Schcolnicov

¿Quién fue Eduardo “Tato” Pavlovsky? ¿El joven estudiante de medicina que al ingresar a una sala hospitalaria descubre que nunca será médico? ¿El psicoanalista que, luego de concluir su formación, renuncia a la Asociación Psicoanalítica Argentina por considerar que toda subjetividad se halla inscripta en una experiencia social y política? ¿El difusor en la América Latina de la terapia de grupos y del psicodrama? ¿El espectador, imantado por el susurro beckettiano, que un día decide actuar y escribir teatro, y así cambiar para siempre la producción escénica en Iberoamérica? ¿El autor de *El señor Galíndez*, *Telarañas* o *Potestad*, obras que –entre otras– expusieron los bordes más siniestros de la violencia estatal en la Argentina? ¿El intelectual que escapa de un grupo paramilitar en 1978 y se exilia durante tres largos e interminables años? ¿El actor visceral y obcecado, plantado frente a cuatro espectadores una noche de 1985, dispuesto a convertir un espectáculo de treinticinco minutos de duración en uno de sesenticinco, a fuerza de torcer, de expandir y multiplicar su propio texto dramático?

Sería sencillo echar mano al vocabulario deleuziano, tan fundamental en su pensamiento, para decir que Pavlovsky no fue solo un psicoanalista, un escritor, un actor o un intelectual íntegro, sino, sobre todo, una inconmensurable multiplicidad. Una máquina de resistencia. Un devenir prodigioso de identidades yuxtapuestas. Sería fácil, sí. Pero tal vez sería lo más certero.

Para seguir complejizando el enigma, la editorial Milena Caserola ha publicado *En fin... y otros textos inconclusos*.¹ Se trata de un volumen compuesto por fragmentos dramáticos, ensayos teóricos y artículos periodísticos

escritos por Pavlovsky a lo largo de una prolífica y desbordante trayectoria intelectual. El libro partió de una compilación realizada por el actor y teórico teatral Eduardo Misch, y cuenta con la edición de Ezequiel Gusmeroti. En el epílogo del libro, Gusmeroti explica:

El 4 de octubre, Tato murió. Y dejó mucho trabajo inconcluso. Pavlovsky no paraba de trabajar nunca. Escribió hasta último momento. Por eso, hemos decidido presentar a los textos que incluimos en este libro como “textos inconclusos”, más que como “inéditos” (que también lo son, claro). Hacemos hincapié en su carácter “inconcluso”, justamente porque todos fueron proyectos en los que Pavlovsky estuvo involucrado completamente, trabajando, hasta donde su cuerpo se lo permitió.²

En el prólogo que abre el volumen, el investigador teatral Jorge Dubatti enumera los diversos conceptos y las imágenes ideadas por Pavlovsky que han nutrido la teoría escénica contemporánea: términos como “micropolítica de la resistencia”, “ética del cuerpo”, “estética de la multiplicidad” o “teatro de estados” han formulado “nuevas multiplicaciones de su pensamiento teatral en los estudios contemporáneos, en particular en la Filosofía del Teatro, que tanto le debe”.³

La primera parte del libro, titulada “Fragmentos inéditos”, se inicia con una breve autobiografía. Allí, Pavlovsky describe algunos acontecimientos que marcaron sus múltiples identidades artísticas y profesionales, siempre atravesadas por la lógica de los imprevistos: “Acontecimientos casuales –afirma el autor– entrecruzamientos fortuitos que modificaron mi rumbo para siempre, y lo siguen modificando”.⁴ Desde esta mirada retrospectiva,

¹ Eduardo Pavlovsky: *En fin... y otros textos inconclusos*. Compilación de Eduardo Misch. Edición, epílogo y notas de Ezequiel Gusmeroti, Milena Caserola, Buenos Aires, 2021, 206 pp. [N. de la R.]

² Eduardo Pavlovsky: Ob. cit., p. 163.

³ Ob. cit., p. 10.

⁴ *Ibíd.*, p. 16.

Pavlovsky ensaya algunas lúcidas definiciones de su labor en el ámbito cultural: “No puedo negarlo. Soy un intelectual latinoamericano que tuvo la suerte de comer las suficientes proteínas para poder pensar en un continente de hambre”.⁵ O bien: “Creo que soy un buen actor que representa el papel de un dramaturgo que escribe temas de psicología. Pero el argumento de la obra hace que al dramaturgo le corresponda escribir algunos novedosos y polémicos artículos de psicología que algunos jóvenes inquietos todavía leen”.⁶

A este breve recorrido personal le siguen dos textos de carácter teórico. En ellos, Pavlovsky reflexiona en torno a la interacción entre los procesos de escritura, el trabajo del actor y la puesta en escena. Así, en “Apuntes para una obra de teatro” reconoce que cada propuesta escénica genera un “lenguaje específico”, en el cual la letra escrita “se re-inscribe de múltiples sentidos, aprisionados en el texto original”.⁷ Por su parte, “Baluceos del proceso creativo” describe en primera persona las transformaciones y la multiplicación que la actuación del propio Pavlovsky desplegó sobre *Potestad*, texto de su autoría, estrenado en 1985. Ya sea en calidad apuntes o baluceos, los ensayos que se agrupan en esta primera parte continúan el sendero iniciado en “Reflexiones sobre el proceso creador”, metatexto escrito en 1974 en el cual Pavlovsky teorizó sobre los mecanismos de la creación teatral y su dimensión grupal.

Luego de estos desarrollos teóricos, la producción dramática de Pavlovsky entra en escena. El primer fragmento reproducido se titula “Apéndice”. En él, sin una referencia que le otorgue una identidad precisa y reconocible, un único personaje se debate en torno a los límites de la imaginación: “nunca nos animamos a imaginar fuera de los contornos - en la inmensidad oceánica - como el que en la tierra se conectara a una botella o cuando se oprime un chorro de perfume - para quién?”.⁸ A continuación, otro breve fragmento sin título retrata el vínculo, a la vez afectuoso y perturbador, entre un hombre y un muñeco.

La escena siguiente, también sin título, configura una imagen aún más perturbadora. En un decorado mínimo, apenas conformado por una silla y un escritorio, se dan cita una adolescente, un “juez/sacerdote” y un enigmático personaje, denominado “El hombre de la silla”. Dos fragmentos completan esta primera parte: “La gran marcha” (breve monólogo en verso ideado para la obra *Volumnia*, dirigida por Norman Briski) y un texto titulado “Diálogos infundados”. Según advierte la nota editorial, el final de este texto formó parte en su origen de la primera parte de la obra *En fin*.

En el segundo tramo del libro, los artículos compilados en la sección “Contratapas” revelan un carácter híbrido: si bien fueron publicados en el diario argentino *Página/12*, su dimensión literaria y su vibrante teatralidad desbordan los límites del género periodístico. “Patria”, el primero de ellos, publicado el 7 de octubre de 1994, tuvo una primera edición en el libro *Micropolítica de la resistencia* (1999). La escena narrada por Pavlovsky recrea aquí el conflicto entre un padre y un hijo, entendidos no como figuras individuales, sino como superficies discursivas o espacios de enunciación contrapuestos: así, la posición abiertamente nacionalista del padre colisiona frente a una celebración acrítica y compulsiva de las virtudes de la cultura estadounidense en el contexto de la presidencia de Bill Clinton. En esta disputa, la voz del hijo asume un matiz irónico y brutal: “(...) cómo les cuesta a ustedes entender el posmodernismo viejo *thank for all Charlie thank for all Bill i love you Bush* mientras yo me retiraba a mi cuarto susurrando o juremos con gloria morir (...)”.⁹ El artículo siguiente, denominado “Poesía”, se publicó en marzo de 2008. Se trata de una declaración de principios, una auténtica *ars poética* en el contexto de nuevas búsquedas estéticas y teatrales: “Hay que inventar un lenguaje que no produzca belleza - sino hambre infinita - mortalidad infantil donde nuestros ojos se desorbiten como estos monstruos sin lactancia”,¹⁰ sentencia Pavlovsky. Y luego agrega: “Palabras traídas por las olas donde podamos sentirnos raquíticos - Lenguajes nuevos - alegres en desgracias - obsceno por subversivo - porque la desgracia es resignación - tristeza - la acción

⁹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

es la esperanza. Eso nuevo lenguaje de nuevas esperanzas”.¹¹ Por su parte, al igual que los “Diálogos infundados”, “Grito Fuerte”, publicado en enero de 2009, incluye un fragmento que luego se integró con modificaciones en la obra *En fin*.

La pieza teatral que da título a esta compilación aparece promediando el libro. Acerca de la génesis de la obra, Eduardo Misch recuerda: “En las charlas con Tato, pensábamos que estos textos incluían un lenguaje nuevo, intempestivo, movilizador. Textos que ponen intranquilo al espectador, no solo por su contenido sino por la forma de decirlo. Configuran un abanico de imágenes espeluznantes”.¹²

Dividida en dos partes, los núcleos temáticos y narrativos que articulan *En fin...* la convierten en una experiencia teatral provocadora, difícil de metabolizar: el amor en la vejez a partir de un vínculo que se funda en el ejercicio escatológico, el relato de una violación desde la perspectiva del perpetrador, o la descripción de un paisaje apocalíptico en el que un grupo de niños hidrocefálicos se alimenta de excrementos caninos, configuran un universo atravesado por una violencia sin concesiones. En la afluencia de imágenes que embisten contra los límites de lo políticamente correcto, *En fin...* se perfila como un auténtico ejercicio artaudiano; un estallido de crueldad que sintetiza la obra de Pavlovsky y la proyecta hacia el futuro.

Si bien Pavlovsky no pudo concluir este texto, en el año 2017 la actriz Susy Evans junto a Eduardo Misch lo convirtieron en una obra de teatro leído que recorrió diversas salas teatrales y espacios educativos de Buenos Aires. Entre otros, la obra fue representada en el Teatro Calibán, el Teatro Payró, La Hormiga Teatro o El Galpón de las Artes, y cerró la “I Jornada Tato Pavlovsky”, realizada en el Instituto Superior de Formación Docente n. 41 de la localidad de Almirante Brown.

Tal como se deja entrever en estas páginas, la elaboración de discursos e imaginarios micropolíticos –orientados a horadar el terreno compacto y uniforme de las discursividades hegemónicas– ha sido una de las constantes

¹¹ *Ídem.*

¹² *Ob. cit.*, p. 99.

de la producción de Pavlovsky. Las múltiples formas de ejercer la resistencia, una de sus obsesiones predilectas. Como bien explicita Gusmeroti, la resistencia *pavloskiana* tiene un sesgo espacial; germina “en los bordes, no dejándose capturar, creando espacios de producción de subjetividad alternativos”.¹³

En la contratapa del libro, el dramaturgo, actor y director Norman Briski –íntimo compañero de aventuras de Pavlovsky– señala que la producción del autor de *Potestad* despliega “un territorio fértil para lo distinto, lo adverso, para la contingencia, para la causa, la singularidad, para la invención”. Emulando la sintaxis vertiginosa de su colega, Briski reconoce a la vez un legado suplementario: “Tato nos deja la locomotora con toda su potencia para que sus vagones en su maquinaria en sus rieles sin fronteras, podamos injertarnos en su existencia y rizomar con aquel cuerpo que tuvimos cerca”. En las palabras de Briski se configura entonces una nueva identidad: el “tren Pavlovsky”. Un tren que, como bien revela este libro, seguirá andando. Desbocado, irrefrenable. ■

¹³ *Ibid.*, p. 169.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸ *Ibid.*, p. 32.

ÚLTIMAS PUBLICACIONES RECIBIDAS



Aristides Vargas: *Teatro II. Escritos latinoamericanos*, Eudeba, Universidad de Buenos Aires, Col. Biblioteca Proteatro, Buenos Aires, 2020, 288 pp.

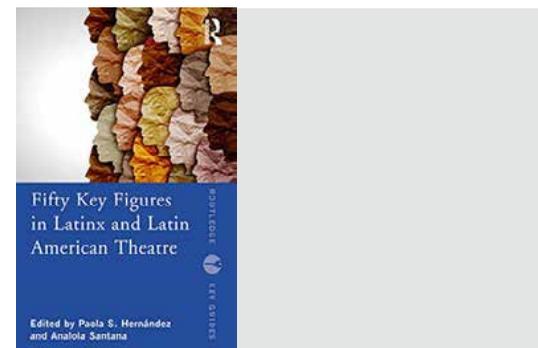
Con estudio crítico y compilación de Marita Foix y prólogo de Carlos Ianni –quien ha llevado a la escena varias de las obras de Aristides Vargas–, vio la luz este libro que suma a la copiosa bibliografía de uno de los dramaturgos más representados en nuestra región una mirada hacia su perspectiva latinoamericanista, “resultado de sus trabajos en cada país junto a Charo Francés”, su compañera y más cercana colaboradora, ella misma destacada actriz, directora de actores y dramaturga.

El tomo es continuidad de *Teatro I. Escritos latinoamericanos*, publicado en 2016. Este segundo tomo incluye las piezas *La casa de Rigoberta mira al sur*, “fruto de su permanencia en Nicaragua en la época post-revolucionaria”; *Foto de señoritas y esclusas*, “resultado de su indagación sobre la invasión norteamericana a Panamá”; *Jardín de pulpos*, “homenaje a Ecuador, país que le dio asilo político”, *La razón blindada*, “doloroso recuerdo de la Dictadura argentina”, y *La república análoga*, planteo de “una república disparatada” y “resultado de un magnífico trabajo en el Teatro Nacional Cervantes con actores y actrices de toda la Argentina”.

Al compendio se añade una valiosa entrevista realizada al artista en el año 2015, abierta

al público y en presencia de los estudiosos Jorge Dubatti y Eduardo Graham, en la que reflexiona sobre sus propias poética y trayectoria, y varios textos analíticos sobre las obras publicadas, sacados principalmente de otra entrevista de Graham en 2017, de otros diálogos, y de la tesis de Santiago Villacís que la compiladora califica de imprescindible. Se anexa también una bibliografía –activa y pasiva, siempre incompleta por la profusión de reflexiones que ha generado este dramaturgo, reforzada con una relación material audiovisual y entrevistas grabadas– de gran utilidad para los interesados en su estudio.

Argentino de nacimiento, exiliado político y fundador del Teatro Malayerba en el Ecuador, autoidentificado como “un dramaturgo de imágenes”, Vargas es un notable formador en talleres que ha generado ligados a la práctica creadora emprendida con su grupo. Su discurso poético, afirmado desde muy diversas perspectivas en el peso de la memoria, marca un camino en la escena latinoamericana, que esta publicación contribuye a enriquecer.



VV.AA.: *Fifty Key Figures in Latinx and Latin American Theatre*, (edited by Paola S. Hernández and Analola Santana), Routledge, London-New York, 2022, 232 pp.

Este libro, perteneciente a la serie *Key Guides* (Guías clave) cuenta, en esta edición editada por Paola S. Hernández y Analola Santana y con la colaboración de cuarentisiete contribuidores, con estudios críticos sobre cincuenta destacadas figuras en el teatro latinx y latinoamericano.

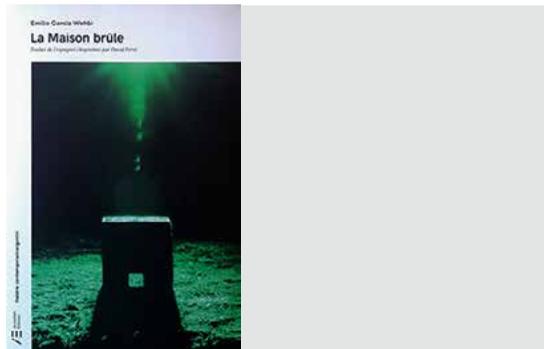
El volumen presenta introducciones concisas, centradas en los más importantes trabajos de cada artista o colectivo, así como una breve biografía y sugerencias de lectura. Augusto Boal, Teatro de los Andes, Teatro La Candelaria, Teatro da Vertigem, Teatro Malayerba, el Grupo Cultural Yuyachkani y El Ciervo Encantado son algunos de los nombres que aparecen en esta antología, entre muchos otros no menos significativos. Así, incluye figuras y grupos como Lola Arias, Vivi Tellas, Teatro Línea de Sombra y Guillermo Calderón, cuyos trabajos con el teatro documental han sido previamente tratados exhaustivamente en *Staging Lives in Latin American Theatre: Bodies, Objects, Archives*, también escrito por Paola S. Hernández y recibido en nuestra redacción.

Esta curaduría fue realizada a partir de una investigación sobre los teatristas y los grupos más influyentes e innovadores de las Américas, aquellos que fueron pioneros en sus trabajos y

visiones y que constituyen su obra analizando las diferencias políticas, raciales, de género, de clase y geográficas para ampliar nuestra perspectiva y comprender el teatro latinoamericano y latino.

Primeramente, la recopilación hace una definición general e histórica de aquellos términos que están en constante evolución asociados con ambas culturas, la latinoamericana y la de la diáspora en los Estados Unidos y Canadá, para crear una base conceptual y entender las complejidades del teatro producido en las Américas en su conjunto. Además, contiene una sucinta explicación del porqué del uso de la x en latinx, ya que, para no complicar demasiado la terminología, las autoras deciden dejar fuera los indicadores de identidad de género y hallar un término más inclusivo para aquellxs que no se identifican con la clasificación binaria.

De esta forma, la selección reúne una serie de construcciones para mostrar las conexiones, similitudes, diferencias e influencias que los artistas latinx y latinoamericanos han tenido en el teatro del continente durante generaciones.



Emilio García Wehbi: *La Maison brûle*, Collection Les Fictions Théâtre Contemporain Argentin, Actuelles Éditions, Paris, 2021, 106 pp.

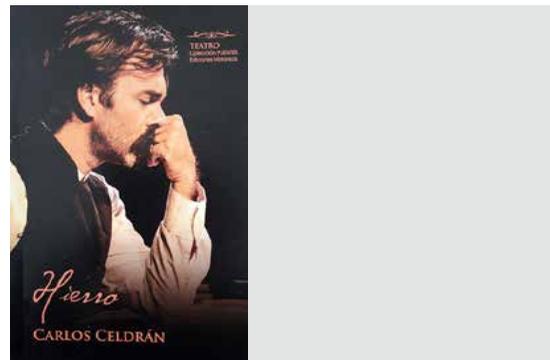
Esta es la edición francesa de la obra *Casa que arde*, del destacado dramaturgo argentino Daniel Veronese, traducida por David Ferré, quien creó este sello editorial en 2008 para facilitar la circulación de autores teatrales hispanohablantes que forman parte de la actividad escénica contemporánea en sus países, a través de las colecciones Les Incorrigibles, destinada a dramaturgos españoles; Les Gratitacions, a uruguayos, Les Orfèvres, a mexicanos, y Les Façonneurs, a cubanos. Incluyen a autores como Sergio Blanco, con *Tebas Land*, Yerandi Fleites con *Les Chiffonniers (Los basureros)*, e Itzel Lara con *Je ne me souviens pas de son visage (Aún no recuerdo su rostro)*.

García Wehbi es un artista interdisciplinario que trabaja a partir de los cruces entre diferentes lenguajes, fue cofundador con Ana Alvarado y Daniel Veronese del grupo El Periférico de Objetos, que alcanzó gran renombre en su país y en el ámbito internacional con montajes como *Máquina Hamlet*, *La última noche de la humanidad* y *M.M.B. (Monteverdi Método Bélico)*, hasta su disolución en 2009. Como sus colegas, García Wehbi desarrolló en paralelo una carrera individual como director teatral, performer, dramaturgo, actor, artista visual, novelista y docente. Ha llevado a escena piezas suyas,

de Luis Cano, Elfriede Jelinek, George Büchner, Thomas Bernhard y Rodrigo García, y es creador de performances de diversas modalidades, como *Matadero*, con seis versiones, y de óperas como *El (a)parecido*, con Marcelo Delgado.

Su autor clasifica esta pieza como "teatro para niñas anarquistas y animales de peluche", y fue creada a partir de motivos de *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca para convertir el ámbito familiar en un espacio fascista cerrado sobre sí mismo. De estructura fragmentaria, más que una interpretación de la fábula, la obra propone acceder a materiales políticos y estéticos con el propósito de develar los misterios de nuestra sociedad. Así, los elementos dramáticos del poeta andaluz se confrontan con productos farmacéuticos, mitos griegos, textos del antropólogo Lévi-Strauss, el sociólogo Klaus Theweleit y el historiador del arte Georges Didi-Huberman, tanto como con la música de Gustav Mahler, el universo visual y textual del ilustrador y escritor Henry Darger, y un filme de Marlee Roberts.

Tanto la publicación como la traducción contaron con el apoyo de la Organización Internacional de la Francofonía.



Carlos Celdrán: *Hierro*, Colección Puentes, Ediciones Matanzas, Matanzas, 2021, 124 pp.

Este libro fija como literatura dramática la obra escrita y dirigida por uno de los principales

nombres de la escena cubana, líder de Argos Teatro, estrenada en noviembre de 2019 y llevada a la Televisión Cubana al año siguiente por el realizador Charlie Medina, cuando también participó en el 48 Festival Internacional Cervantino, de México.

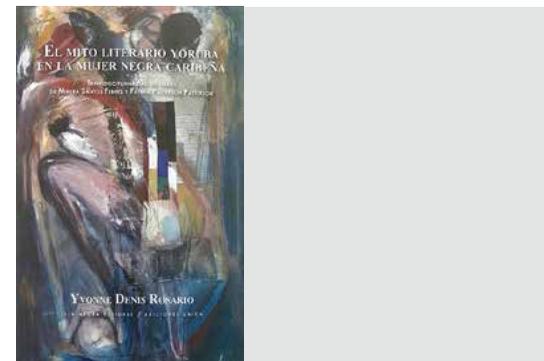
La edición de Yanira Marimón y Alfredo Zaldívar, con diseño de Johann E. Trujillo y cubierta a partir de una foto de la puesta de Sonia Almaguer, contiene un prólogo de Abel González Melo en el que inscribe el texto en la trayectoria dramática del autor y lo estudia exhaustivamente, y un epílogo del propio Celdrán, en el cual revela las motivaciones y las claves de su escritura de cara al extraordinario personaje de José Martí. *Hierro* descubre una postura singular, impulsada a penetrar el misterio de la inmensa figura histórica, y al adentrarse en complejas facetas de la personalidad del apóstol y héroe nacional cubano.

Estructurada en trece cuadros, la pieza concentra la acción en el período entre 1885 y 1992, ubicada entre Nueva York y Tampa. Vertebrada diversos avatares de su vida, que articulan lo personal y humano con la consagración del poeta y patriota a la lucha por la independencia cubana.

Los personajes en torno a Martí son siete: Carmen Zayas-Bazán, a quien había conocido en México y con quien había contraído matrimonio y engendrado un hijo, pero alguien con quien, como se descubre, no logró un entendimiento cabal por no compartir los mismos ideales de vida; la pareja de patriotas que forman Manuel Mantilla y Carmen Miyares con su pequeño hijo, de incondicional apoyo para el protagonista; y ella, ya viuda, entrañable compañera en una relación de ambiguo alcance. Por último tres roles episódicos pero cruciales: un Hombre, un Doctor y un Patriota, respectivamente, un traidor que atenta contra el líder y que el agraviado recupera para la causa desde su raigal humanismo, el médico que le asiste por severas dolencias que padeció en su

corta pero azarosa vida, y un emisario que pone al desnudo las tensiones detrás de una polémica que involucró al héroe en las circunstancias de la lucha.

Luego de que en 2017 llevara a la letra impresa otra pieza de Carlos, *Diez millones*, Ediciones Matanzas consigue un volumen muy completo sobre una de las obras cubanas contemporáneas más significativas.



Yvonne Denis Rosario: *El mito literario yoruba en la mujer negra caribeña. Transdiscipliniedad en obras de Mayra Santos Febres y Fátima Patterson*, Editorial Isla Negra, San Juan, 2022, 236 pp.

En el presente volumen, la escritora e investigadora boricua Yvonne Denis Rosario aborda la obra de dos creadoras caribeñas negras, Mayra Santos y Fátima Patterson, a partir de la exploración narrativa del concepto de la negritud y de prácticas religiosas y culturales que desestabilizan al patriarcado. Según la Dra. Marta Emilia Cordiés Jackson, "el texto ofrece una nueva perspectiva para abordar los problemas de género, pues trasciende la habitual oposición de masculino/femenino, para abordar profundamente el tema de la mujer, en su relación con su entorno social y las complejas relaciones que su condición de afrodescendiente establece con el medio en que se desenvuelve".

Denis Rosario aborda el mito y la tradición religiosa vinculados a la mujer afrodescendiente como parte de la matriz simbólica y de la estructura propia de las sociedades caribeñas. Desde Puerto Rico y Cuba, las creaciones de las artistas analizadas tejen un cruce de identidades como parte del universo cultural caribeño. Para su análisis, la autora trabaja con el cuento "Marina y su olor", de *Pez de vidrio*, *Nuestra Señora de la Noche*, y *Fe en disfraz*, de Mayra Santos Febres; y se acerca a las piezas de Fátima Patterson *Repique por Mafifa* y *Aye N'Fumbi*.

En el caso de la mirada al trabajo de Estudio Teatral Macubá, a través de la figura de Patterson, la autora expone cómo en ambos montajes analizados "los aspectos de la musicalidad y el empoderamiento de la mujer, en un espacio controlado por el hombre negro en la santería, toman otro giro". Mediante la hipótesis de que los personajes de la mujer negra están contruidos a base de mitos religiosos ancestrales originarios de África, la autora manifiesta cómo Patterson deconstruye estos mitos al revertir las creencias que se tienen de la mujer negra como ente pasivo o víctima, pues "las muestra desde posturas dominantes y con total control, legando a atentar contra los límites de género propuestos por la misma religión yoruba". Denis Rosario enfatiza en el rescate que hace la creadora teatral de mujeres invisibilizadas ante el universo patriarcal donde habitan. Elementos como el trance, la mezcla de deidades con humanos, la representación de muertos y vivos, el empleo de símbolos que aluden al entorno, son descritos por la autora en su valoración.

Buen acercamiento desde un enfoque de género a un universo cultural muy rico, que el lector puede constatar a través de la mirada de una autora que, como las creadoras analizadas, es mujer, negra y caribeña.



José Pablo Umaña: *Un gorila en una jaula de pájaros*, Estucurú Editorial, San José, 2022, 56 pp.

De acuerdo a la dramaturga y gestora costarricense María Bonilla en su prólogo “Con la vida en una jaula”, el presente título “nos propone una visión descarnada, sin concesiones, pero absolutamente amorosa, de una de esas tantas familias disfuncionales que son mayoría en la contemporaneidad del mundo, y en particular, de Costa Rica”. Investigador, docente, actor, director teatral, gestor y productor, su autor concibe una obra dramática que muestra el conflicto de una madre con sus hijos. Estructurada en ocho cuadros, Umaña presenta al personaje de Ana, alcohólica, alegre y optimista, que en su soledad busca el amor escribiéndose con privados de libertad de La Reforma y pidiendo consejos al Profesor Corazón, además de coleccionar jaulas en las que encierra animales de peluche. Ella es la madre de Mario, Gabriel, Antonio y Lucía, personajes que de alguna manera cuestionan el entorno donde han crecido.

“Nosotros tuvimos dos padres alcohólicos, así que entendemos bien, tal vez demasiado, las dinámicas que el alcoholismo genera dentro de la familia...” afirma Gabriel, un personaje desde el cual el autor explora el sentido lúdico del teatro dentro del teatro, pues resulta especie de su alter ego en la obra. De esta manera, a veces la voz de Gabriel, mientras escribe en la computadora, se funde a frases iniciales dichas por algunos personajes.

Desde el microcosmos de una familia, Umaña indaga en la construcción de la identidad, “todos somos una cobija hecha con los retazos de la vida de nuestros padres; estamos llenos de sus colores, de sus formas y sus texturas [...] Y nosotros agregamos más retazos en ese enorme tejido familiar que vamos pasando de generación en generación”, señala Gabriel.

Debe destacarse la redimensión del espacio escénico que propone Umaña, pues lo divide en varias áreas para representar diversidad de lugares, lo cual puede ser una cualidad atractiva del texto para futuros montajes. En ese sentido, *Un gorila en una jaula de pájaros* resulta ideal para directores teatrales, actores y estudiosos de la escena, quienes pueden encontrar en ella el reflejo de la propia esencia humana, las decisiones tomadas frente a los problemas que en muchos casos, nos paralizan o incapacitan para llevar una existencia plena, muchos de ellos, cargados desde la infancia.



Teatro Situado. Revista de Artes Escénicas con ojos latinoamericanos, a. 3, n. 5, oct, 2022, 75 pp. <http://augustoboal.com.br/wp-content/uploads/2022/10/TS5.pdf>

A cargo de un comité editorial transnacional con tres organizadoras incansables, las profesoras y artistas Julieta Grinspan, Mariana Mayor y la Licenciada en Letras Mariana Szretter,

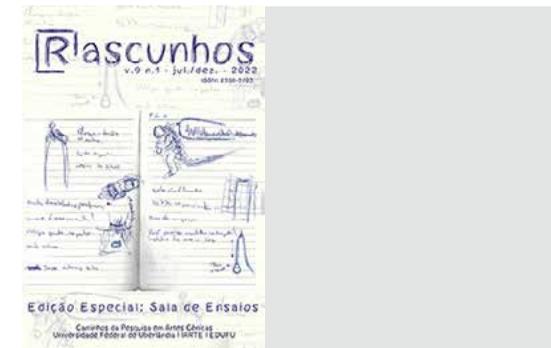
la publicación especializada de teatro argentina, dedica su quinta entrega a teatro y militancia en la América Latina y el Caribe. *Teatro Situado* aparece en español-portugués, en un proyecto conjunto con el Instituto Augusto Boal, de Brasil.

“¿Cómo pensar las prácticas teatrales integradas a los movimientos sociales existentes?, ¿qué roles puede jugar el teatro en la sociedad? ¿Qué significa teatro militante? ¿Y teatro político? ¿Y qué significa un teatro político/militante en contextos políticos de riesgo?”, son propuestas desde la nota editorial.

Voces como las de Rafael Litvin Villas Bôas, Mariana Sapienza, Patricia Freitas, Sergio Rower, Mariana Mayor, Roberta Carbone y Sara Mello Neiva indagan en la urgencia de militancias en la escena como elemento necesario para hablar de identidad, memoria, y acción política. El texto “¿Muchos teatros para pocos?”, de Rower, abre el camino de debate. Integrante de Libertablas, cooperativa teatral independiente autogestiva, integrada por dieciséis familias que buscan llevar el teatro lejos de pautas comerciales; el creador argentino comenta cómo presentan sus espectáculos en comedores comunitarios, escuelas, jardines, clubes, asentamientos, hospitales, cárceles. El texto de Rafael Litvin Villas Bôas, “Tierra en Escena: teatro político en las redes campesinas, en quilombolas y zonas periféricas”, aborda el trabajo del colectivo teatral Tierra en Escena, nacido en el 2010 en el campus Planaltina de la Universidad de Brasilia para “formar grupos nuevos y dialogar con grupos existentes en los territorios campesinos y en las quilombolas, que tuvieran conexión con la Licenciatura en Educación del Campo”. El autor plantea que “La politización de la experiencia por medio de la incorporación de las formas y los métodos del Teatro del Oprimido, y el contacto con la dramaturgia brasileña que aborda cuestiones de interés para la población del campo, posibilitó el vínculo entre la formación estética y política, a la vez que

colabora con el fortalecimiento del proceso de organización social de las comunidades y de los territorios”.

Toda la revista es muy útil para conocer e indagar en torno a zonas de la escena latinoamericana poco estudiadas. Deben mencionarse otros textos: “En la trincheras de la retaguardia: teatro épico, militancia y coyuntura política en Brasil”, de Mariana Mayor, Roberta Carbone y Sara Mello Neiva; el artículo editorial sobre el Primer Festival Internacional de Teatro Progresista en Venezuela, y la reseña “Situación para (r)existir: una mirada sobre *Teatro Situado: revista de artes escénicas con ojos latinoamericanos*”, de Patricia Freitas dos Santos quien analiza el enfoque de los números publicados, ocupados “de cubrir un espacio vacante en los estudios sobre el teatro en América Latina con una perspectiva bastante clara: que la cultura puede servir como uno de los ejes que orienten a la crítica social. En ese camino es que la revista trabaja, apoyada por el Instituto Augusto Boal y por la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ)”.



Revista Rascunhos, v. 10, n. 1, 2022, <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/view/2227>

La revista virtual *Rascunhos*, realizada por la Universidad Federal de Uberlândia, bajo el tema “Sala de ensayos”, propone este volumen especial compuesto por un variado conjunto de textualidades sobre los procesos de formación, investigación y creación en las artes escénicas. De acuerdo con la presentación del creador y académico Narciso Telles –uno de los gestores principales de la publicación– “aquí el lector encontrará estudios contemporáneos que permiten construir un caleidoscopio de variadas temáticas y enfoques en torno a las Artes Escénicas”. Escrita en portugués, excepto el trabajo de André Luiz Lopes Magela “Cognición teatral y educación”, en inglés; la entrega propone textos de Ana Carolina Paiva, André Luiz Lopes Magela, Barbara Duarte Benatti, Carla Medianeira Antonello, Rodrigo Carvalho Marques Dourado, entre otros investigadores. Brindan un mapa de diversas textualidades escénicas como la búsqueda de una metodología de enseñanza teatral en el contexto de la salud mental que permita la interacción y reinserción social; la búsqueda de herramientas y caminos que ayuden a expandir las posibilidades de enseñanza, aprendizaje y capacitación de las habilidades inherentes al actor-cantante-bailarín, junto con experiencias particulares de algunos grupos y la obra *Intermezzo Latino, dramaturgia sobre la*

violencia, los silencios y el colonialismo, de Tiago Silva, conforman este excelente número.

Adilson Florentino en "Epistemologías decoloniales y saberes en tránsito en la investigación teatral contemporánea", presenta un conjunto de reflexiones tejidas como parte de la investigación desarrollada en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro-UNIRIO y cuestiona las condiciones en que se produce la investigación teatral en las instituciones universitarias públicas brasileñas, principalmente en la última década. "El sesgo analítico es puesto en perspectiva por los estudios poscoloniales y decoloniales, con el fin de contribuir al debate en torno al proyecto de descolonización epistemológica y estética de las prácticas y saberes teatrales".

Titulado "Performance y culto y el rol de la mujer en la Biblia", el artículo de la creadora, investigadora y profesora de danza Mariana Dias Pereira de Lima relata una experiencia, a través de la narrativa autobiográfica, sobre el proceso de creación de *El culto*. La artista vincula su relación personal con la religión, el feminismo y la performance y brinda un análisis de la intersección entre estas tres categorías, y sobre cómo temas relacionados con ellas se cruzaron en su proceso artístico.



Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, v. 13, n. 22, oct. 2022-mar. 2023, 189 pp.

Los conflictos sociales y los devastadores efectos después de la crisis sanitaria derivada de la Covid-19, se convierten en una oportunidad para reflexionar sobre la labor reciente de las artes escénicas y su contribución para que la humanidad transite hacia un mayor bienestar. Así se reconocen, en el más reciente número de la revista mexicana, varios teatristas e investigadores que aportan significativamente al estudio de la escena en las Américas.

La investigadora y profesora Diana Taylor abre el dossier con "Actos de memoria reparadora", en el cual reflexiona sobre la posibilidad de imaginar futuros habitables ahora que tenemos que lidiar con el trauma de la pérdida y de cada vez más profundas desigualdades sociales. Se trata del arte de la memoria que nace del trauma pero que tiene el potencial de contribuir a la reparación social.

La investigadora Socorro Merlín aborda formas de diversión festiva en las antiguas culturas mesoamericanas mexicana y maya, mediante un recorrido de cinco siglos por estas expresiones.

También sobre la memoria, aparece el estudio de Jonathan Caudillo, donde se vale del pensamiento de Bergson, Beckett, Nietzsche y Grotowski para plantear que la teatralidad es

"un aparato" que moviliza la memoria y repercute en nuestra manera de habitar el mundo, en un sentido ontológico, ético y político.

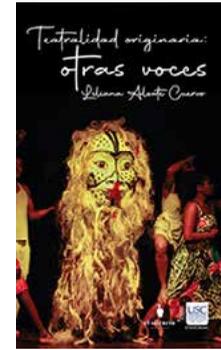
El teatrólogo cubano José Antonio García Caballero comparte un análisis de la obra *Jardín de héroes* del dramaturgo también cubano Yerandy Fleites, que propone un "reposicionamiento" de los arquetipos de las antiguas tragedias griegas en la tradición dramática de Cuba.

Desde la nación caribeña el también teatrólogo Miguel Ángel Amado González propone un recorrido histórico sobre la dramaturgia del clown en Cuba, a partir de una tradición propia y con influencia importante de los circos soviéticos.

La investigadora Marina L. Sarale, se cuestiona cómo se configura el *ethos* en el proceso de formación de artistas escénicos en la Ciudad de Mendoza, Argentina.

Margarita Tortajada, del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, ofrece un estudio detallado sobre el Movimiento de Danza Contemporánea Independiente mexicano, y ubica la posición de la artista Lydia Romero en el campo artístico.

Completan el monográfico las secciones Documento, Testimonios y Reseñas, así como el homenaje a uno de los dramaturgos mexicanos más importantes de las últimas décadas: el recién fallecido Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, conocido como LEGOM.



Liliana Alzate Cuervo: Teatralidad originaria: Otras voces, Ediciones El Silencio, Editorial Universidad Santiago de Cali, Cali, 2022, 172 pp.

Titulado de ese modo en cubierta, se asienta en la portadilla y en la página de créditos como *Otras voces: Teatralidades originarias*. El libro es resultado de la beca en Investigación en Literatura Comparada 2020-2021 del Ministerio de Cultura en alianza con el Instituto Caro y Cuervo de Colombia.

La negación por la historia oficial de su país acerca de la existencia de un teatro originario, fue la motivación inicial de la investigadora para intentar conocer el verdadero lugar de enunciación de las voces afro y amerindias en la cultura colombiana así como por qué no se estudian esas presencias en sus cronotopos como parte de las artes escénicas.

Alzate Cuervo expresa que, luego de consultar a los maestros Santiago García y Enrique Buenaventura, quienes "en su lucha por aportar a la construcción de una identidad nacional me dieron luces en el camino creativo y teórico", la necesidad de encontrar antecedentes la obligó a profundizar en la investigación histórica.

La autora se propuso interpretar otras voces de las teatralidades originarias no legitimadas por el discurso oficial, y reivindicarlas, de modo que su estudio constituye un aporte a partir del novedoso enfoque de la historia y la crítica cultural colombianas. Devela estrategias

de exclusión y propone un análisis novedoso de casos relacionados con problemáticas mesoamericanas y afrodescendientes. Entre ellos, son sometidos a estudio en su teatralidad expresiones catalogadas de pre-teatrales como el canto "Las mujeres del Chalco", el texto "Us Kwento o El cuento del Aguti", el acervo contenido en el *Atlas Lingüístico-Etnográfico de Colombia (ALEC)*, especialmente el relacionado con los velorios y sus cantos; el personaje de Anancy y sus narraciones en el archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina; el aporte del novelista, poeta, historiador, creador del pensamiento educativo afrocolombiano y primer etnólogo afrodescendiente Rogelio Velásquez Murillo en torno a la oralidad, y la obra *Vida y muerte en el litoral* (1982), de Guillermo de la Rúa, maestro del arte callejero.

La investigación toma en cuenta el aporte de pensadores nacionales como Rogelio Velásquez Murillo y Manuel Zapata Olivella, y establece tres categorías referenciales: oralidad, clásicos y les mayores, alimentados por el entrecruzamiento con algunos de los ecos actuales de la escena.

La autora es dramaturga, profesora e investigadora teatral, ha formado parte de destacadas agrupaciones profesionales, y entre sus obras publicadas se cuentan *Teatro femenino: una dramaturgia fronteriza* (2010) *¿Cuál es su problema fundamental? Diálogos con Santiago García?* (2016), *Comunión en Nasa Wala* (2021) y *Al filo de la frontera* (2022). ❧



COLOMBIA

Estallido cultural por la paz y por la vida

Reproducimos entrevista a la actriz y directora Patricia Ariza, Ministra de Cultura de Colombia, sobre nuevos aires en su sector tras la victoria electoral de Gustavo Petro y el Pacto Histórico.

La importancia del arte en el "Estallido cultural"

Ariza nació en Vélez, Santander, en 1946. Estudió Bellas Artes en la Universidad Nacional.

Patricia Ariza, ministra de Cultura, habla de este evento de sesenta días, que empezó el 15 de octubre.

Como parte del diálogo social del gobierno del presidente Gustavo Petro, el Estallido cultural llegó. Empezó el pasado 15 de octubre y durará sesenta días.

En cabeza del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes (Mi CASa), para la ministra del ramo, Patricia Ariza, "hace parte de un plan piloto que estamos construyendo con la gente, especialmente en los territorios. Es así como el Estallido está en más de doscientos municipios de Colombia. Además, estamos construyendo una sinergia con el Ministerio de Educación y con

las entidades de apoyo como la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI)".

Son más de mil actividades, "con la participación de las artes y los saberes, así como encuentros con artistas e intelectuales para que nos planteemos cuál es el papel del arte en la construcción de la paz", sigue Ariza.

¿Cómo se logró la convocatoria?

Reuniéndonos con todos y cada uno, atendiendo los grupos, escuchándolos. Es mucha la gente que ha querido participar. Y también es importante resaltar que muchas de las actividades que tenía el ministerio, los convenios, etcétera, se direccionaron hacia el "Estallido cultural por la paz y por la vida".

Que la gente tenga cultura en distintos escenarios es muy importante en este fin de año. ¿Cómo se ha trabajado este proyecto en los territorios más lejanos?

Hablando con las personas de la cultura de los lugares, hablando con los alcaldes que nos han visitado, llevando a cabo los proyectos que tiene el Ministerio en los distintos territorios buscando a los creadores, eso nos parece muy importante.

¿Qué han encontrado y qué se va a seguir trabajando con ellos?

Más que encontrar, hemos reconocido lo que hay. En los municipios de Colombia puede que no haya agua ni luz, pero hay música, que es otra luz. Hay cantores, hay compositores, hay bullerengueras. Si la diversidad y la riqueza de la

cultura colombiana es asombrosa, lo primero que hay que hacer es reconocerla, hablar con la gente, decirle que lo que hace es muy importante para el país. Además, ese estallido no es solamente de las expresiones culturales, sino para propiciar el encuentro, que será fundamental para el plan de desarrollo.

Los artistas necesitan apoyo. ¿Tendrán costos algunas actividades? ¿Cuáles?

Algunas actividades tienen costo, pero eso hace parte de los convenios y de las convocatorias del ministerio. Entonces lo que hemos hecho es redireccionar esas convocatorias, con la autorización de los artistas, hacia el Estallido. Otras, muchas, son voluntarias, la gente ha querido unirse, o porque ya tenían programadas actividades o porque lo hacen voluntariamente. Entonces así se han sumado de todas partes y todavía está abierto para las personas que quieran participar.

¿Estos encuentros los han llevado a trazar nuevas políticas en cultura?

Los artistas tienen una gran necesidad de reunirse, de ser escuchados y, simultáneamente, la precarización que ha tenido este movimiento después de la pandemia los ha llevado a una situación muy difícil. Nuestra idea es trazar una política a partir del 2023, de incrementar los presupuestos para las artes, de escuchar a los artistas y mirar cómo hacemos unos programas especiales que mejoren sus condiciones de vida estimulando su trabajo artístico, que es un asunto fundamental. Y adicionalmente, la muerte no se puede naturalizar, la violencia tampoco. Entonces es hora de otorgarle a la paz la dimensión cultural. Es muy importante que la gente de la cultura, los sabedores, las sabedoras, opinemos sobre lo que pasa, digamos y pensemos cómo puede la cultura y el arte contribuir a la paz y a la conveniencia en Colombia.

Tomado de *El Tiempo*, 3 de noviembre de 2022.

Casi al cierre de esta edición, *facebook* da cuenta de que "Las salas de teatro de Colombia se unen al #EstallidoCultural! 424 funciones de teatro, música, danza y circo, 424 encuentros para hablar de Cultura y Paz. La Paz disfrutada se convierte en cultura de vida. Del 21 de noviembre al 4 de diciembre de 2022".



Reproducimos la entrevista al maestro Eugenio Barba, publicada en Italia en septiembre pasado.

Eugenio Barba: "Adiós Odin Teatret, ahora nos espera un renacer"

Anna Bandettini

Debemos ser valientes para decidir, sin condicionamientos, para decir basta. El Odin Teatret y Eugenio Barba, compañía y director que han hecho historia en el teatro mundial a finales del siglo XX, se despiden del teatro y presentarán el último espectáculo de sus sesenta años de existencia, *Tebas en la época de la fiebre amarilla*.

La cita ineludible será en el Teatro Vascello de Roma (y por cierto, felicitaciones a la resistencia y coherencia artística de esta sala, en el vacío de la cultura teatral romana), del 26 de septiembre al 2 de octubre y luego del 6 al 8 en el Teatro Koreja de Lecce.

Un adiós, pero no un final. El Odin ya no tendrá su sede en Holstebro, Dinamarca, ya no realizará espectáculos, pero cada uno de sus protagonistas continuará de manera autónoma con su actividad comenzando por Eugenio Barba quien, gracias a un convenio con la Región de Puglia, traerá la documentación de la historia de Odin, su propia biblioteca y los testimonios de la actividad del Tercer Teatro, todo ello recogido en lo que Barba denomina "archivo vivo" y que tendrá su primer momento público el 13 de octubre.

—Eugenio Barba, ¿cuántas veces te has despedido en tu vida? ¿Y a quién va dirigido este adiós?

"Toda despedida promete un regreso. Solo cuando te casas con la muerte, la promesa no se cumple. Hubo una despedida de mi madre, es decir de Italia y mi lengua materna cuando tenía

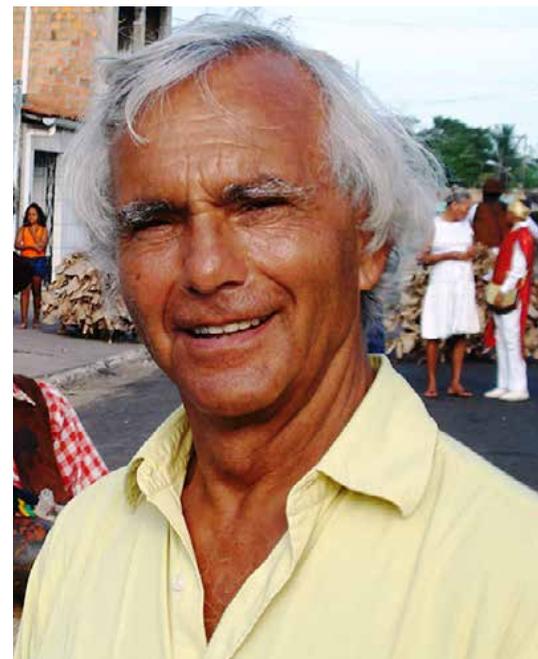
dieciocho años, y planté mis raíces en Noruega, en la belleza del invierno casi ártico y en la incompreensión del idioma de mis nuevos compatriotas. Fue una despedida con sabor a aventura y amor. Hubo una despedida de Polonia cuando de repente la policía me expulsó como *persona non grata*, separándome de Grotowski, de Flaszen, de los actores del Teatr-Laboratorium de las 13 filas en Opole, que había sido mi tierra natal durante tres años. Esta despedida tuvo sabor a resentimiento e injusticia. Pero la despedida a la que aludes, cuando en noviembre de 2022 el Odin Teatret y yo en Holstebro, Dinamarca, abandonemos la histórica granja que se ha convertido en un teatro laboratorio de renombre internacional, tiene sabor a renacimiento. Como si volviera a cumplir dieciocho años y me encontrara en la carretera levantando el brazo para hacer *autostop*. Pero me siento como un gigante, porque tengo conmigo a casi todos los compañeros de Odin, sorprendidos e inseguros en esta situación inesperada que es uno de los tantos terremotos que sacuden nuestro teatro. Esta despedida con sabor a renacimiento está dirigida a los ciudadanos de Holstebro que acogieron nuestro desconocido teatro amateur en 1966 y al "pueblo secreto" de Odín que nos siguió durante más de medio siglo. En realidad, seguimos con actividades y espectáculos, pero en las condiciones en las que empezamos: sin sede ni subsidios, pero con mucha experiencia y obstinación".

—¿Cómo fue para ti y tus actores trabajar en el teatro sabiendo que estabas preparando el último espectáculo? ¿Había algún ambiente en particular?

"La preparación de *Tebas en la época de la fiebre amarilla* fue particular porque todos chocamos con las leyes de la edad. Tengo ochentiséis años y mis actores se acercan a los setenta o los han superado. La vejez tiene reglas absolutas, dolorosas y a veces indecentes. Sufrí mucho viendo el cansancio de mis actores que, con los dientes apretados, trataban de llegar al mismo nivel que ahora les negaban sus años. Todos éramos conscientes de que era el último espectáculo en la finca que habíamos convertido en una isla de libertad. Sin embargo, este pensamiento no interfirió en lo que era el verdadero obstáculo para cada uno de nosotros: superar las dificultades que hacían superficial o insípida la escena sobre la que trabajábamos. Por primera vez, algunos de los actores me dijeron explícitamente que no trabajarían después de las cuatro de la tarde. Tenían obligaciones familiares o sus energías no aguantaban. Nunca seguí el ritmo del reloj durante los ensayos, así que fue difícil para mí al principio la interrupción repentina del proceso simplemente porque las manecillas indicaban dos dígitos en el reloj. Luego me acostumbré, o quizás me resigné, pero con una ternura como cuando cuidas a un recién nacido o a un anciano que no se puede levantar de una silla. Cada uno de nosotros actuó en una atmósfera de 'vidrio', como si un tirón de nervios o un momento de irritación pudieran romper un cristal precioso".

—Tebas en la época de la fiebre amarilla se inspira en la tragedia clásica, en Sófocles, estamos en las raíces del teatro: ¿significa algo?

"Siempre trato de encontrar un tema para un nuevo espectáculo. Es por eso que a menudo



elijo clásicos griegos o personajes como Fausto, Don Giovanni o Arlecchino. La razón es que mis actores provienen de diferentes países y no tienen un idioma en común ni entre ellos ni con el público, ya que estamos de gira en diferentes países. Casi todas las personas que van al teatro conocen más o menos estas historias, y pueden orientarse en la maraña de situaciones simultáneas que caracterizan un espectáculo de Odin y en la babel de lenguajes hablados por los actores. Nunca he considerado la tragedia griega como el origen del teatro. Sabemos muy poco de cómo actuaban los actores, el coro, y también la poca importancia que se le daba al texto que después de las representaciones ni siquiera se conservaba. Para mí las raíces de mi oficio están en las sociedades profesionales que surgieron después de 1545. A través de Europa, estas raíces se nutren de las condiciones particulares de una profesión en la que hombres y mujeres han optado por entretener a personas que pagan, que tienen que someterse a la opresión de los poderosos y religiosos, que viven al margen

sin respetar las normas dominantes, que son tratados como extraños. Estas son para mí las raíces del teatro, una profesión que te permite vivir en libertad aunque sea al margen de una sociedad que no te aprecia. Pero también es cierto que hice cuatro espectáculos diferentes con el Odin sobre Edipo, su familia y su ciudad. Edipo es una historia enigmática: un joven intenta realizar la sentencia del Oráculo de Delfos: "conócete a ti mismo". Quiere conocer a sus padres y este deseo desencadena parricidios, incestos, pestes, guerras fratricidas. Siempre me he preguntado qué me quiere decir este mito. Un poco como me pregunto qué me quiere decir la historia del dios padre que sacrifica a su hijo en la cruz para salvar a hombres y mujeres malvados. ¿No tienes que conocerte a ti mismo? ¿Tenemos que sacrificar a nuestros hijos para salvar a la humanidad? Lo importante no es lo que dices, sino cómo lo haces. Después de todo, *Anna Karenina* es la historia de una burguesa que se acuesta con un oficial y luego se suicida cuando él la deja. Pero mira un poco cómo te lo cuenta Tolstoi. Lo mismo en el teatro. Las obras de Shakespeare pueden convertirse en poderosos somníferos y un cuento de hadas en una experiencia innovadora que cambia tu vida. Piense en el *Turandot* de Vakhtangov.

—Entre *Antígona* que respeta su ley del corazón y *Creonte* que defiende las leyes del Estado, ¿de qué lado está Eugenio Barba?

"Quiero responderte inmediatamente: del lado de Creonte. ¿Qué dirías si la hija de un capo de la mafia quiere hacerle un gran funeral a su padre y un magistrado se niega a darle permiso? No es casualidad que los historiadores de la cultura

griega subrayen el cambio de mentalidad entre las obras de Esquilo y las de Sófocles. Antígona defiende el honor de una familia aristocrática en una polis que quiere ser democrática. Por esto es condenada. Olvidas que Antígona entierra simbólicamente a su hermano, un traidor que ha reunido un ejército de extranjeros para atacar su propia ciudad. Es nuestra época, con sus prejuicios o desconfianza de la ley, la que melodramáticamente toma partido por Antígona. Esto no quiere decir que las leyes estatales no deban ser rechazadas cuando uno de nosotros las considera injustas. Antígona sigue su ley del corazón, como dices. Sabe que estará condenada si la descubren. Es este coraje individual el que lo transforma en un arquetipo. Como todos los jóvenes que en la Segunda Guerra Mundial se hicieron partisanos contra los fascistas al no respetar la ley vigente en ese momento".

—¿Qué es la fiebre amarilla del título del espectáculo? ¿Y quién la tiene?

"Hacia 1850 se empezaron a producir industrialmente colores que podían almacenarse en tubos. Los pintores ya no tenían que mezclar diferentes ingredientes en su estudio para llegar al tono de color deseado. Gracias al avance de la tecnología se produjeron dos nuevos colores: el violeta y el amarillo, que no eran frecuentes en la pintura del pasado. El almacenamiento en tubos permitía pintar al aire libre, y los impresionistas hicieron uso de estos dos nuevos colores hasta el punto de que durante un tiempo se les llamó "violettistas". Mira cuánto amarillo se usa en ese período, una verdadera fiebre. El título de la muestra alude a esto: un frenesí creativo. Un poco como el frenesí que generaron las redes sociales. No hay lógica en lo que digo. Un espectáculo puede ser ilógico a nivel conceptual, pero debe tener una coherencia rítmico-formal que lo haga creíble al sistema nervioso y al sentido cinestésico del espectador. En otras palabras: un espectáculo es danza, música y poesía, estímulos dirigidos a los sentidos,

las emociones y la imaginación del espectador individual".

—¿Qué representa para ti este último espectáculo?

"Una experiencia que conozco bien, que me aterra, que trato de postergar en lo posible y que al final no puedo evitar enfrentar. Preparar un espectáculo es vivir una gestación desagradable, sobre todo al principio cuando una náusea permanente me acompaña al ver los primeros bocetos de escenas que surgen de las improvisaciones. Lo privado no está mal, es demasiado conocido. Luego viene el período interminable de depurar diez mil detalles, afinar diez mil ritmos, fijar diez mil tensiones, hacer crecer toda una ecología de dinamismos y dinámicas que despiertan reacciones en la memoria física y biográfica del espectador. Una elaboración agotadora, que dura semanas y semanas y pone a prueba la paciencia y el estoicismo de los actores. A menudo no sé realmente cuál es la historia que estoy contando, solo después de meses de ensayos empiezo a orientarme en el paisaje asociativo al que llegué. Es la fase donde brilla la luz sobre ese trabajo que se viene realizando desde hace tiempo en una mina oscura. Entonces veo cómo van cambiando los rostros de mis actores. Como caballos que sienten que el establo no está lejos. *Tebas en la época de la fiebre amarilla* fue el espectáculo en el que cada uno de nosotros atravesó este proceso, pero también experimentó lo absurdo de este enorme esfuerzo ya que el espectáculo ya no se realizará después del 20 de noviembre porque un actor ha decidido retirarse en ese momento.

—Si mirando hacia adelante piensa en el *Odin*, ¿qué es lo que ve?

"Veo la vejez activa de un grupo de actores que han trabajado juntos con el mismo director durante sesenta años, cincuenta años, cuarenta años. Nunca ha sucedido en la historia del teatro. Es verdaderamente un escándalo, una obscenidad. Ahora estos actores se han visto

obligados a abandonar la casa que construyeron porque el nuevo director los considera viejos y quiere innovar con los jóvenes. Así que seguimos nuestro camino. Todos hablamos de eso juntos un día cuando teníamos algo de tiempo. Else Marie Laukvik, que fundó conmigo el Odin Teatret en Oslo, estaba radiante: 'Eugenio, volvamos a los viejos tiempos, encontremos un refugio antiaéreo y preparemos nuestros espectáculos allí. No teníamos un local pero inventamos el *training*, invitamos a Grotowski y su teatro por primera vez al extranjero, publicamos una revista teatral interesandinava, organizamos seminarios... ¡Fantástico!' ¿Qué puedo hacer? Me levanté y la besé mientras todos sonreían".

—¿Remordimientos?

"No me arrepiento de nada".

—¿Eres consciente del valor que tú y el *Odin* tenéis en el teatro contemporáneo?

"Soy consciente de que el Odin Teatret tiene un valor para muchas personas, de cuánto ha significado en sus destinos y elecciones individuales. Lo leo en las cartas que recibo y lo descubro en el grito repentino de quienes se enteran de que el *Odin* debe abandonar su hogar. Por eso es tan importante desaparecer con dignidad, lo que significa simplemente recordar el ejemplo de Molière".

—¿Cómo será su actividad ahora?

"Me ocuparé de la vejez errante de *Odin* y la mía. Pero también de una nueva iniciativa. De hecho, hace tres años, junto con Julia Varley, fundé una Fundación que lleva nuestro nombre con el objetivo de apoyar la cultura sumergida del teatro: los "sin nombre", grupos de teatro y asociaciones socioculturales en situaciones de emergencia y marginación. Hemos establecido un premio en apoyo de personas, grupos y redes de mujeres y hombres que realizan un trabajo particularmente meritorio en el campo de los derechos humanos. El Premio Barba Varley 2022 dotado con diez mil euros se repartirá entre el proyecto de Gabriel Posada, "Magdalena por



Eugenio Barba dirige a Roberta Carreri en el montaje de *Tebas en la época de la fiebre amarilla*.

el Cauca" (Colombia), que recuerda con sus artísticas instalaciones los cientos de cadáveres sin nombre que han sido abandonados en el río Cauca; y el proyecto de Francesco Piobichchi, "Memoramica" de Mediterranean Hope / Fcei di Lampedusa, que creó el cementerio para los inmigrantes no identificados que llegaron sin vida a Lampedusa. Además de las becas, el núcleo esencial de la Fundación Barba Varley es el proyecto "*knowledge sharing*", con la publicación en código abierto del *Journal of Theatre Anthropology*, y la producción de películas y videos sobre antropología teatral y técnicas del actor/bailarín que se puede descargar de forma gratuita desde la web de la Fundación. Además,

el 13 de octubre se inaugura en Lecce el Archivo Vivo Islas Flotantes, una colaboración entre la Fundación Barba Varley y la Región Puglia destinada a promover, investigar y estudiar la historia de Odin Teatret, Eugenio Barba y el Tercer Teatro, grupos de teatro de cultura internacional. Ya que los hay, aprovecho para concluir: haz clic en la Fundación Barba Varley, tal vez quieras hacer una pequeña donación".

Tomado de *La Repubblica*, 21.9.2022. Ver <https://bandettini.bloggoutore.repubblica.it/.../eugenio...-ahora-nos-espera-un-renacimiento/>

Traducido del italiano por Atilio Caballero. Reproducido de su muro de Facebook.

CUBA, PUERTO RICO, MÉXICO

Adiós a Aurora Basnuevo, Mario Balmaseda, Rogelio Martínez Furé, Eugenio Hernández Espinosa, Myrna Casas, Gerardo Dávila y Héctor Bonilla

Cuatro destacadas figuras ligadas a la escena cubana se despidieron en fechas recientes.



La muy popular actriz Aurora Basnuevo, una de las actrices más reconocidas del humorismo en Cuba, falleció el 26 de septiembre a los ochenticuatro años de edad.

Nacida el 13 de agosto de 1938 en Colón, Matanzas, llegó muy joven a La Habana con su familia, y estudió magisterio en la Escuela Normal. En 1957 fue proclamada Estrella Naciente en el célebre programa de José Antonio Alonso, y se profesionalizó a inicios de los años 60.

En el teatro debutó en *Habitación 406*, de Héctor Quintero, en la sala Tespis. Fue parte del grupo Rita Montaner, con el cual protagonizó *La pérgola de las flores*, de Isidora Aguirre, en el VI Festival de Teatro Latinoamericano auspiciado por la Casa de las Américas, y en *Las yaguas*, de Maité Vera, hizo gala de sus dotes para el canto y la danza. Se incorporó al elenco del Teatro Martí, y alternó con grandes figuras del teatro vernáculo.

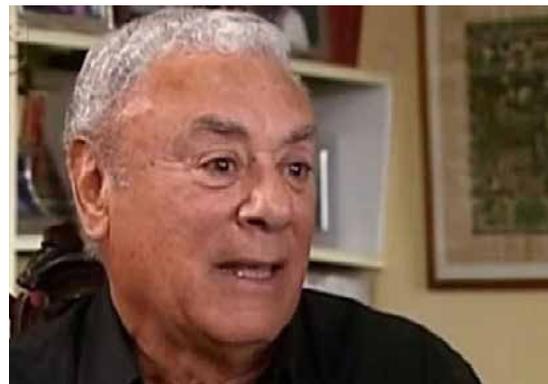
Su entrada al programa radial *Alegrías de sobremesa*, fundado en Radio Progreso en 1965 con guion de Alberto Luberta, la consagra en el papel de la mulata Estelvina, con el que deleitó a los oyentes por varias décadas con su frase característica de "¡Qué gente, caballero, pero qué gente!". En la radio también fue presentadora de *Fiesta Guajira*, y grabó numerosas canciones para niños.

En la televisión formó parte de una pareja singular en el humorístico *San Nicolás del Peladero*, junto a su esposo Mario Limonta. Sus caracterizaciones le ganaron el epíteto de "La Mulatísima", por la cubanía innegable de su impronta. Intervino en aventuras como *Los mambises* y *Tierra o sangre*.

En el cine defendió roles en los filmes *El encuentro*, de Manuel Octavio Gómez, *Vals de la Habana Vieja*, de Luis Felipe Bernaza, *Estorbo*, de Ruy Guerra, *Cuarteto de La Habana*, de Fernando Colombo, *Las profecías de Amanda*, de Pastor Vega, *Rosa*, de Valeria Sarmiento, *Havana Blues*, de Benito Zambrano, y el cortometraje *Adela*, de Humberto Solás, entre otras.

Mereció el Premio Nacional del Humor en 2004, el Premio Nacional de la Radio en 2009, la Réplica del Machete de Máximo Gómez, y la medalla por los Cien años de la Radio Cubana, entre otros que reconocieron su popularidad.

Su muerte tuvo amplia repercusión en las redes sociales y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba publicó que: "Con nosotros la impronta de su arte y personajes emblemáticos. Triste pérdida para la cultura cubana" y la casa discográfica Egrem apuntó que "nos colocó una sonrisa con sus jocosas intervenciones en más de una ocasión".



El actor Mario Balmaseda, figura emblemática del teatro, el cine y la televisión cubanos, falleció el 8 de octubre en La Habana a los ochentiún años.

Nacido en La Habana el 19 de enero de 1941, dio sus primeros pasos en el Teatro Martí con el célebre Circo Santos y Artigas, en el cual su madre trabajaba como declamadora. Sus comienzos como actor se vinculan a la apertura del Teatro Nacional de Cuba, al que llegó como instructor militar y donde pronto integró las Brigadas Covarrubias que, animadas por esa institución, llevaban el teatro a públicos populares nuevos. Allí estudió Dramaturgia en el Teatro Nacional de Cuba, y luego en la entonces República Democrática Alemana vinculado con el Berliner Ensemble.

Actor de amplio registro, en más de medio siglo de trayectoria artística brilló como un sólido referente. Desarrolló una notable carrera como parte del Grupo de Teatro Ensayo Ocuje, bajo la dirección de Roberto Blanco, con roles en *El alboroto*, entre otras; en el Teatro Político Bertolt Brecht, del que fue cofundador y donde se hizo director, y en el Teatro Buscón, con independencia de incursiones en trabajos con otros grupos o instituciones como el Teatro Caribeño de Cuba y el Teatro Nacional de Cuba. En el TPBB interpretó magistralmente al personaje de Lenin en *El carillón del Kremlin*, y dirigió importantes montajes, como *Andoba*, de Abrahan Rodríguez, *La panadería*,

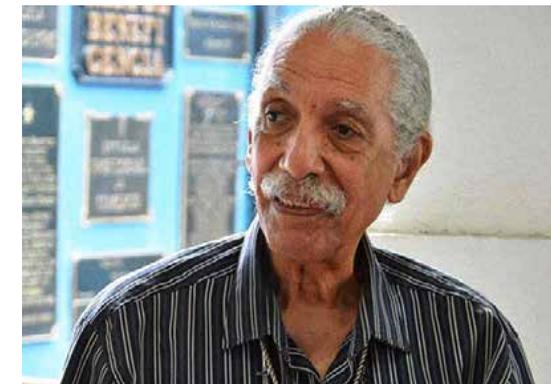
de Bertolt Brecht, y codirigió *La permuta*, con Juan Carlos Tabío, autor de un guion conjunto con Tomás Gutiérrez Alea, que luego se llevaría al cine.

Acumuló una prolífica carrera cinematográfica con actuaciones en *El hombre de Maisinicú* (Manuel Pérez), *De cierta manera* (Sara Gómez), *El brigadista* (Octavio Cortázar), *Se permuta* (Juan Carlos Tabío), *En tres y dos* (Rolando Díaz), *El extraño caso de Rachel K* (Oscar Valdés) *Baraguá* (José Massip), donde interpretó al héroe independentista Antonio Maceo, *La inútil muerte de mi socio Manolo* (Julio García Espinosa), *Entre ciclones* (Enrique Colina) y *La obra del siglo* (Carlos M. Quintela).

En la televisión fue protagonista de espacios seriados como *Las aventuras de Juan Quin Quin*, telenovelas como *Un bolero para Eduardo* y series como la antológica *En silencio ha tenido que ser*, en la que encarnó un coprotagonista, el oficial de la Seguridad del Estado Reinier, al lado de Sergio Corrieri.

Poseedor de notable carisma, ganó el cariño y la admiración de los cubanos. Su versátil y sostenido desempeño le hizo merecedor del Premio Nacional de Teatro en 2006, el Premio Nacional de Televisión en 2019 y el Premio Nacional de Cine en el año 2021.

Su muerte motivó numerosos mensajes de condolencias en las redes, tanto de autoridades, instituciones y colegas, como de internautas que constituyeron su amplio público.



El destacado folklorista, etnólogo, investigador, compositor y traductor cubano Rogelio Martínez Furé falleció el 10 de octubre a los ochenticinco años de edad. Nacido el 28 de agosto de 1937, fue fundador de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y del Conjunto Folklórico Nacional, institución desde la cual contribuyó a la preservación y difusión de las tradiciones musicales y danzarias de origen africano. En paralelo, desarrolló una sostenida labor como investigador, que arrojó importantes resultados en el estudio de la cultura y las expresiones tradicionales en la Isla; rescató textos memorables, y recogió la voz de las oralidades africanas. También fue autor de composiciones musicales.

Entre sus libros más destacados figuran *Poesía anónima africana* (1968), *Mambisa palenque* (1977), *Diálogos imaginarios* (1979), *Diwan africano* (1988, 1996), *Briznas de la memoria* (2004) y el *Pequeño Tarikh, apuntes para un diccionario de poetas africanos* (2014).

Por su labor mereció el Premio Nacional de Investigación Cultural en 2001, el Premio Nacional de Danza en 2002 y el Premio Nacional de Literatura en 2015. También, en el año 2004 recibió el Premio Internacional Fernando Ortiz, el más alto reconocimiento que otorga la Fundación del mismo nombre en el campo de los estudios e investigaciones socioculturales por concepto de la obra o actividad de toda una vida.

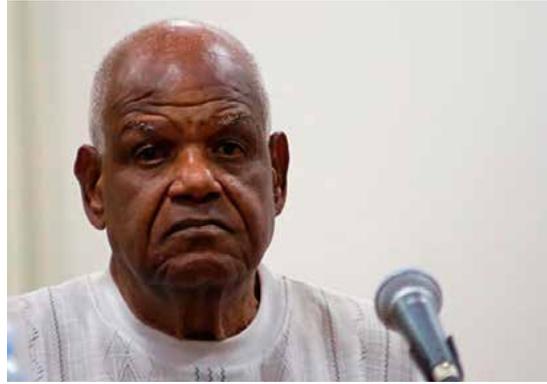
Mereció el título de Doctor Honoris Causa del Instituto Superior de Arte.

Cita el diario *Granma* que “En una ocasión confesó haberse dado cuenta de ‘la ignorancia casi absoluta que existía de esa África múltiple que a la vez es una, y me preguntaba cómo era posible que, siendo ese continente uno de los componentes fundamentales de la identidad cubana y de toda América, fuera tan pobre el conocimiento sobre él’. Y se dispuso a compartir “con mi pueblo esto que estoy adquiriendo para que se sienta orgulloso”, y desde entonces escribió sobre su presencia en Cuba.

“He tratado siempre de ser puente, y nunca frontera. Y estudio África para comprenderme y comprendernos mejor”, refirió entonces.

“Apasionado por el yo colectivo, creó una persona, del Yo del español y el Nu, del creole, que significa nosotros, el *yonu*, y lo colocó en sus libros. Se definió como un hombre de la palabra hablada y un hijo muy agradecido del pueblo cubano.

“Se nos ha ido un protagonista de descargas y makas, un poeta, un cantor enamorado de Cuba, un sabio conductor de proyectos, pero basta su obra exquisita para que Furé siga mostrándonos rumbos e inspirándonos con su inapagable efervescencia”.



El notable dramaturgo y director cubano Eugenio Hernández Espinosa, falleció en La Habana el 14 de octubre, a un mes de cumplir sus ochentiséis años. Nacido en el municipio habanero del Cerro donde residía, el 15 de noviembre de 1936, se formó en el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional, creado por el argentino Osvaldo Dragún, cuando ya había escrito *Los peces en la red* y *Algo rojo en el río*. De aquel laborioso taller de aprendizaje y amplia inmersión nació *María Antonia*, una tragedia que reveló sus preocupaciones en cuanto a la problemática del negro, vista a través de la trayectoria de una mujer joven, sensual, humilde y pendenciera. Estrenada por Roberto Blanco en 1967, se convirtió en un polémico suceso cultural y es considerada una de las más importantes piezas teatrales cubanas de la contemporaneidad.

La pasión por lo popular se expresó en su escritura tanto en dramas referidos al pasado o actuales, que examinan conductas en francas tensiones con la norma social. Componen su obra, piezas ampliamente reconocidas como la nombrada, *Tema para Verónica*, *Mi socio Manolo*, *Alto riesgo*, *Emelina Cundeamor*, *Tibor Galarraga*, *Chita no come maní*, *Quiquiribú mandinga* y *Lagarto pisabonito*; *La Simona* –ubicada en Chile y ganadora del Premio Casa de las Américas en 1977–, como otras en las que se centra en mujeres: *Tomasita baila el sol*, *Rosa la*

Coimbra, *Calixta Comité*, *Gladiola la emperatriz*, *La marquesa*, *María de los Cuchillos*, y las que se basan en patakines afrocubanos, traídos a la realidad desde una perspectiva de actualización, en abierto diálogo con los hombres y mujeres que integran la platea: *Obba y Changó*, *Obba Yorú*, *Oyá Ayawá* y *Odebí el cazador*. La última fue estrenada con gran éxito por el Conjunto Folklórico Nacional en espléndido espectáculo multidisciplinario cuya imagen iconográfica se convirtió en el símbolo del Festival de Teatro de La Habana y del Congreso del Instituto Internacional del Teatro, celebrado en La Habana en 1987.

Hernández Espinosa fue cofundador y director del Teatro de Arte Popular y del Teatro Caribeño de Cuba. Como director, estrenó y difundió textos valiosos de Wole Soyinka, Maryse Condé y Gerty Dambury, entre otros.

Impartió talleres y conferencias en el ISA, en la EICTV de San Antonio de los Baños y en numerosos foros internacionales. Trabajó en distintas islas del Caribe y representó a Cuba en CARIBNET. Su teatro se ha representado en Martinica, Guadalupe, Venezuela, México y Argentina, además de en varias ciudades de los Estados Unidos, Canadá, España y Francia.

Su creación teatral trascendió al cine con filmes como *La inútil muerte de mi socio Manolo*, dirigido por Julio García Espinosa, en 1989, y *María Antonia*, de Sergio Giral, en 1990.

Dos investigadores teatrales se consagraron a su obra en ensayos y ediciones analíticas: Inés María Martiatu, lamentablemente fallecida, y el también director Alberto Curbelo, líder del Teatro Cimarrón.

Por los méritos de su labor, recibió el Premio Nacional de Teatro en 2005 y el Premio Nacional de Literatura en 2020, cuando se le dedicó la 29 FERIA Internacional del Libro.



Myrna Casas, reconocida dramaturga experimental, directora, actriz, productora y académica del teatro puertorriqueño, falleció en San Juan el 9 de noviembre, a los ochentiocho años de edad.

Nacida el 2 de enero de 1934, en la capital boricua, debutó de niña en *Pinocho*, basada en la historia del italiano Carlo Collodi, presentada por la academia de Lotti Tischer en el Teatro Riviera. Se formó en la Universidad de Puerto Rico, Vassar College, Boston University y New York Universtiy

Fue profesora y directora del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, donde trabajó por más de treinta años. Allí también fue asistente de vestuario de la también profesora Helen Sackett.

En 1958, durante el Primer Festival de Teatro, Casas interpretó a Hortensia en el estreno de *Los soles truncos*, de René Marqués; en 1960 estrenó *Cristal roto en el tiempo*, obra que marcó su debut como autora. En 1963 fundó Producciones Cisne junto a su colega Gilda Navarra y a la actriz y productora Josie Pérez, con esa compañía dirigió más de cincuenta obras: *Absurdos en soledad*, sobre la incomunicación humana, ese mismo año, y *La trampa*, una alegoría del matrimonio. *Eugenia Victoria Herrera* se estrenó en 1964, seguida de *El impromptu de San Juan*, *No se*

le servirá el almuerzo a Anita San Millán o *La historia trágica de las plantas plásticas*, *Quitattetú*, *Eran tres*, *No todas lo tienen*, *Cuarenta años después*, *Aladino I y II*, *Crónicas de obsesión*, *Don Quijote y su mundo*, *Voces y Verano verano*. Escribió también el libreto de la ópera *El mensajero de plata*.

A su talento creativo se añade su incursión en proyectos fílmicos de nuevos cineastas boricuas, como *La gringa* y *El color de la guayaba* de Luis Caballero, y *Desamores* y *La fuga* de Edmundo H. Rodríguez.

En el campo político fue asambleísta municipal de San Juan entre 1996 y 2000. Se desempeñó como gerente general del Centro de Bellas Artes de Santurce por cerca de cuatro años.

En vida recibió merecidos homenajes de centros culturales, educativos y gubernamentales en y fuera de su tierra. En junio del 2021 había recibido un tributo por su trayectoria en acto celebrado en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico. En aquella ocasión, dijo: “A todos mis amigos, discípulos... todos esos amigos que están aquí, gracias”. Y “Yo brego, como se le dicen ahora, con la palabra y ahora mismo no tengo. Ha sido tan hermoso este invento. A Rafael Chaves, que fue el que ideó todo, a Rosa Luisa, que fue mi discípula y amiga querida, tanta gente...” Entonces, estaba involucrada en un proyecto virtual de dramaturgia colectiva basado en las últimas palabras de George Floyd: “No puedo respirar”.

El Centro de Estudios Avanzados (2013), el Ateneo Puertorriqueño (2005), la Universidad de Tennessee (2006), el Senado de Puerto Rico (2004) y la Sociedad de Escritores de México (1990), figuran entre los nombres que reconocieron la gesta de Casas.

También, nuestra revista *Conjunto* fue espacio de homenaje para la gran artista, cuando en el número 143, de abril-junio del 2007, publicamos

el texto teatral *Son corazón/Heartstrung: para/for Myrna Vázquez*, escrito por la directora y actriz Rosa Luisa Márquez, una de sus discípulas más notables.

Publicó los libros *El gran circo ucraniano*, y *Verano, verano*, entre otros.

Fue una conocida protectora de animales.



El actor y director mexicano Gerardo Dávila, activo en la escena teatral de Nuevo León, falleció el 19 de noviembre a los sesentinueve años, tras presentar complicaciones de salud.

Figura destacada y querida de las artes escénicas, nació el 8 de febrero de 1953, segundo de cinco hijos de una familia que migró a sus cinco años de Saltillo a Monterrey.

Dávila matriculó a fines de los 70 en la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, dirigida entonces por Sergio García.

"Me divertí como enano. Sergio manejaba una técnica que fue para mí maravillosa, de mucha corporalidad, de mucha producción de energía. Me emocionó, terminé el curso y luego me inscribí en la Escuela de Teatro. [...] Ahí hicimos varios montajes: *Ciudad revolucionaria*, *La cacatúa verde*, y casi simultáneamente llegó de Inglaterra el director de teatro Javier Serna, que había tomado allá un curso de dos años. También vi mucho teatro de Julián Guajardo, y de

ahí para delante empezaron muchas cosas. A mí el teatro me flechó, y seguí y seguí", contó en una entrevista.

Dávila participó en montajes de la Sala Rehilete y fue fundador de Percha Teatro, en el 84, que se derivó de Mimus Teatro.

Fue maestro en el Centro de Estudios Teatrales, a finales de los 80, y consejero vocal de Teatro y Cine en el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León de 1995 a 1998, junto con Gerardo Valdez. A ambos les tocó organizar en Monterrey la 35 Muestra Nacional de Teatro, y decidieron impulsar el Festival de Teatro Nuevo León, aún vigente, en lugar de la Muestra, para que no quedara ese espacio vacío.

Compartió la vida con la actriz y maestra de yoga Janet Morales, de quien se separó y falleció hace dos años. Su hijo Italo Marcelo murió en 2012, poco antes de cumplir once años.

Entre sus actuaciones destacan *Niño y bandido*, de Gabriel Contreras, dirigido por Jorge Vargas, *Los signos del zodiaco*, dirigido por Julián Guajardo, *Arlequino, servidor de dos patronos*, para teatro escolar, *Push up*, de Roland Schimmelpfening, con dirección de Hugo Arrebillaga, y *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca que llevó a escena en 2018.

En los últimos años trabajó al lado de Emanuel Anguiano, a quien le había dado clases en Difusión Cultural del Instituto Tecnológico de Monterrey.

Solía decir que le gustaba explorar cambios, participar en propuestas frescas, arriesgadas, y seguir formando nuevas generaciones que, como él, vivan flechados por el teatro. Así lo expresó en su última entrevista, para la página *Perfiles e Historias*, el 24 de julio.



El gran actor mexicano Héctor Bonilla falleció el 25 de noviembre a los ochentitrés años, víctima de cáncer, según informó la Secretaría de Cultura.

De fama internacional gracias a su participación en el filme *Rojo amanecer*, había egresado de la Escuela de Arte Teatral del INBAL y era considerado uno de los mejores actores de México, con desempeño en teatro, televisión y cine.

Nacido en Puebla el 14 de marzo de 1939, además de la actuación, su trabajo abarcó la dirección en cine, teatro y televisión; la producción y la escritura.

Su debut como actor tuvo lugar en el filme *Jóvenes y bellas* en 1962. Formó parte de algunas de las películas más emblemáticas de la cinematografía mexicana, según destaca *La Jornada*, "que han moldeado la educación sentimental del mexicano en las recientes décadas, como *María de mi corazón*, *La leyenda de una máscara* y *El bulto*, entre más de setenta en las que actuó.

Su debut televisivo fue en 1967 en la telenovela *La casa de las fieras*, desde donde extendió su participación en alrededor de cincuenta melodramas entre los cuales destacan *Velo de novia*, *Lo imperdonable*, *La pasión de Isabel*, *Mirada de mujer el regreso* y *Amor cautivo*. Fue parte de populares programas como *El Chavo del Ocho*, *El juramento* y *El Señor de los Cielos*". Fue actor de doblaje en los filmes animados *El libro de la selva* y *Ratatouille*, de Disney.

Entre sus roles más destacados en el teatro estuvieron los de puestas en escena como *Puños de oro*, *Aquel tiempo de campeones*, *Mi vida es mi vida*, *Yo soy mi propia esposa*, *Realmente un tour de force*, *Madame Butterfly*, *Almacenados* – donde compartió escena con su hijo– y *Los lobos*. También actuó en *El principito*, de Antoine de Saint Exupéry y fue suplente, en el papel de un microbio, en *La lente maravillosa* de Emilio Carballido.

En 2008 animó como dramaturgo, actor y promotor, el proyecto *Historias vivas*, homenaje al Benemérito Benito Juárez que consistía en el recorrido de cien espectadores en tranvía desde el Hotel Imperial, luego de ingerir un bocado de la época, hasta el Panteón Nacional, en la Colonia Guerrero, donde reposan los restos de Juárez y otros próceres, para disfrutar de la representación de *¡Vivan los muertos!*, conducidos por los fantasmas del actor Antonio Castro –que interpretaba Bonilla– y la actriz Concepción Lombardo, viuda de Miramón, protagonistas de un debate político con guiños a la actualidad del momento.

En 2019 recibió el premio Ariel de Oro que entrega la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, por su extensa trayectoria en el cine, teatro y televisión. Y en 2021 fue reconocido por la Secretaría de Cultura por sus más de cuarenta años de trayectoria en la escena mexicana.

En entrevista con *La Jornada* en 2008, confesó asumirse como hombre de izquierda y consideraba que: "El cine y el teatro no necesariamente deben ser políticos; es fundamental que lo que tenemos que hacer los mexicanos es hacer bien las cosas. Lo que me aterra de este país es la falta de congruencia".

El diario cuenta cómo de niño Héctor Bonilla pasó algunos años en la Normal Rural Isidro Burgos de Ayotzinapa pues su papá, maestro de educación física, fue uno de los fundadores de la institución y en 2014 Héctor Bonilla fue nombrado padrino de la generación 2011-2014.

La familia del actor publicó un comunicado con el epitafio que él mismo escribió hace varios años: "Se acabó la función,/No estén chingando./ El que no me vio, me vio./ No queda nada".

EN Y DE LA CASA

Encuentro con Malucha Pinto y Aracatacateatro

Como parte de una nueva presencia en La Habana de la actriz y directora chilena Malucha Pinto, para presentar *Mi abuelo Horacio* en la sala Adolfo Llauradó, la también constituyente por el Distrito 13 de Santiago de Chile, dictó una conferencia sobre los indisolubles vínculos entre el arte, la cultura y la política, en la que testimonió con entusiasmo, y no sin pena por el resultado que no fue, su participación activa en la Convención Constitucional nacida del impulso que provocaron las revueltas sociales de octubre de 2019, "una movilización cultural, energética, espontánea, una energía transformadora que se desató y ocupó no solo Santiago de Chile, sino las ciudades de todo el país. [...] Las calles se llenaron de teatro, de danza, de poesía, los muros, de artes plásticas. Por primera vez la gente salió de sus casas a conversar; se hicieron cabildos, asambleas autoconvocadas. De la noche a la mañana un país que no hablaba de política empezó a hacerlo. Esto aterró al poder constituido; y tuvieron que hacerse cargo de lo que estaba pasando".

La artista habló de las profundas desigualdades que existen en su país y de las distancias entre el poder político y la ciudadanía que provocaron el estallido popular, en reclamo de cambios estructurales para el país.

Reconoció que en aquellas protestas hubo componentes de violencia, de saqueos y enfrentamientos. Sin embargo, a pesar de la brutal represión policial que dejó múltiples

víctimas y fallecidos, los chilenos continuaron alzando sus voces, "nos reconocimos como pueblo, se volvió a tejer esa belleza de un país que se descifra de manera común".

Frente a los ánimos de un país que expresaba no solo el descontento con el gobierno del entonces presidente Sebastián Piñera sino con un sistema político que había dejado por décadas grandes brechas en la sociedad chilena, la promesa de una nueva Constitución y del llamado Pacto por la Paz, vino a calmar los ánimos del Chile lanzado a las revueltas, explicó.



La redacción y aprobación del nuevo documento significaba abarcar los pedidos escuchados en las calles, y para muchos, la oportunidad de dejar atrás un modelo heredado de la dictadura de Augusto Pinochet.

En plebiscito los chilenos decidieron la redacción de la nueva Carta Magna y de manera inédita la opción de una convención constitucional, en lo cual participaron 155 representantes civiles, entre los cuales estuvo ella misma, añadió.

Malucha rememoró las intensas sesiones de trabajo en el Congreso Nacional, y la emoción de

reunirse por primera vez en un espacio de poder, con distintos puntos de vista, pero interesados en lograr el consenso.

Se armaron varias comisiones con un reglamento para asumir la ardua tarea, lo que demandó de todos un gran esfuerzo. Todas las sesiones se transmitieron en vivo para la ciudadanía, para garantizar la transparencia, y contaron con asesores políticos y jurídicos, quienes trabajaron casi voluntariamente, debido al ínfimo presupuesto asignado, acompañándolos en la redacción de la nueva propuesta constitucional.

En su charla Pinto reiteró la defensa esgrimida de que "una constitución es un gesto cultural, fundamentalmente, es el paso de un paradigma a otro a través de las leyes".

Recibieron cinco mil audiencias de todo Chile y de todos los actores sociales, como parte de un exigente proceso, en el que, sin embargo, durante todo el tiempo la derecha más dura y reaccionaria se dedicó a hacer campaña para incitar al rechazo de la propuesta, reconoció.

Compartió que cuando estuvo listo el texto solo contaron con un mes para exponerlo al pueblo, y los recursos económicos y comunicacionales fueron

escasos para llegar a un número mayor de lugares, para explicar mejor su contenido frente a la avalancha manipuladora impulsada por la derecha, que tergiversó las transformaciones que este texto proponía. Finalmente ganó el rechazo, lamentó Pinto.

"Era una propuesta moderada que planteaba un Estado social, democrático y de derechos; un estado de bienestar para las chilenas y los chilenos, hablaba por ejemplo de la derogación de la propiedad privada del agua, abría caminos a los pueblos indígenas", y la derrota todavía le resulta incomprensible cuando comenta que de

los mismos sectores que serían beneficiados con estos cambios provinieron grandes porcentos de votos rechazando la nueva Constitución".

Como cierre de su conferencia, Malucha Pinto dio lectura al texto que reproducimos a continuación:

"Hay un viaje iniciado ese oscuro 11 de septiembre de 1973... en realidad, mucho antes..."

"Ahora vamos cerrando un tramo de este caminar hacia la dignidad. ¿Qué es la dignidad? Deberemos hacer una reflexión profunda y colectiva. Lo iremos descubriendo poco a poco en cada acción y creación. Sin embargo, después de esta experiencia como constituyente, me acerco a afirmar que tiene que ver con ser parte, con todo lo que soy/somos, del gran TODO.

"Cierro los ojos, gente en las calles cantando, escribiendo en muros, la poesía volando por los cielos y aterrizando en las paredes y veredas, aparece Lorca, Víctor Jara, Marta Ugarte, mis primos, Fernando y Patricia, detenidos y desaparecidos, tantos otros y otras, valientes muchachos y muchachas dispuestos a entregar sus vidas por una vida digna. Veo, a jóvenes en uniforme saltando torniquetes, aparecen cabildos, conversas en plazas, canchas, esquinas y gimnasios. También gente asesinada, ojos arrebataados, artistas hablando del flaco paisito, veo a trabajadoras y trabajadores, jóvenes presos todavía enrostrándonos la vergüenza de un sistema político y judicial que se mantiene para mantener un estado de cosas, un Chile con heridas, pueblos indígenas arrasados, pueblos indígenas abriendo los nuevos ciclos de la naturaleza, veo a mi familia hablando de compromisos y mañanas, a mi abuela, la mulata, recordándome mi propia negritud y su dolor de pertenecer a quienes fueron esclavizados. Con mis ojos de adentro, veo nuestra historia teñida de sangre. Son años de sueños pendientes en el viaje hacia la dignidad.

"Inauguramos una nueva ERA que está pariendo un corazón como dice nuestro trovador cubano, Silvio Rodríguez. Ella abrazará la diversidad reconociéndola, la fuerza de la comunidad y del nosotros, sino, probablemente desapareceremos como un mal sueño que tuvo la Tierra.

"Cuando se extinguieron los dinosaurios, esos seres de sangre fría, se abrió una hermosa etapa en el desarrollo de la vida: La era Cenozoica. Muchos la llaman la ERA LÍRICA. En ella aparecen las flores, las abejas, los árboles frutales, las aves, las fragancias y muchos mamíferos, cuya sangre caliente les daba una presencia excepcionalmente agraciada sobre la faz de la tierra. Ellos desarrollaron esa parte del cerebro que nos permite formar vínculos y vínculos afectivos inclusive con miembros de otras especies. Los nuevos mamíferos, en medio de este estallido de colores, pudieron expresar cariño, pudieron ligar lo que estaba desperdigado. La vida llegó a su máxima expresión de diversidad, complejidad y belleza y no es casualidad, que en esa etapa de la evolución, en medio de la floración rebosante de seres vivientes de todas las formas y colores y de múltiples inteligencias bellamente entrelazadas, es que apareció la especie humana. Cada tanto, aquí en nuestra tierra, esta explosión del eros, del amor, se repite.

"Este viaje, por nuestro denostado laboratorio de la esperanza, con sus profundas sombras y exultantes luces, tiene que ver con esto, LA ORGÁSMICA LÍRICA de los distintos: Transformar la lógica de construir desde la ausencia de toda la otredad, desde la monocultura, desde la colonización implacable. Aprender lo que nos fue arrebatado con la llegada del Dios único que vive en las alturas y afuera de nosotros y nosotras: VIVIR LA DIVERSIDAD con sus complejidades, desafíos, temores y belleza. Es curioso que sea tan difícil en circunstancias que es ella la que hace posible la vida.

"El nuestro fue un enamoramiento colectivo cuyo encantamiento ha sido serio, grave como el amor. Un sueño espeso, áspero a veces, como los verdaderos sueños, que tenemos despiertos.

Aquí fue la insolencia de los cuerpos que enfrentaron un poder que está fracasado en el dar respuesta a los desafíos de nuestros tiempos. Lo hicimos a tuestas, dando traspiés intentando incluir todas las ausencias. Lo hicimos con el cuerpo, con la convicción profunda de la necesidad de cambios, impulsados e impulsadas por el fuego que transforma el mundo y abre las puertas a la dignidad. En el otro extremo, el terror a entregarse a una nueva manera de vivir.

"He aprendido a reconocer que en la diferencia existe la posibilidad de proyectarnos al infinito, que ésta es un motor de cambios a lo largo de los tiempos y, más aún, cuando se trabaja con empatía y solidaridad. Recordemos a Lynn Margulis, una de las principales figuras dentro del campo de la evolución biológica y su inspiradora teoría de la endosimbiosis que describe el origen de las células eucariotas como una consecuencia de sucesivas incorporaciones simbiogénicas de diferentes células procariontas. Ella hace una oda a la diferencia y a la colaboración entre distintos para la evolución.

"Aquí, cerrando esta etapa, miro con el corazón y entiendo que hasta aquí pudimos ponernos de acuerdo esos 155 constituyentes de tantos mundos diferentes, hasta aquí corrimos las fronteras de lo posible, hasta aquí saltamos torniquetes. Participación directa, herramientas institucionales para darle cauce a la lucha por la dignidad, los conocimientos en el corazón de la construcción de un país, culturas, el reconocimiento de la diversidad, derechos de la naturaleza, plurinacionalidad, interculturalidad, garantía de derechos fundamentales, derechos para las y los que viven en situación de discapacidad, adultos mayores, niñas, diversidades, redistribución del poder, derechos de los pueblos indígenas, cielos limpios,

derecho a los cuidados, glaciares, libros y bibliotecas comunitarias, humedales protegidos, el agua como derecho humano, justicia epistémica. Estamos en un nuevo escenario, listo para ser habitado por nuevas obras creadas por una ciudadanía que se irá transformando.

"Ahora a salir a la calle, informar amorosamente, navegar en las aguas de la templanza y construir esa mayoría social y cultural que le dé a Chile una nueva constitución. Esta, la Constitución del 2022, es flexible, plenamente democrática y bella... porque en lo escrito hay mucha belleza más allá de cualquier vacío o error. Hay que leerla con el corazón abierto.

"Estamos es una suerte de nueva Era Lírica que empieza a hablar de los tiempos únicos en la tierra donde se bordan sueños que abren la posibilidad del amor. Recordemos que la Cenozoica estuvo precedida por la desaparición de los dinosaurios y de una era marcada por la sangre fría. Nuestros sueños hoy son imperfectos, precarios y viven agazapados en un eterno paréntesis inspirador que mantienen viva la esperanza por los siglos de los siglos y nos permiten seguir vivos.

"Venceremos y será hermoso, hasta que la dignidad se haga costumbre, hasta que la dignidad se haga cultura".

Malucha Pinto
Constituyente Distrito 13
Último discurso, mayo 2022.

Acerca del montaje de Aracataca Teatro, damos a conocer la reseña escrita por de una estudiante de Teatrología, colaboradora de nuestro equipo:

Mi abuelo Horacio: valioso homenaje a la memoria histórica chilena

Yeline López González

Para todo nieto, escuchar las memorias de vida de sus abuelos es un viaje de magia e



imaginación. Ese momento de conexión entre la experiencia y la inocencia, la historia y la actualidad, crea un lazo muy difícil de deshacer. Precisamente será ese vínculo el que nos relatan Victoria (Carolina Carrasco) y Gastón (Pablo Fuentes), encargados de contar la fascinante relación de una nieta con su abuelo, Horacio Cepeda Marinkovic.

Horacio, exdirector del Instituto Chileno-Alemán de Cultura, salió de su casa el día 15 de diciembre de 1976, en dirección al centro de Santiago, cuando fue detenido en la vía pública por agentes de seguridad, quienes se lo llevaron a un rumbo desconocido, hasta el día de hoy. La historia, a pesar de su tristeza y crueldad, llegará a través de una hermosa artesanía escénica que busca rescatar la memoria colectiva de la nación sudamericana y difundir parte de su identidad.

Escrita y dirigida por la destacada actriz y dramaturga chilena Malucha Pinto, la obra nace de una entrevista de la Fundación Aracatacateatro a Antonia Cepeda, hija de Horacio Cepeda. Como resultado del diálogo,

surgió este testimonio íntimo y poético que estimula la reflexión sobre los derechos humanos, la ciudadanía, el futuro de la nación chilena, la inclusión social y la recuperación de la memoria histórica, principales líneas teatrales del colectivo artístico-social desde sus comienzos.

El argumento surge de los talleres de rescate de la memoria histórica en varios lugares de Chile, según la directora teatral, un valioso material que utiliza para escribir sus obras, montarlas y recuperar emociones. Contar la historia del abuelo Horacio es contar la de muchos abuelos. Es narrar una relación de cariño, de afectos, de experiencias de vida. Es aprender a respetar a los seres humanos, a pesar de su ideología política, y saber que hay cosas que no se pueden repetir en el devenir de un país.

El trabajo actoral está a cargo de Carolina Carrasco y su compañero Pablo Fuentes, quien de modo notable ambienta la escena con la realización de la música en vivo, sonoridades que se fusionan a la caracterización de la actriz. A través de la magia, la fantasía y de sus ojos infantiles e inocentes, el personaje de Victoria diseñado por Carrasco, recupera parte de los terribles acontecimientos sucedidos en el país austral. Victoria transita por un cúmulo de emociones durante la puesta, recuerda a su abuelo con alegría y afecto, pero no puede evitar sentir miedo, angustia, tristeza e ira. Las imágenes sugeridas por el personaje acerca de la relación con el abuelo, dotan a la pieza de un ágil ritmo, que ubica a la actriz ante un gran desafío, el de transitar por varias emociones y mantener vivo el juego de mostrar a la nieta en diferentes momentos, desde su niñez hasta su juventud. De esta forma, el personaje mezcla ficción y realidad para convertirse en cuentacuentos y recuperar parte de la memoria de Chile y los crímenes de guerra cometidos durante la dictadura de Augusto Pinochet.

Para la actriz, contar esta historia es visibilizar ante la sociedad a una persona que estaba en una foto en blanco y negro. En ese

sentido, la intérprete enfatizó cómo en Chile resulta común que aparezcan muchos retratos sin identificar, de los cuales no se indaga acerca de la identidad de esas personas, quienes tenían una vida, una familia, una profesión.

En *Mi abuelo Horacio*, imágenes poéticas se alían a la tristeza desde lo ficcional y lo fantástico, desde la inocencia de una niña para hablar de un tema tan cruel como puede ser para un nieto la pérdida de un abuelo.

La escenografía se construye durante el transcurso de la obra. Al principio solamente hay algunos objetos colgantes, mientras Pablo Fuentes despliega su histrionismo para mantener la atención del público. Poco a poco, el diseño escenográfico crea un atractivo ambiente, y lo que comenzó con una idea minimalista acaba con colores vibrantes, brillo y un mural con muchos guiños a elementos de la obra, como la bandera de Chile, un abuelo abrazando a su nieta y palomas blancas volando libres.

Con esta obra, Malucha Pinto consigue llevar un trozo de Chile a cualquier parte del mundo, y al mismo tiempo lleva también la memoria de los pueblos de la América Latina, donde seguramente haya más personas con un abuelo y un viaje muy parecido al que nos cuenta Victoria.



Mi abuelo Horacio es una despedida. Es una pieza que podría haber sido dolorosa en extremo, si no tuviera ese toque de ensueño e imaginación. Pero fuera de lo fantástico, es desgarrador saber que la desaparición de Horacio fue real, y pasó de ser el abuelo al que Victoria veía y soñaba diariamente a un rostro más en la interminable y sangrienta lista de desaparecidos durante la dictadura militar chilena.

Sobre la visita de tres grupos colombianos y sus acciones en la Casa, que acogimos también como parte del estallido cultural por la paz y por la vida, reproducimos el reporte publicado por nuestros colegas de *La Ventana*:

El teatro en El Carmen de Viboral, ejercicio creativo comprometido

Sandra Marta Paul

Una brisa fuerte venida de lo más hondo de la geografía antioqueña inundó este martes la Casa de las Américas. Así se sintió el arribo a sus pasillos y salones de una treintena de jóvenes teatristas venidos de El Carmen de Viboral, municipio rural colombiano tocado por la gracia del teatro y de una sensibilidad colectiva muy especial.

Los actores de los grupos Teatro Tespys, Teatro Estudio y FarZantes, muy jóvenes casi todos, trajeron su arte y sus reflexiones a los espacios de la Casa, como parte de las jornadas de la Bial de Teatro de Aficionados Unicornio, celebrada por estos días en La Habana.

Para los creadores, el intercambio de experiencias con el que inició la visita a la Casa, organizada por la dirección de Teatro de la institución, permitió compartir los retos cotidianos de un ejercicio creativo comprometido con los grandes conflictos de la sociedad colombiana.

Hubo espacio para escuchar historias de transformación y crecimiento personal vividas en primera persona, teniendo como telón de fondo verdaderas tragedias humanas que son resultado de la pobreza, la exclusión y la guerra.

El encuentro permitió también conocer de primera mano las esencias y desafíos de un movimiento teatral insólito por su fuerza y belleza, teniendo en cuenta su procedencia rural, comunitaria. Sorprende conocer que el ambiente artístico del poblado El Carmen de Viboral, en Antioquia, reúne nada menos que a una veintena de agrupaciones escénicas, cinco de ellas incluso con sede propia, en un asentamiento de apenas quince mil habitantes a dos mil doscientos metros sobre el nivel del mar.

Entre ellas, el grupo Teatro Tespys que, con treinticuatro años de labor teatral en su haber, no solo destaca por ser impulsor del Festival Internacional de Teatro El Gesto Noble de El Carmen de Viboral, sino por su contribución a la creación de varias redes regionales de intercambio teatral y por constituir espacio de formación para distintas generaciones de actores de la región.

Durante el encuentro se abordó el impacto del conflicto armado colombiano en la vida de las comunidades rurales del país y de qué modo se ha intentado llevar estas realidades al teatro. Asimismo, se abordaron ampliamente



las expectativas y anhelos de estos jóvenes creadores al interior de sus agrupaciones artísticas para hacer del ejercicio teatral una experiencia de plena participación.

Vivian Martínez Tabares, directora de Teatro de la Casa de las Américas, llamó la atención sobre el hecho de que una parte de la dramaturgia colombiana va incluyendo entre sus temas las historias de los años de conflicto armado por los que ha atravesado el país. La figura casi mitológica del sociólogo y guerrillero Camilo Torres, que emerge también en este festival, ya había sido tocada también, según refirió la propia especialista, en una presentación del grupo colombiano Teatro La Candelaria entre nosotros, en Mayo Teatral 2016. Todo ello como evidencia de un teatro que está pensando en zonas difíciles y dolorosas del pasado reciente del país.

El Monte Calvo, Teatro Estudio

Foto: Jorge Luis Baños

Los actores de la compañía Teatro Estudio tuvieron a su cargo el cierre del intercambio con la puesta en escena, en la propia sala Manuel Galich, de su obra *El Monte Calvo*, a partir de un texto del escritor colombiano Jairo Aníbal Niño. Cruda y a la vez sugerente recreación de un pasaje de la historia colombiana que refleja un conflicto universal: el uso de desfavorecidos para pelear guerras que nada tienen que ver con sus realidades y solo responden a intereses de poder.

De la puesta en escena cabe señalar su sencillez y minimalismo en cuanto al empleo de recursos escenográficos, lo cual contrasta con el texto desgarrador y contundente por su universalidad.

Premio Rafael Briceño 2022 para Conjunto

Desde Caracas, recibimos la muy grata noticia de que nuestra revista fue distinguida con el Premio Rafael Briceño a la Trayectoria Internacional que entrega la Compañía Nacional de Teatro, por haber constituido “desde su lanzamiento, en 1964, una sólida plataforma para el encuentro y estudio de la escena latinoamericana y caribeña”.

La distinción lleva el nombre de quien fuera un destacado artista de las tablas y Primer Actor de la Compañía Nacional de Teatro de Venezuela. Y su entrega se hará efectiva durante la celebración de la segunda edición del Festival Internacional de Teatro Progresista, en junio de 2023.

Al conocer del Premio Rafael Briceño, Vivian Martínez Tabares, directora de la publicación, publicó en *facebook*:

“Hacemos extensiva nuestra alegría a los muchísimos colaboradores de la América Latina y más allá, que garantizan nuestra edición puntual y abarcadora de tantos temas y tendencias. No podemos mencionarlos a todos, pero ellos saben que son parte activa de este reconocimiento”.



A

- Albergaria, Helena. Estar viva y presente con mis compañeros y para el público. (Ámbitos de la actuación) 204
- Amado González, Miguel Ángel. La emoción se vuelve carne. IX Encuentro de Teatro Espontáneo Playback. 203
- Anzures, Denise. Escribir desde el encierro es un acto poético y de resistencia. 205
- Araque Osorio, Carlos. Escena callejera y academia. (Teatro callejero en Colombia: prácticas alternativas y necesarias). 205
- Ariza, Patricia. Día Internacional del Teatro a las puertas de un cambio social. (Entre actos). 203
- Atonal, Enrique. Réquiem por el Festival Don Quijote. (Entre actos). 204

B

- Bandettini, Anna. Eugenio Barba: "Adiós Odin Teatret, ahora nos espera un renacer". (Entre actos). 205
- Bautista León, Junior y Carolina Chávez Gómez. El teatro callejero, una innecesaria necesidad. (Teatro callejero en Colombia: prácticas alternativas y necesarias). 205
- Betancur, Margarita. Rigor, disciplina y mística. (Ámbitos de la actuación) 204
- Borkentain, Bernardo. La apoteosis de Rebeca Linke. Los aspectos míticos en *Estudio para la mujer desnuda*. 203
- Bosch, María Isabel e Ingrid Luciano Francis. *Yahaira*. 202
- Bovino, Viviana y Marcelo Solares. Poner voz a la acción. Reflexiones a dos cuerpos sobre el encuentro internacional "Tradición-Transmisión-Transgresión". 205
- Brie, César. Los actores nos parecemos en todas las latitudes. (Ámbitos de la actuación) 204

C

- Cabezas, Erika Eliana. *Los días del agua*: recuerdos de unas vacaciones. (Entre actos). 204
- Calisto, K. iqui. En la precisión del actor, los personajes encuentran la libertad. (Ámbitos de la actuación) 204
- Cardona Otero, Javier. Febriles contranarrativas en tiempos pandémicos. (Ámbitos de la actuación) 204
- Carrasco, Diego. Recorrido y diagnóstico del teatro en Cuenca. 202
- Carrasco Blancaire, María Fernanda. *Vuelas y vuelos*. 204
- Carvajalino Bayona, Ricardo. La música en el teatro de y para la calle. (Teatro callejero en Colombia: prácticas alternativas y necesarias). 205

- Casa de las Américas. Nuestra América: entre el fascismo y la esperanza. Declaración. (Entre actos). 203
- Castillo, Diego Fernando del y Héctor Loboguerrero. Entre gigantes y sonrisas. Pesquisas alrededor de la estética de La Pepa del Mamoncillo. (Teatro callejero en Colombia: prácticas alternativas y necesarias). 205
- Cerritos, Jorgelina. Tomándonos la palabra. Didascalia y la dramaturgia escrita por mujeres de la región norte de Centroamérica hoy. 202
- _____. Mirian Sevilla Rojas, Blanca Estrada, Cinthya Rodríguez Coto, Nancy Vásquez, Blanca Iris Peña, Merly Rivera Portillo, Jeannette Cruz Coreas, Ana Jacobo, Carlylie Valiente, Marivy Godoy, Mercedes García, Patricia Orantes Córdova y Vanessa Hernández. *Las mujeres contamos*. 202
- Chávez Gómez, Carolina y Junior Bautista León. El teatro callejero, una innecesaria necesidad. (Teatro callejero en Colombia: prácticas alternativas y necesarias). 205
- Colmenares, Hernán. En Caracas, un festival para hacer más humana la humanidad. 205
- Conjunto*. Colaboradores. 202, 203, 204, 205/ Entre actos. 202, 203, 204, 205/ De Mayo Teatral 2022, escrituras de mujeres y mucho más en *Conjunto* 202. 202/ De escenas y desafíos, Mayo Teatral y otras acciones. 203/ Siempre el actor...204/ Últimas publicaciones recibidas. 202, 203, 204, 205/ Una entrega sobre escenas de la calle, otredades y primicias. 205
- Córdoba, Mauricio. El no lugar de la escena. (Teatro callejero en Colombia: prácticas alternativas y necesarias). 205
- Cosilión, Melisa. Cervantino Callejero del CLETA, 48 años de lucha por y para la liberación de nuestros pueblos. 205
- Cruz Coreas, Jeannette et al [Ver Jorgelina Cerritos]. *Las mujeres contamos*. 202

D

- Delgado Ayala, Ricardo. *Yerbateros*. 204
- Díaz Rodríguez, Aimelys. Una mujer de teatro a través de las páginas de un libro. (Leer el Teatro). 202
- _____. Animalien, una apuesta por la creación escénica. Diálogo con Norma Martínez y Fiorella Pennano. 203
- _____. *Kilómetro Cero*, la necesidad de encontrar nuevos destinos. 205
- Domínguez, Daniel. El FAE Panamá 2022 como espejo de lo humano. 203

- Dubatti, Jorge. Mauricio Kartun: "Creo en el Dios Mito. En su metáfora perfecta. Y lo respeto como tal. El mío es un Dios zurdo". 202
- _____. Actoralidad, actuación, actuaciones. (Ámbitos de la actuación) 204

E

- Espinosa Mendoza, Norge. *Solo cosas geniales*: Una biografía contada en plural. 203
- Espitia León, Enrique. La circularidad en la calle. (Teatro callejero en Colombia: prácticas alternativas y necesarias). 205
- Estrada, Blanca et al [Ver Jorgelina Cerritos]. *Las mujeres contamos*. 202

F

- Falconí, Verónica. Pensando a la actriz. (Ámbitos de la actuación) 204

G

- Gamboa, Andy. *Memoria de Pichón*. 203
- Garbey Oquendo, Marilyn. Platero, el teatro y yo. 203
- García, Mercedes et al [Ver Jorgelina Cerritos]. *Las mujeres contamos*. 202
- García Abreu, Eberto. *Terrenal*: Paradoja de lo efímero y lo eterno. 203
- García Gámez, Pablo. Una posible aproximación a lo progresista: espacio, representación y público. 205
- García López, Carola. *Blanco temblor*: autobiografía teatralizada sobre los abismos de la mente. 205
- Gené, Hernán. En busca de un estilo propio. Sobre lo que el teatro asiático me enseñó. 202
- Godoy, Marivy et al [Ver Jorgelina Cerritos]. *Las mujeres contamos*. 202
- González Reyes, Nohra. *Voces y retazos*. 204
- González Cabello, Daniel. Pedro Vera: enamorado de la escena e impulsor infatigable del Teatro D'Sur. 202
- Grinspan, Julieta. Lupas teatrales. (Ámbitos de la actuación). 204
- _____. *Los días del agua*. 204
- Guerra, Gerson. Permanecer en el oficio día a día. (Ámbitos de la actuación). 204

H

Hernández, Mercedes. Mantener los ojos bien abiertos y seguir aprendiendo cada día. (Ámbitos de la actuación). 204

Hernández, Paola. *Zona clausurada* de Teatro Línea de Sombra. 203

Hernández, Vanessa et al [Ver Jorgelina Cerritos]. *Las mujeres contamos*. 202

Holfelzt, Graziela. Roberto "Tito" Cossa/Rubens Correa: "Necesitábamos demostrar que estábamos vivos". (Entre actos). 202

I

Ita, Fernando de. El teatro es un fulgor. (Entre actos). 203

J

Jacobo, Ana et al [Ver Jorgelina Cerritos]. *Las mujeres contamos*. 202

K

Kartun, Mauricio. Fracasa mejor. El error como camino efectivo a la creación. 203

L

Leñero, Estela. *La persona deprimida*. (Entre actos). 203

León Coro, Reinaldo. *FK. Fantasía sobre Frida Kahlo*. 203

Lestingi, Tony. Soy un actor físico y mi lugar es el teatro. (Ámbitos de la actuación). 204

Loboguerrero, Héctor y Diego Fernando del Castillo. Entre gigantes y sonrisas. Pesquisas alrededor de la estética de La Pepa del Mamoncillo. (Teatro callejero en Colombia: prácticas alternativas y necesarias). 205

López González, Yeline. *Mi abuelo Horacio*: valioso homenaje a la memoria histórica chilena. (Entre actos). 205

Luciano Francis, Ingrid y María Isabel Bosch. *Yahaira*. 202

M

Maidana, Pablo. El teatro es un hilo invisible que hay que mantener en tensión. (Ámbitos de la actuación). 204

Marko, Ana Julia. *Hamlet*, jaimlet y el teatro, nuestro último recurso. 205

Martínez Tabares, Vivian. *Quiero creer que estoy volviendo*, de Yuyachkani: el deseo hecho acción. 202

_____. Volver al FESTA y ser parte del júbilo del teatro. 203

_____. *El Gran Teatro de Paucartambo*: pasión por el conocimiento de los orígenes, vivencia pensada y liberación de saberes. (Leer el Teatro). 204

_____. Escenificar la emancipación. 205

Miranda Cancela, Elina. Reflexiones a propósito de una nueva edición de las tragedias de Sófocles en Ecuador. (Leer el Teatro). 203

Montilla, Jericó. El teatro es arar, sembrar, cultivar y recoger los frutos. (Ámbitos de la actuación). 204

Morales, Luis y Marcelo Solares. Heredar, nombrar y acuerpar. Caminos de la creación teatral contemporánea en Guatemala. 202

Morla, Rafael S. Soy caribeño, escritor, actor, dramaturgo, director, bailarín, filósofo; no soy nada. Soy. 205

N

Neptuno Domínguez, Yoamaris. Memorias de un taller Contraelviento. 203

O

Orantes Córdova, Patricia et al [Ver Jorgelina Cerritos]. *Las mujeres contamos*. 202

P

Paucara, Shirley. Feria Ayacucho, intercambio internacional de culturas teatrales emancipadas. Herencia y memoria del teatro de grupo. 202

Paul, Sandra Marta. El teatro en El Carmen de Viboral, ejercicio creativo comprometido. (Entre actos). 205

Peláez, Cristóbal. Un manifiesto por el teatro en su día. (Entre actos). 203

Peña, Blanca Iris et al [Ver Jorgelina Cerritos]. *Las mujeres contamos*. 202

Pérez, Mané. La creación es una necesidad ineludible. (Ámbitos de la actuación). 204

Pérez Peña, Carlos. El otro yo del espectador. (Ámbitos de la actuación). 204

Pineda, Roxana. *La flor de la chukirawa*: Los colibríes liban la vida. 203

Pinto, Malucha. Hay un viaje iniciado... (Entre actos). 205

Polidor, Andreína. *This is Salem*. 205

Ponce Gómez, Jorge Nicolás. Alberto Ísola: "Para la mayoría de la comunidad teatral este período ha sido muy duro". (Entre actos). 202

Porrás, Rodolfo. El espectador y la dinámica teatral. 203

Pupiro, Pablo. El oficio de actuar en Nicaragua. (Ámbitos de la actuación). 204

R

Ralli, Rebeca. Notas sobre el proceso de creación de *Hijo de Perra o La Anunciación*. (Ámbitos de la actuación). 204

Reyes Macías, Alba del Rocío. Habitar el teatro, habitarme en el teatro. (Ámbitos de la actuación). 204

Rivera Portillo, Merly et al [Ver Jorgelina Cerritos]. *Las mujeres contamos*. 202

Rodríguez Coto, Cinthya et al [Ver Jorgelina Cerritos]. *Las mujeres contamos*. 202

Rodríguez Febles, Ulises. Memorias de un congreso de culturas vivas en Perú. 205

Rodríguez Fernández, Rocío. Memorias de un pichón. 203

Rojas, César. *Menguada la hora*. 205

Rolim, Michele. ¿Qué cuerpo es posible? *E.L.A.* 205

Romero Rey, Sandro. *El burgués gentilhombre* con mujeres. 205

S

Scholnicov, Eugenio. "Un tren sin fronteras": acerca de *En fin...y otros textos inconclusos*, de Eduardo Pavlovsky. (Leer el Teatro). 205

Sellars, Peter. Mensaje del Día Internacional del Teatro 2022. (Entre actos). 203

Sevilla Rojas, Mirian et al [Ver Jorgelina Cerritos]. *Las mujeres contamos*. 202

Shimada, Naoya. Entre la realidad y la ficción. *Tebas Land* de Sergio Blanco en Japón. 204

Solares, Marcelo y Luis Morales. Heredar, nombrar y acuerpar. Caminos de la creación teatral contemporánea en Guatemala. 202

_____ y Viviana Bovino. Poner voz a la acción. Reflexiones a dos cuerpos sobre el encuentro internacional "Tradición-Transmisión-Transgresión". 205

Spencer, Isabel. Reflexiones en torno al teatro por parte de la directora de Maleducadas. (Ámbitos de la actuación). 204

T

Telles, Narciso. Actuar, el cuerpo y la intensidad. Reflexión sobre un proceso de creación. (Ámbitos de la actuación). 204

Tiempo, El. La importancia del arte en el "Estallido cultural". (Entre actos). 205

Torres, Crispulo. El Teatro Tecal al mediodía. La irreverente carcajada. Parque Nacional (1980-2022). (Teatro callejero en Colombia: prácticas alternativas y necesarias). 205

Trejoluna, Gerardo. El qué hacer de un artista escénico. (Ámbitos de la actuación). 204

V

Valencia, Marcela. El incómodo y adorable trabajo de la actriz. (Ámbitos de la actuación). 204

Valero Coba, John Ángel. Aproximaciones a la experiencia teatral callejera (Teatro callejero en Colombia: prácticas alternativas y necesarias). 205

Valiente, Carlylie et al [Ver Jorgelina Cerritos]. *Las mujeres contamos*. 202.

Vallejo, Javier. Tres veces Calderón: Variaciones sobre la tortura en una obra sugestiva e imaginativa. (Entre actos). 204

Vásquez, Nancy et al [Ver Jorgelina Cerritos]. *Las mujeres contamos*. 202

Vernaza, Maritza. Me motiva trabajar con directores que me desafíen. (Ámbitos de la actuación). 204

Vilchez, Antonio. Mi pasión por la danza peruana se queda en el escenario. (Entre actos). 204

Vinocour, Fernando. Conversación imaginaria sobre la actuación en nuestra investigación teatral. (Ámbitos de la actuación). 204

Vivas, Carolina. El trabajo del actor en el teatro. (Ámbitos de la actuación). 204

Valiente, Carlylie. *Las mujeres contamos*. 202

Y

Yralda, Fernando. ¿Quiénes somos después del teatro? (Entre actos). 203

Z

Zúñiga, Antonio. Mensaje por el Día Mundial del Teatro 2022. (Entre actos). 203

DENISE ANZURES. Periodista e investigadora mexicana. Maestra en Pedagogía e Investigación Teatral por la Escuela Nacional de Arte Teatral. Escribe para *Desinformémonos*, colabora con *Paso de Gato* y con la Revista Digital Universitaria de la UNAM. Investiga teatro penitenciario y facilita talleres de escritura teatral con mujeres del Penal de Santa Marta Acatitla. Es investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral, Rodolfo Usigli, del INBA y miembro del Consejo Académico.

CARLOS ARAQUE. Actor y director de escena colombiano, formado en la ENAD y en la Universidad de Antioquia, y en Antropología por la Universidad Nacional de Colombia. Especialista en voz escénica, dirige un grupo de investigación sobre la voz y la palabra en la Universidad Distrital. Fundador de Vendimia Teatro, con el que ha dirigido *El último juego de la noche*, *La parábola del trueque* e *Informe a la academia*, entre otras. Ha publicado varios libros sobre teatro de calle y otros temas de la escena.

JUNIOR BAUTISTA. Actor y director colombiano, fundador del Colectivo Teatro Ciclo Vital. Ha formado parte de grupos y compañías con alta trayectoria distrital y nacional. Docente investigador en procesos de formación artística escénica para la primera infancia, con experiencia en producción y montaje de espectáculos, sistemas y equipos de seguridad para alturas, acrobacia y danza aérea, posee certificado avanzado en trabajo en alturas.

VIVIANA BOVINO. Actriz, bailarina, pedagoga y gestora italiana. Miembro fundadora del Laboratorio Internacional Residui Teatro, transita el puente entre la danza y el teatro. Formada con Paolo Baroni, Marta Ruiz, Odin Teatret, Susanne Linke y Parvathy Baul, escribe los textos que interpreta. Imparte programas formativos para personas con y sin diversidad funcional. Discípula de Keiin Yoshimura y parte de Magdalena Projet, desde 2021 dirige el encuentro internacional de mujeres creadoras "Tradición/ Transmisión/Transgresión".

RICARDO CARVAJALINO BAYONA. Músico y actor colombiano. Ha musicalizado e interpretado obras para el Teatro El Local, el Teatro Tierra, la Corporación Colombiana de Teatro y la Teatrova, entre otros. Hace pedagogía desde la sonoridad para la escena en La Casa del Teatro Nacional, Instituto Distrital de las Artes, y el Ministerio de Cultura. Fundó y dirige el colectivo de teatro de calle Esperanza de los Remedios.

DIEGO FERNANDO DEL CASTILLO. Filósofo colombiano, egresado de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD) y técnico en Actuación por la Academia de Artes Escénicas Ronald Ayazo. Director y titiritero del grupo de danza contemporánea y títeres Trevius. Coordina las Jornadas de Títeres de Bogotá y la Batalla de Objetos (Teatro de Objetos). Integra el grupo de investigación Okán de la Facultad de Artes Asab de la Universidad Francisco José de Caldas.

CAROLINA CHÁVEZ GÓMEZ. Teatrística colombiana formada en Artes Escénicas en la Universidad Pedagógica Nacional y con formación artística no formal en teatro y artes circenses. Posee una amplia trayectoria artística y profesional en nuevo circo-teatro de calle contemporáneo, e impulsa esa manifestación escénica como proceso artístico y pedagógico. Es codirectora y entrenadora de actores del Colectivo Teatro Ciclo Vital.

HERNÁN COLMENARES. Periodista venezolano. Miembro de los comités organizadores de destacados eventos teatrales, ha dirigido las áreas de prensa y promoción y ha coordinado publicaciones de eventos como el Festival Internacional de Teatro de Caracas, el Festival Nacional de Teatro, el XXVI Congreso Mundial del Instituto Internacional de Teatro ITI-UNESCO, "La Caída de las Utopías y el Nuevo Milenio". Fue coordinador de Prensa del Programa de Formación Profesional Continua del Centro Venezolano del ITI entre 1996 y 2000.

MAURICIO CÓRDOBA. Actor, dramaturgo y director colombiano, líder del Teatro Laboratorio La Huella Grupo Profesional de Teatro de Calle, Dirige el Proyecto Distrital de Teatro de Calle "De lo Parateatral a lo Post Dramático, La Urbe, un Laboratorio Teatral". Ha conducido procesos de formación en Técnicas Inherentes al Desarrollo del Teatro de Calle. Ha participado en reconocidos festivales a nivel nacional e internacional.

MELISA COSILIÓN. Poeta y activista mexicana. Ha publicado en las antologías *Mujeres en el Arte*, *Mujeres poetas en el país de las nubes* y *Extática*; con el Colectivo Entrópico de la Ciudad de México, y en las revistas literarias *Salamandra*, *Va de nuez*, *Maya Cartonera* y *Perro Negro de la Calle*. Es coautora del poemario *Flor y tiempo*, a dos manos con Enrique Cisneros "El Llanero Solitito" (2007), y *Aguardiente* (2019). Es miembro del Comité Central de CLETA.

ENRIQUE ESPITIA LEÓN. Director, dramaturgo, gestor y profesor colombiano. Con más de cuatro décadas de trabajo en el teatro comunitario, de calle y espacios no convencionales, ha dirigido más de cuarenta obras de diversos géneros y estilos. Lideró una propuesta comunitaria con la Fundación Kerigma. Al frente de la Corporación Escénica DC Arte ha participado en eventos en Colombia, Brasil, Eslovenia y Portugal. Ha publicado *Bandoleros y otras obras teatrales* y artículos sobre el oficio.

CAROLA GARCÍA LÓPEZ. Actriz, dramaturga, directora, escritora y productora puertorriqueña. Doctora en Filosofía y Letras, es catedrática del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. Se ha entrenado con maestros boricuas e internacionales. Durante diez años junto a Dolores Pedro, dirigió la Compañía Teatro Iré. Entre sus obras están *Melusina de Albión*, *Versado* y *La Dra. Vial y el extraño caso del conductor feroz*.

PABLO GARCÍA GÁMEZ. Dramaturgo y académico venezolano residente en los Estados Unidos. Profesor e investigador en Brooklyn College y City College, CUNY. Autor de *Blanco*, ganadora del concurso Proyecto Asunción de Teatro Pregones y de los Premios HOLA y ACE. *Las damas de Atenea* y *Rematado* integran la antología *Se vende, se alquila o se regala*. Fue homenajeado en la 16va. Feria del Libro Hispana/Latina en Queens, celebrada en Nueva York este año.

HÉCTOR LOBOGUERRERO. Actor y director colombiano de espectáculos de gran formato, teatro de calle y de titeres. Licenciado en Teatro por la Universidad de Antioquia, Con su grupo La Pepa del Mamoncillo ha dirigido *La génesis del fin*, *El Quijote* y *Me lleva el diablo*, entre otros. Ha obtenido premios y la Beca de Creación de Obras para Público Infantil. IDARTES-Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo en 2020. Ha dirigido comparsas para Bogotá Siente la Fiesta. Es actor de la compañía colombo-suiza Les Hélices.

ANA JULIA MARKO. Profesora e investigadora brasileña. Doctora en Pedagogía de las Artes Escénicas por la Universidad de São Paulo con una tesis sobre el Grupo Cultural Yuyachkani. Ha trabajado en proyectos públicos y en escuelas y espacios culturales con niños, jóvenes y adultos, y dirigido más de veinte montajes. Fue docente de la Universidad de Sao Paulo y actualmente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

RAFAEL S. MORLA. Dramaturgo, director, bailarín y actor dominicano. Egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático, de la Escuela Nacional de Danza y Licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma de Santo Domingo, Máster en Artes escénicas en la Universidad Rey Juan Carlos, de España, es Doctor en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid. Ha publicado la pieza teatral *El Apocalipsis según Pedro Machete* (2012) y el libro de relatos *Saunatópía*.

ANDREÍNA POLIDOR. Actriz, directora y productora venezolana, líder del Teatro de la Penumbra, con el cual reinterpreta teóricos a Grotowski, Brecht, Müller, Artaud y Kantor e investiga la relación del actor con su cuerpo. Ha llevado a escena *Rinoceronte*, de Ionesco, Premio Crea Joven 2016, *Santa Juana de los Mataderos* de Brecht, *El pop drama de Marat-Sade*, y autora de *Ana y la Muerte*. Es docente en el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas y en el Teatro de la Penumbra.

ULISES RODRÍGUEZ FEBLES. Dramaturgo, narrador, guionista radial e investigador cubano. Autor, entre otras, de las piezas teatrales *Carnicería*, *Sputnik*, *Béisbol*, *La ventana tejida*, *Saxo*, *Campo minado*, *El concierto*, *Yo soy El Rey del Mambo*, *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*.

CÉSAR ROJAS. Dramaturgo y director venezolano. Licenciado en Artes, mención Artes Escénicas de la UCV y diplomado para Educación Universitaria en el Pedagógico de Caracas. Con más de cien piezas escritas, recibió el Premio Municipal de Teatro 1992 con *El regreso...* y el Premio de Dramaturgia para Adolescentes con *Los pantalones al revés*. Ha sido publicado por Fundarte, el Celcit, El Perro y la Rana (Venezuela) y *Paso de Gato* (México). Ejerce la docencia en el Pedagógico de Caracas, Unearte y UAV.

MICHELE ROLIM. Crítica e investigadora brasileña. Fue Consejera Estadual de Cultura del Rio Grande do Sul. Edita *AGORA Crítica Teatral* (www.agoracriticcateatral.com.br), es autora de *Lo que piensan los curadores de artes escénicas*, y miembro de FIBRA, Red de Festivales Internacionales Brasileños para Niños y Jóvenes. Coordinó la Práctica Crítica en la Muestra Internacional de Teatro de São Paulo en 2020 y 21.

SANDRO ROMERO REY. Director y realizador de radio, cine y televisión colombiano. Licenciado en teatro por el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, Máster en Artes Escénicas por la Universidad de París VIII y Doctor por la Universidad de Barcelona. Es profesor de planta y coordinador del programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes (ASAB). Entre sus audiovisuales destaca *El Teatro La Candelaria: años 50. Recreación colectiva* (2016). En 2022 estrenó *El pato salvaje*, de Ibsen, en la Casa del Teatro.

EUGENIO SCHCOLNICOV. Docente e investigador argentino. Licenciado en Artes y doctorando en Historia y Teoría de las Artes Por la Universidad de Buenos Aires y enseña Historia del Teatro II en Artes en su Facultad de Filosofía y Letras. Investiga las poéticas de dirección teatral en Buenos Aires durante la última dictadura militar. Es miembro del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" y del Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina.

MARCELO SOLARES. Actor y gestor cultural guatemalteco. Egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático, Licenciado en Arte Dramático por la Universidad de San Carlos y Máster en Teatro y Artes Escénicas. Formado con Malayerba, Yuyachkani, Residui Teatro, Jose Sanchis Sinisterra y Jorgelina Cerritos, es miembro fundador de Teatro Soporte desde 2011 y parte de un grupo de experimentación escénica con Evelyn Price. Ha trabajado en colaboración con Residui Teatro durante 2022.

CRÍSPULO TORRES. Autor y director colombiano. Licenciado en Artes con énfasis en teatro y danza por la Universidad Antonio Nariño. Fundador del Teatro Tecal en 1981, con el que ha dirigido más de treinta espectáculos y ha participado en numerosos festivales. Ha publicado sus obras e investigaciones sobre el teatro al aire libre. Dirige montajes en la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital de Bogotá. Docente en la escuela de teatro de Chía y en varias universidades.

JOHN ÁNGEL VALERO COBA. Actor, dramaturgo y director colombiano. Desde 2006 integra el Colectivo Teatral Luz de Luna, de teatro comunitario y callejero con más de treinta años de trayectoria, con el cual ha participado en *¿Dónde está?*, *Saphi*, *La fiesta de los enanos* y *Corriente*. Autor de *El llanto de las aves* –llevada a escena con su grupo– y *Hábito*, estrenada en Cuba por Teatro Andante, de Granma bajo la dirección artística del autor. Con el Grupo Artístico Institucional Teatro Calle dirigió la obra *Memorias en diálogo*. Es Licenciado en Artes Escénicas.