



n. 5, jueves 18 de mayo de 2023

### EN ESTE NÚMERO...

#### En y de la Casa

*Poesía y escena unidas*

*La Casa en el FAE 2023*

#### Teatreando por Latinoamérica

*Algodón de azúcar y el robo de la inocencia.* Estela Leñero Franco

*La ira de Narciso: La trampa del espejo.* Lucía de la Maza

*Con títeres, presentan obra de teatro sobre la migración de la niñez.* Fabiola Palapa Quijas

*Señora X, señorita Y.* Mariana Ferraz

*Amor, dolor y despedidas.* Olvidos, simulacros y basuras: el actor anarquista. Cristina Gallego

*Antípodas: La dualidad del humano representado en baile y música.* Paulette Waissbluth

*Pernambucana Naná Sodré protagoniza el unipersonal A receita*

*Máscara contra cabellera se despide en el Teatro del pueblo.* Ana Mónica Rodríguez

*Tractatus Dramaticus Philosophicus.* Ángel Concepción Lajara (Yeyé)

*La revolución no será puesta en escena.* Valmir Santos

#### A dos voces

*Ricardo Bartís. Escena de las fuerzas rabiosas.* Alejandra Varela

*Entrevistas desde la ISTA:* Eugenio Barba. Gregorio Amicuzi

*Apelar al sentimiento poético de la autoridad.* Marta García Miranda

*Lo que Marianela Boán ha creado para el Ballet Nacional Dominicano.* Alfonso Quiñones

#### Noticias

#### Convocatorias

## EN Y DE LA CASA

### POESÍA Y ESCENA UNIDAS

Con un primer lanzamiento en la Casa durante la reciente edición de la Feria Internacional del Libro de La Habana, el pasado martes 25 de abril, dentro de las actividades de la edición 63 del Premio Literario Casa de las Américas, la Sala Galich acogió la presentación del poemario *La excepcional belleza del verano*, del escritor matancero Luis Lorente, ganador del Premio Literario Casa de las Américas en 2022.



Esta vez, para la presentación del texto, el autor convocó a algunos amigos actores y actrices de los grupos Impulso Teatro y Teatro El Arca, quienes sorprendieron al público con la

interpretación de los versos. La creación colectiva sobre la poesía de Luis Lorente, fue una oportunidad para que los versos del poeta cobraran otra dimensión en las voces del actor y Premio Nacional de Teatro Carlos Pérez Peña, y las actrices Sarita Miyares y María Isabel Medina.

### LA CASA EN EL FAE 2023



Vivian Martínez Tabares, directora de la Dirección de Teatro y de la revista *Conjunto*, participa en el 12 Festival Internacional de Artes Escénicas de Panamá, FAE 2023, que se celebra desde el 15 y hasta el 20 de mayo. La teatróloga, investigadora y docente imparte el seminario *Tendencias de la escena latinoamericana contemporánea*.

El evento de la nación centroamericana es reconocido internacionalmente como uno de los principales encuentros artísticos de la región. Uno de los ejes principales de esta edición es la reivindicación de la mujer y su rol en la sociedad es una de las temáticas

centrales que pondrán en escena compañías de Colombia, México, España, Argentina o Brasil en la próxima edición la semana que viene del Festival Internacional de Artes Escénicas (FAE) de Panamá. “En la mayoría de los casos son obras protagonizadas por mujeres. La mujer tiene, digamos, un porcentaje importante entre las temáticas que está manejando este año el festival”, expresó el organizador del festival, Roberto King.

Más allá de la mujer, los otros temas que se tocarán en el FAE 2023, entre el 15 y el 20 de mayo, son la identidad, el entorno y la búsqueda del ser humano de sus propias certezas, explicó el promotor artístico.

El FAE 2023 inició con un monólogo escrito y dirigido por Fabio Rubiano de la compañía colombiana Teatro Petra, titulada *Yo no estoy loca*. La obra es una comedia sarcástica, que trabaja el tema de la mujer que no es convencional y no responde como se espera.

## TEATREANDO POR LATINOAMÉRICA

### ALGODÓN DE AZÚCAR Y EL ROBO DE LA INOCENCIA

Estela Leñero Franco

¿Cómo recordamos nuestra niñez? ¿Qué borramos, qué añoramos, que enterramos en lo más profundo para que nuestra memoria no lo encuentre?



*Algodón de azúcar* es un viaje introspectivo hacia la infancia. Un hombre se pierde dentro de una feria abandonada y tres payasos lo retan, lo obligan a entrar y aceptar los juegos que se le presenten. Es un sueño, una pesadilla, un viaje onírico al interior de su alma. Él no sabe qué busca, solo siente una presencia que lo persigue, que le ha robado su algodón de azúcar y lo adormece con el humo que avienta por su boca. Él solo quiere salir, pero el juego consiste en transitar por la feria y sus mecánicos para revivir,

para que los payasos encarnen grotescamente los personajes de su pasado, para que vea lo que no ha querido ver, para que recuerde el gozo del juego o el momento en que se observan las estrellas y se es feliz sin saberlo.

*Algodón de azúcar*, escrito y dirigido con excelencia por Gabriela Ochoa, nos sumerge en una pesadilla plagada de símbolos, ironías y juegos infantiles. Las rondas de infancia giran en la obra, recuerdan una época y un mundo aparentemente inocente pero pintarrajeado de violencias. Con el diseño escenofónico de Genaro Ochoa, entramos de lleno al mundo de los niños, a la feria, al circo, a esa música de acordeón que nos hace subirnos al carrusel o al juego de las sombrillas.

Las escenas se suceden unas a otras y observamos cómo impactan en el viajero, interpretado con matices y mucha verdad por Alejandro Morales. El espectador va entrando al juego y comprendiendo de lo que se trata esa aventura a diferencia del soñante. Él está consternado por lo que está viviendo y no le queda más remedio que dejarse llevar y decir a todo que sí, la condición de los payasos para que internándose en la feria pueda encontrar la salida.

Pareciera la recreación simbólica de un proceso terapéutico, que, a través del teatro, se sublima y se vuelve arte. En *Algodón de azúcar* no hay nada evidente ni explicativo, porque la propuesta nos lanza al mundo onírico y surrealista. Con el fabuloso vestuario de Giselle Sandie, el maquillaje de Maricela Estrada y las máscaras de Felipe Lara, nos encontramos seres trastocados por la mano del artista, por la vida de los actores, por la imaginación encima de la realidad. Y la madre tiene cara de pastel y todos tienen como cara la foto idéntica del niño, o sus caras están enrejadas y las máscaras son las de las fiestas infantiles. Seres deformados con vestimenta de colores brillantes, pelucas, tules. Payasos que no hacen reír, o que su humor negro es inquietante, cruel y provocador. Los payasos de Romina Coccio, Carolina Garibay y Miguel Romero interpretados con gran energía y comportamientos altisonantes eficaces, van transformando nuestra interpretación de sus intenciones, hasta descubrir esa impronta de la curación desterrando cualquier escapatoria posible.

El espacio escénico diseñado por Félix Arroyo con la iluminación de Ángel Ancona, es impresionante. Un dispositivo cuadrículado a dos niveles, con focos de feria, y proyecciones en sus paredes. Un ambiente sórdido, viejo y abandonado en contraste con lo esperpéntico y colorido de los personajes. En contraste con el realismo y la veracidad del viajero. Una obra producida con Efiartes y Teatro UNAM que se presenta en el Foro Sor Juana con localidades casi agotadas, que nos deleita estéticamente y da salidas a historias de abuso infantil que desde la ficción pueden reconstruirse, aún con dolor; darles voz y dejarlas ir. Una visión cruda de los procesos humanos pero con una pequeña luz esperanzadora.

Tomado de *Proceso*, 30.4.2023.

## LA IRA DE NARCISO: LA TRAMPA DEL ESPEJO

### Lucía de la Maza

A quienes hemos seguido y valorado el trabajo de Sergio Blanco (Montevideo, 1971) como dramaturgo y director, profundizando en el ejercicio de la autoficción como género narrativo y dramático, nos resulta un desafío pensar en cómo puede hacerse *La ira de Narciso* sin Gabriel Calderón (dramaturgo y director), amigo personal del autor, a quien, según el texto, Blanco encarga el relato en la obra. La versión chilena, bajo la dirección de Soledad Gaspar, se basa, en cambio, en la relación entre al actor Freddy Araya y Sergio Blanco, lo cual permite un disfrute nuevo.



Tuve la ocasión de participar en un taller que hizo Sergio Blanco en Chile el 2016, al que llegué fascinada por el embrujo tras leer su obra *Tebas Land*, al punto que en ese encuentro le propuse, entre otras cosas, asumir la dirección de la obra, que finalmente se estrenó en GAM el año 2018 con Lux Pascal y Freddy Araya en el elenco, y Soledad Gaspar como asistente de dirección. La relación de amistad que forjamos con Sergio Blanco se vio fortalecida en varios encuentros extramuros, siempre vinculados a esa obra. El desafío siguiente fue abordar, con el mismo equipo, *Kassandra* y *La ira de Narciso*, las tres obras que abrieron paso a la internacionalización del autor uruguayo radicado en Francia. Por las vueltas de la vida no pude asumir la dirección de *La ira...* ese 2019. Tras una muy valorada versión chilena de *Kassandra* bajo la dirección de Soledad Gaspar, en enero de ese mismo año parecía lógico que también tomara mi relevo, cuando tuve que abandonar la tercera obra, especialmente si Freddy Araya volvía asumir el rol del autor (S en *Tebas Land*, Sergio Blanco en *La ira de Narciso*).

Como nada es coincidencia, “el arte es mejor que la vida” --parafraseando al personaje de S-- y la vida siempre me sorprende con el arte de sus mañas. Me encuentro en Chile para la temporada de *La ira de Narciso* y ya dejo de hablar de mí e inicio la del reflejo que me llega de su estreno.

Primero es necesario comentar el texto: *La ira de Narciso* es una obra que arriesga mucho más que *Tebas Land* a la hora de utilizar el recurso de la autoficción (Dobrovsky es considerado el padre del término). En ella el autor no solo evidencia las referencias reales de su vida y biografía, quienes lo conocen saben que la conferencia en Liubliana, Eslovenia, realmente existió, lo que nos lleva a preguntarnos si todo lo demás que explica en esta narración el personaje de Sergio Blanco, interpretado por Araya, sucedió realmente... De lo creíble a lo increíble, la autoficción nos invita al pacto de mentira en que debemos aceptar como verdad la certeza de que estamos ante una ficción. Y también que no necesitamos indagar cuáles retazos corresponden a la vida real.

Para esta versión, Freddy Araya se pone en escena evidenciando que está ahí por petición expresa de su amigo Sergio. Este le dio el encargo de contar la historia que le sucedió en aquella conferencia, y nos pide explícitamente que lo veamos como si fuera el otro (aquí se hace imprescindible citar la frase *Je suis un autre* de Rimbaud que aparece en la obra). ¿Es eso acaso algo distinto al acuerdo que se tiene ante una representación teatral? El desencadenante argumental de la obra es el siguiente: estando el autor preparando una conferencia en Liubliana, encuentra una mancha de sangre en su habitación del hotel que le obsesiona. El relato irá, en tono detectivesco a veces, en otros más íntimos o confesionales, desentrañando el misterio de esa mancha y de lo que sucedió en esa habitación. El acuerdo ya está firmado, debemos, como espectadores, considerar que todo sucedió, tal como lo explica, aunque roce la delgada línea de la verosimilitud, sin nunca soltarnos, haciéndonos olvidar que la representación escénica es siempre ficción. No cuento más. No doy más pistas.

La puesta en escena bajo la dirección de Soledad Gaspar convocó a un equipo artístico variado y viene a fortalecer las aportaciones de su mirada escénica, que ya para *Kassandra* demostró una sensibilidad heredera del cine, la literatura y la música, tanto como del teatro. La belleza de los detalles y la ambientación apoyan este unipersonal en el que Freddy Araya es el eje donde todo aquello confluye. Prácticamente sin elementos en escena, su presencia nos da estados de ánimo e interioridad, con la dificultad y el desafío que nos propone el texto teatral.



Si me preguntaran por qué verla, repetirse o volver a ponerla en escena en el futuro, respondería que porque estamos ante una obra cuya dirección integra a un intérprete que explota actoralmente toda su versatilidad; un texto exquisito para quien plantee como puesta en escena el problema de la representación, pero especialmente porque es una obra que no se puede hacer en otro formato: funciona porque vemos que las cosas están sucediendo ante nuestros ojos --sin verlas realmente-- y somos cómplices de la trampa de espejos que el mismo autor nos cuenta, sin darse cuenta. Como espectadores, eso nos atrapa y no podemos hacer nada para impedirlo. ¿Quién es finalmente el Narciso? ¿Freddy Araya o Sergio Blanco? Por mi parte, agregó que también que podríamos serlo espectadores y espectadoras, que embelesadas presenciamos y deseamos secretamente dejarnos llevar por la provocación que tenemos delante.

*La ira de Narciso*. Dirección: Soledad Gaspar/Dramaturgia: Sergio Blanco/Intérprete: Freddy Araya/Diseño sonoro: Damián Noguera/Diseño de visuales: Gomar Fernández/Diseño lumínico: espacio Checoslovaquia/Jefe técnico: Rodrigo Mateo.

Tomado de Culturizarte, 28.4.2023.

## CON TÍTERES, PRESENTAN OBRA DE TEATRO SOBRE LA MIGRACIÓN DE LA NIÑEZ

### Fabiola Palapa Quijas

La compañía La Gorgona Teatro, que desde hace diez años aborda problemáticas sobre las infancias en el país, presenta este sábado la obra *Donde las casas vuelan*, sobre el impacto del fenómeno migratorio en la niñez, en el Museo del Barro de Metepec, Estado de México, como parte de las celebraciones del Día del Niña y de la Niña.

En entrevista, José Uriel García Solís, director artístico de la agrupación, explicó que a manera de collages se cuenta la historia de un niño y su familia que dejan su hogar por situaciones económicas y en el transcurso de su viaje en tren sufren un accidente en el que fallecen los padres y los abuelos ayudan al niño a enfrentar su duelo en un acompañamiento amoroso.

“La migración y la pérdida del ser querido son dos temáticas que prevalecen en la historia, aunque también hacemos énfasis al acompañamiento, la empatía y a la reconciliación en el proceso. Es decir, nos gusta pensar que aunque se aborda un tema complejo prevalece este otro aspecto de reconciliación”.



El director de la obra en la que se recurre a la técnica de títeres considera que “a veces es más complejo el diálogo de estos temas con los adultos que con los niños por eso es importante que los padres acompañen a sus hijos al teatro y luego se genere un diálogo sobre los temas que suceden en todo el mundo, en la vida diaria y que no se puede ocultar.

“Para nosotros es importante tener el tacto y la sensibilidad en estos temas. Procuramos siempre que sean montajes inteligentes, prudentes y que busquen generar una experiencia emocional y un acto de reflexión”.

En la obra *Donde las casas vuelan*, que fue creada a partir del guion gráfico de Julieta Anzures y Julio Chávez, los protagonistas son títeres y hay pequeños personajes incidentales que son interpretados por los actores, de manera que prevalece el lenguaje de los títeres en el espectáculo.

La Gorgona Teatro ha buscado en sus obras propiciar la comprensión y la conciencia entre las nuevas generaciones sobre temas complejos y relevantes a nivel social, a través de un “teatro de la ternura”, con un final esperanzador.

“Creemos que este concepto de teatro ternura engloba la propuesta que tenemos como compañía, un teatro que apele hacia la ternura inspirados también en la ternura de Finzi Pasca. Tratamos que las propuestas aunque aborden problemáticas complejas exista

algo de luz, algo de esperanza y que eso se lleve el espectador al finalizar la función”, agregó José Uriel García.

La Gorgona Teatro está integrada por jóvenes de 28 a 35 años, egresados de la licenciatura en Artes Teatrales de la Universidad Autónoma del Estado de México. Su objetivo principal es formar a creadores noveles del Valle de Toluca y producir espectáculos de gran poder escénico sobre problemáticas urgentes para la sociedad mexicana.

José Uriel García Solís explicó que con su trabajo quieren despertar la conciencia social de niños y adolescentes, con mucho tacto; destacar la importancia de la comunidad hacia estos temas con vistas a generar un cambio. Para lograrlo emplean técnicas educativas y elementos como máscaras, títeres, vestuarios llamativos y otros que rompen la cotidianidad de calles y plazas.

El trabajo de la compañía, con sede en Toluca, también incluye un programa de iniciación artística para niños, niñas y adolescentes, tarea que han realizado en diversos puntos del Estado de México, donde en 2012 nació La Gorgona Teatro.

Tomado de *La Jornada*, 28.4.2023.

## SEÑORA X, SEÑORITA Y

### Mariana Ferraz

“Es inevitable, sin embargo, preguntarse: qué diría Strindberg ante tal insurrección operada desde su obra”, *Señora X, señorita Y*

*Señora X, señorita Y* es, ante todo, un evento escénico. En él, dos actrices y un sonidista invocan la combustible libertad de ser lo que uno quiere, a través de una puesta en escena que parte de notas y demandas políticas, poéticas y potencialmente transformadoras, impulsando al público a atravesar una experiencia teatral divertida, irrestrictamente contemporánea y necesario.

A partir de la obra *La más fuerte*, escrita por August Strindberg en 1889, las actrices Ana Paula López y Sol Faganello, acompañadas de la sonidista Camila Couto y dirigidas por Silvana García, vivifican de manera actualizada la cuestión que emana de la título de la dramaturga sueca: ¿qué es, después de todo, ser una “mujer fuerte”? Entre diálogos y afirmaciones irreverentes, sarcásticas y críticas, los personajes emprenden una constante confrontación ideológica que denuncia sin rodeos las principales heridas que constituyen la sociedad actual --que ya lo eran, también, en el siglo en que escribió Strindberg--: la familia, la religión, la moral y la las buenas costumbres, la heterosexualidad obligatoria, la domesticación y sumisión de la mujer, entre otras pautas.



En un dinámico y sagaz juego de transvaloración indirecta de todos los valores --en palabras de Friedrich Nietzsche, contemporáneo de Strindberg--, tales conflictos se ponen a prueba a través de cuestionamientos y subversiones respecto de esa dramaturgia en la que se basa esta obra, pero también en relación a una serie de temas y objeciones arraigados en el colectivo humano. Se invita entonces al espectador a reflexionar: ¿realmente la señora X estaba satisfecha con la prerrogativa burguesa que regía su matrimonio --que resultó en hijos, evidentemente-- con el personaje de Bob? ¿Cómo sería si Señorita Y tuviera voz y, por lo tanto, algo de narrativa, verdad? ¿Cuántos y cuáles son los dilemas que se presentan en la vida de una mujer que opta por no seguir el camino de la maternidad? Aun así:

qué destinos tomaría la obra de la sueca si la señorita Y --personaje con el que, en el texto original, el marido de la señora X le era infiel-- se declarara lesbiana, asumiéndose como contraventora y disidente del sistema homogeneizador y opresor expectativas inherentes al sistema patriarcal?

*Señora X, señorita Y* es también un estímulo a la admiración por el trabajo físico, vocal y creativo del elenco: esto se debe a que tanto Ana Paula López como Sol Faganello --incluyo aquí también la

sensitiva destreza de la sonorista Camila Couto-- ejercen de manera magistral sus oficios desvelando al público-interlocutor, con humor y genialidad, el vigoroso juego que se desarrolla en el protagonismo. En particular, destaco una de las escenas iniciales, en la que la Sra. X y la Sra. Y luchan en cámara lenta, realizando una coreografía lúdica, absurda y encantadora; la parodia empoderada de una canción de Marília Mendonça, cantada por Camila Couto y Sol Faganello; así como el momento en que el personaje de Sol --que a estas alturas del espectáculo ya no se sabe si es la señora X, la señorita Y o la propia actriz, en un conmovedor estallido biodramático-- se niega a presentar estadísticas de prejuicios, agresiones contra mujeres lesbianas o violencia sexual cometida contra niñas pequeñas. Rebelde, lo que hace el personaje --ya sea la señora X, la señorita Y, o la franqueza de la actriz en cuestión-- es hacer un llamado a la crítica y a la liberación de todas las voces, para que un mundo con más besos y menos biblias, más folla y menos familias, más mujeres y menos maridos se hace posible en un horizonte no tan lejano.

Es inevitable, sin embargo, preguntarse: ¿qué diría Strindberg ante tal insurrección operada desde su obra, una vez actualizada, adaptada, corregida, rectificada, politizada y lesbianizada en esta obra? La respuesta a esta demanda la ofrecen tanto la Sra. X como la Sra. Y, en simbiosis y emancipación, revocando la indispensabilidad y soberanía de sus lugares de expresión: Strindberg no diría nada --absolutamente nada--, porque no tendría ningún discurso discursivo posibilidades que le quedan por delante a la revolución estructural iniciada por X e Y. Y es también “por esto, por esto y por esto” que las mujeres cis y trans, cangrejos y gaviotas, debemos luchar diaria e incansablemente por el frente de la voz, como valientemente nos enseñan los personajes de esta luminosa película.

*Señora X, señorita Y*, que viene teniendo una exitosa temporada en los cines de São Paulo gracias al apoyo de la 15ª Edición del Premio Zé Renato – Secretaría Municipal de Cultura de São Paulo, tuvo su última función el domingo 30 de abril, en el Teatro Cacilda Becker.

Tomado de *Deusateu*, 30.4.2023.

## **AMOR, DOLOR Y DESPEDIDAS. OLVIDOS, SIMULACROS Y BASURAS: EL ACTOR ANARCHIVISTA**

**Cristina Gallego**

Pocas veces se encuentra uno de frente con una obra tan personal y empática con el espectador, la desnudez del espíritu, del compañero que llora y honra la vida de los que partieron y de los que quedan en esa quijotada que ha sido la vida de quienes, a través del arte de la artesanía del alma, han creado, han hecho su vida, han sido familia y testigos de sus propias montañas rusas.

Coco, César Badillo, es un actor demasiado grande, en el teatro y en mi corazón es un monstruo, el recuerdo propio del inicio de mi carrera, de la pasión, del compromiso con la creación, a pesar de todo, con el alma y las botas puestas en cada instante. Compañero y testigo del inicio de mi amor por el cine, por el grupo, por el parche, por la familia.

Coco hace una obra que transita entre el delirio y el apocalipsis que trae de la memoria al momento presente historias, símbolos, cuestionamientos: ¿cómo superarse a sí mismo? Contarse a sí mismo y tercerisarse en la obra, verse desde afuera, reírse de uno mismo, ser él y el otro, con sus historias y sus memorias, ya no superpuestas en un personaje y al mismo tiempo fluir en la dramaturgia, que fuerte, que maestría Coco y la de Liliana Montaña que puso esos ojos afilados en la construcción.

Que gran acierto resulta ver piezas inspiradoras, sinceras, sencillas. Gracias Coco, tu unipersonal de amor, dolor y despedidas *Olvidos, simulacros y basuras: el actor anarchivista* me devuelve la ilusión por esto que hacemos, en un momento necesario.

¡Gracias!

Tomado de la página de fb de César Augusto Badillo Pérez



## ANTÍPODAS: LA DUALIDAD DEL HUMANO REPRESENTADO EN BAILE Y MÚSICA

**Paulette Waissbluth**

Las mellizas chilenas Florencia Oz e Isidora O’Ryan se presentaron por primera vez en Chile con la danza de flamenco *Antípodas*. Han obtenido reconocimiento a nivel internacional y el año pasado se convirtieron en las primeras chilenas en presentarse en la XXII Edición de la Bienal de Flamenco en Sevilla.



Por un lado, Florencia Oz se dedica a bailar flamenco desde los 16 años. Comenzó sus estudios en la escuela de Jeaninne Alborno, y dos años después se mudó a Sevilla. La danza *Antípodas* se estrenó en la XXV versión del Festival de Jerez, donde ganó el Premio Artista Revelación.

Isidora O’Ryan, por su parte, que también baila durante esta pieza, se desempeña más en el área musical, en la interpretación de chelo y canto, además de la pista de fondo de seguriya, fandango y una guajira. Las artistas comentan en una entrevista que Isidora no tenía

muchos conocimientos respecto al flamenco, por lo que montar esta danza fue un desafío para ella.

Esta presentación tiene la característica de ser bastante minimalista, con pocos elementos en el escenario, además del chelo y el cajón, con colores neutrales en la vestimenta, pero con un mensaje profundo expresado a través de los movimientos y la música.

De acuerdo con la Real Académica de la Lengua (RAE), el término antípodas significa: “Que habita en un lugar del globo terrestre diametralmente opuesto al lugar en el que habita la otra”. Por lo tanto, lo que quisieron hacer las mellizas es, precisamente, ocupar ese recurso para armar una historia que aborda la dualidad y se basa en el mito del Doppelgänger.

Durante la presentación es posible notar esta historia. Primero, porque son muy parecidas entre ellas, pero una se desarrolla en el baile y la otra en la música, por lo que se puede notar la diferencia. La representación de la pantomima aporta en lo que buscan contar con esta historia, en especial cuando las intérpretes lo hacen juntas. Es un desarrollo muy íntimo, lleno de emociones como el amor y la diversión, pero también momentos más tensos y nostálgicos que uno puede diferenciar a través de la rapidez de los movimientos y la música.

Una de las características de esta obra fue la combinación entre música en vivo con la armoniosa voz de Isidora O’Ryan y su interpretación en chelo, más la percusión que realizaban tanto en el piso como con el cajón que tenía incorporado unas panderetas alrededor; y la música grabada que se mezclaba con la que interpretaban en el momento. La atmósfera que se creaba cuando solo realizaban percusión y se escuchaban los zapatos de Florencia Oz mientras bailaba era atrapante, parecido a entrar en un trance en el que solo se le puede tomar atención a lo que ocurre en el escenario.

Sin embargo, el mensaje que transmite esta pieza es algo con lo que cualquier persona se puede sentir representada, no solo personas que son mellizas, por lo que se genera una cercanía con el público muy agradable de sentir. Tiene una interpretación libre dependiendo de lo que cada persona pueda llegar a sentir, por ejemplo, si alguien se encuentra en un proceso de cualquier tipo de cambio, ya sea de personalidad, de trabajo, de género, o cualquier cosa que involucre cierta dualidad en su persona, con esta interpretación es probable que se sienta representado y pueda relacionarlo con lo que está viviendo. También puede aplicar para alguien que está conociendo a otra persona y siente que son opuestos, pero también complementarios de cierta forma. Por lo tanto, lo que las mellizas dejan en el escenario es un mensaje profundo que puede interpretarse de diversas formas, a través de una estética minimalista, pero con una gran interpretación física por parte de ambas.

*Antípodas*. Dirección: David Coria/Intérpretes: Florencia Oz, Isidora O’Ryan/Coreografía: Florencia Oz e Isidora O’Ryan/Producido: Cultura Violeta y La Academia



## PERNAMBUCANA NANÁ SODRÉ PROTAGONIZA EL UNIPERSONAL *A RECEITA*

¡A todas las mujeres del mundo!

Espectáculo pernambucano que llega a Río de Janeiro, *A receita (La receta)* busca, en su dramaturgia textual y escénica, visibilizar y proponer una reflexión sobre la vulnerabilidad de las mujeres negras en situaciones de violencia doméstica.



Concebido por la necesidad de dar visibilidad a la situación de violencia que sufren las mujeres negras, el espectáculo *A receita* fue seleccionado por la convocatoria del SESC PULSAR 2022/2023 para presentaciones en Río de Janeiro, en las unidades del Sesc Ramos el día 10 de mayo, en Sesc São Gonçalo el 11 de mayo, en el Sesc Teresópolis el 12 de mayo y en el Sesc Niterói el 13 de mayo, siempre a partir de las 19 h. En el escenario, la actriz negra Naná Sodré, una de las intérpretes más vigorosas e inventivas de Pernambuco, bajo la dirección y dramaturgia de Samuel Santos, revela y discute, a través de un riguroso trabajo de cuerpo y voz, la violencia

doméstica sufrida por una mujer negra. El espectáculo tuvo como embrión una breve escena, resultado del trabajo que construyó Naná Sodré, en 2013, junto a Eugenio Barba y Julia Varley, del Odin Teatret, en Dinamarca. Con *A receita*, Naná Sodré fue nominada a mejor actriz en la capital pernambucana y participó de varios festivales nacionales e internacionales.

La actriz Naná Sodré grita con su cuerpo, en la obra tragicómica que describe un universo de una mujer en proceso de liberación. En un ajuste de cuentas, la anónima confiesa cómo pasaba la mayor parte del tiempo sazonando sus ilusiones con sal, ajo y cilantro con cebollino... Incluso en momentos de locura. ¡El espectáculo funciona como un foco que revela las situaciones vividas en el hogar/entorno social de varias mujeres en todo el mundo! La muerte, la violencia, la locura y la intolerancia se narran de manera peculiar en este solo, explorando diferentes puntos de vista, acercándose a sus naturalezas inexorables y revelando una dramaturgia actual de Samuel Santos, en sintonía con los problemas de un personaje en su proceso límite.

“*A receita* es un encuentro con la liberación femenina. Quería sacar a relucir temas que son queridos por este universo, discutir el papel de la mujer en la sociedad y la violencia que muchos de nosotros sufrimos. En Pernambuco, donde crece cada día el número de mujeres asesinadas por sus parejas, como en todos los rincones de Brasil y del mundo”, declara Naná Sodré.

Durante 40 minutos, el público sigue fotograma a fotograma, los diversos ambientes y olores de una conversación mantenida en diversos ambientes domésticos directamente relacionada con la subordinación de esta mujer en una situación de “hogar” y también muy cercana al imaginario de la mujer negra esclavizada. El solo comparte las medidas de una receta de liberación y el momento en que la mujer decide tomar las riendas de su propia vida, para acabar con el abandono personal y salir de su situación de opresión.

El trabajo se basa en la investigación continuada en matriz africana realizada por el grupo O Poste Soluções Luminosas titulada *El cuerpo ancestral en la escena contemporánea*, investigación realizada en el Candomblé y Umbanda/Jurema terreiro a partir de la ascendencia africana. Así, el espectáculo *A receita* descoloniza la escena, a partir de la ancestralidad corporal y vocal, trazando un paralelismo entre los orix s del terreiro de Candomblé y las entidades Umbanda/Jurema.

“Después de cada función, realizaremos una ‘gira de diálogo’ con el público, con el objetivo de intercambiar experiencias sobre cómo se creó el espectáculo, teniendo en cuenta el concepto y el camino de una cultura afrobrasileña en varios aspectos, enfatizando también la violencia que sufren las mujeres negras con baja educación e ingresos, y sus relaciones con la sociedad”, concluye la actriz.

Según el Mapa da Viol ncia e investigaciones realizadas por institutos y organismos vinculados a los consejos de derechos y justicia en Brasil, las mujeres negras sufren más violencia que las mujeres no

negras, indígenas y asiáticas, cifra que aumenta cada minuto, donde acciones afirmativas, como la presentación de un espectáculo que habla sobre el tema, visibiliza esta situación, ampliando la conciencia de las especificidades e imaginarios que están directamente relacionados con la violencia contra las mujeres negras. Con este proyecto se pretende no solo mantener un período de presentaciones del espectáculo, sino también mantener las reflexiones sugeridas por la obra artística en relación a la valoración de esta mujer estigmatizada.

### **Sobre la actriz Naná Sodr e y el grupo O Poste Solu o es Luminosas**

Mujer negra, Nan a Sodr e tiene 47 años, es directora, actriz, productora cultural y profesora de Artes Escénicas egresada de la UFPE, institución donde también fue docente. Es estudiante de Maestría en Artes Escénicas de la UFRN, perteneciente al grupo de investigación MOTIM-UERJ. En 2004, fundó el grupo O Poste Solu o es Luminosas, un grupo de investigación artística y teatral centrado en la investigación en la matriz africana y en la visibilidad de los negros en el arte y la vida, genda crucial de sus espectáculos. En 2011, en el Festival Janeiro de Grandes Espec o es, ganó el Premio a la Mejor Actriz por el espectáculo *Cordel do Amor Sem Fim*, en 2013 ganó el Premio a la Mejor Actriz de Reparto por el espectáculo *Anjo Negro* y fue nominada a Mejor Actriz por el solo *A Receita*, en 2015, y en el mismo año el grupo ganó el African Matrix Research Award por el espectáculo *Ombela* hablado en lengua angolana umbundo y en portugués. Visibilizando positivamente a las mujeres negras en el estado de Pernambuco, cre  el proyecto Quebrando O Sil ncio --un taller de escritura y la Exposición Preta o -Exposición de Mujeres Negras. Nan a también ha trabajado en organizaciones no gubernamentales, asistiendo a jóvenes, adultos y niños en proceso de exclusión social, principalmente por factores socioeconómicos, grupos compuestos en su mayoría por hombres y mujeres negros. Asesora y coordina proyectos dirigidos a la comunidad negra y teatral de Pernambuco y otros estados en el espacio cultural Espaço O Poste Solu o es Luminosas, inaugurado en 2014, entre los que se puede mencionar la creación de la Escuela de Antropología Teatral.

Poste Solu o es Luminosas es un grupo de artistas negros, cuya producción artística y su investigación teatral se basan en el rescate antropológico, donde su poética es la matriz africana y tomando esta como base de una ascendencia corporal y vocal a través del sesgo artístico teatral, dibujando una paralelo entre las incorporaciones de los Orix s en Candomblé y Umbanda terreiros, buscando acercar esta investigación a procesos artísticos teatrales.

Tomado de *Pretajoia*, 4.5.2023.

## **MÁSCARA CONTRA CABELLERA SE DESPIDE EN EL TEATRO DEL PUEBLO**

### **Ana Mónica Rodríguez**

Sobre un ring, las luchas libre y social se lanzan a un combate para exhibir el actual panorama del país, a dos de tres caídas sin límite de tiempo "contra la impunidad y la corrupción".

*Máscara contra cabellera*, de Víctor Hugo Rascón Banda, obra que "renovó el panorama de la dramaturgia a principios de los años 80", se presenta hasta el 27 de mayo en el Teatro del Pueblo, donde el público conocer  la historia de un misterioso enmascarado con sed de justicia, explicó el director Erwin Veytia.

Ese personaje, explicó, organiza "la resistencia" para lograr una sociedad "más justa, transparente y democrática, pero enfrenta la traición de un amigo y toma conciencia de que los cambios reales vienen del interior de cada hombre y no de la mano del gobierno".



Record : "Hace diez años se nos ocurrió tomar este texto para lidiar con los problemáticas de esa época y a la vez, demostrar el amor que le tenemos a la lucha libre; conocí a muchos de estos intérpretes en la

escuela donde daba clases y construimos esta ficción tratando de preguntarnos sobre qué nos estábamos rebelando”.

También “para tratar de definir qué nos hace mexicanos y actualizar la obra de Rascón Banda a los conflictos que nos rodean actualmente; sobre todo buscamos enfatizar las veces que transgredimos nuestra propia necesidad de ser una buena sociedad, pues responsabilizamos a los líderes de que son corruptos, pero jamás vemos la corrupción en nosotros, que al final, es la que deja vivir al sistema tal como es”.

En ese sentido, “nuestra rebeldía y la lucha de Apolo están a otro nivel comparado con la época de los 80; además es muy atractiva la idea de un héroe dispuesto a hacer todo lo necesario para lograr una sociedad más justa y equitativa, que es un ejemplo de sacrificio y disciplina al parecer muy difícil de encontrar en nuestros tiempos”, explicó.

La propuesta “se apoya en la creación de un mito sincrético, clásico y prehispánico, como un mundo donde los luchadores, rudos y técnicos, se enfrentan todos los días en una eterna lucha, de la cual depende no solo el rumbo de un sindicato de luchadores, sino del país entero.

“El problema es que México es un país de leyes, pero no de justicia; siempre ha sido así y no podemos quedarnos sin levantar la voz y decir: se necesita hacer las cosas de manera diferente, organizarse y que la sociedad sea activa, consciente e informada”.

El texto presenta dos narrativas. La primera es la historia de Apolo, el misterioso luchador que trabaja por una sociedad justa, mientras que la segunda habla de la historia presente de la sociedad, que es contada por medio de los propios actores, mediante un distanciamiento de sus propios personajes, en los que se exponen datos de la realidad.

Toda la obra ocurre sobre un ring y con el uso de barriles de diferentes tamaños se crean los distintos espacios y tiempos de la obra, como una estación de autobuses, las taquillas de la arena y el cuadrilátero donde se efectúa la última pelea.

Erwin Veytia puntualizó: “nuestro principal objetivo es transformar un teatro en una arena de lucha libre. A partir de nuestra experiencia y remontajes, te puedo decir que lo logramos porque sabemos que el público espera la provocación para entrar a la ficción, disfrutar y después percatarse de que estaba en un teatro y no en un pancrio”.

El elenco está integrado por Clementina Guadarrama, Marcela Feregrino, José Luis Pérez Hernández, Armando Bautista, Óscar Serrano, Félix Terán, Emiliano Yáñez, Elena Gore, Alejandro Romero, Enrique Alejandro Ortega, Abraham Ugalde, Alberto Santiago e Ignacio Velasco. La iluminación es de Braulio Amadís, musicalización de Alberto Santiago y Orión en el entrenamiento luchístico.

*Máscara contra cabellera*, que inicia gira de despedida luego de una década, se presenta hasta el 27 de mayo, con funciones viernes a las 18 y sábados a las 17 horas en el Teatro del Pueblo, ubicado en República de Venezuela 72, Centro Histórico, Metrobús Teatro del Pueblo.

Tomado de *La Jornada*, 13.5.2023.

## **TRACTATUS DRAMATICUS PHILOSOPHICUS**

### **Ángel Concepción Lajara (Yeyé)**

En tonos mayores y menores, transcurre el texto *Tractatus Dramaticus Philosophicus*, escrito por el Doctor Radhamés Polanco, o Radhamés El Octavia, su alter ego o su heterónimo, como bien gustaba llamarle Fernando Pessoa. Cuerpo vivo es este texto, en el cual los diálogos y las reflexiones, la teoría y la práctica, organizan un cuerpo de ideas y conceptos en el que lo teatral dirige el cuerpo escénico, la puesta en escena de una escritura honda y profunda, sobre el acto de crear, escribir y de hacer teatro.

#### **Cuerpo de ideas**

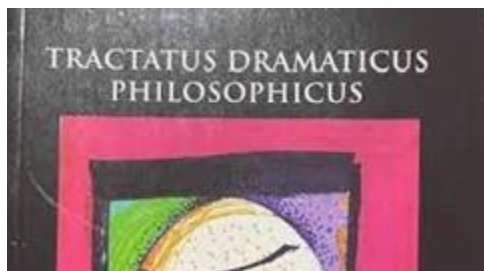
La estructura de este texto, es una danza del pensamiento en donde los conceptos las unidades de sentido y el lenguaje con el que se expresan, forman una unidad, en el cual las ideas se abrazan y se

besan una a la otra, con un impulso interior, de manera que cada párrafo es un corazón palpitante y vivo, lleno de plenitud y de gracia.

Su cuerpo de ideas se organiza, en bloques o capítulos, con una introducción, que encabeza los principales núcleos de sentido; los que definen con propiedad, lo que es la teatralidad, el texto pertinente, la teoría del uranio enriquecido, recursos y herramientas del actor rotundo, el tetragrama de las T de dobles barras verticales, son las columnas en donde se yerguen como columnas dóricas, la representación cotidiana, lo mimético, lo narrativo, la ceremonia y la sacralización, de la identificación, de la comunicación y la empatía, del reflejo, de la transmigración, de la curiosidad, la creatividad y lo lúdico, de lo espectacular, y el espacio sacralizado.

Acompañando este corpus teórico, los ejercicios y prácticas; ejercicio para una actriz, ejercicio para dos actantes, y un breve ejercicio comparativo por analogía entre uranio y texto. Polifonía, polisemia, danza lúcida, signos y símbolos en rotación, danza del pensamiento, es este texto.

### Cuerpo poético



La poesía como síntesis del conocimiento, surge como una brisa fresca, como un silbo apacible y delicado. Entre las frases y conceptos del *Tractatus Dramaticus Philosophicus*.

“La teatralidad está en las palabras, en el sonido, en las imágenes y en el movimiento. Es el incendio ritual donde enseñó la pata manca la serpiente incinerada del antiguo mito prohibido de los excomulgados alquimistas”. La poesía, la imagen como puente, es puerta que se abre y se cierra, por la que surge el esplendor ontológico de lo teatral. Este texto se

encuentra más allá de lo anecdótico, no es la biografía del autor lo que aquí importa. Es el talento, la capacidad creativa, lo expresivo lo que nos impresiona y atrae.

Toda la pasión del mundo, todos los incidentes de una existencia, incluso los más emotivos, e intensos carecen de la menor importancia.

Paul Valery, escribe en su libro de ensayos teoría poética y estética, “Decir que lo ha compuesto alguien que se llame Mozart o Virgilio (o Radhamés Polanco, agregamos nosotros) no es decir gran cosa, puesto lo que crea en nosotros no tiene nombre”.

Un hombre es su obra, es en la obra como sistema vivo en donde hay que buscar a quien la crea.

Los múltiples rostros de Radhamés El Octavia se contemplan en el espejo cóncavo y convexo del texto que escribe, un rostro poliédrico que se asoma a ratos escondido tras las cortinas de las palabras.

El teórico del teatro, el pedagogo, el actor, el director y el poeta surgen múltiples y fugaces detrás de algunas frases, ideas o conceptos.

¿En dónde se encuentran la tonalidad mayor o menor de este libro?, y la pregunta se responde a sí misma, en el lenguaje. ¿El autor crea el lenguaje, o es el lenguaje el que crea al autor? Más allá del dualismo, este texto es un ensayo filosófico, una ontología de lo teatral, pero también es mucho más que eso.

Si Sartre afirmaba en el ser y la nada que el hombre es una pasión inútil, este texto afirma lo contrario, el hombre es una pasión, ni útil ni inútil, en este texto el hombre es una pasión por el teatro, pero este texto es algo más, es un saber por el saber a qué sabe el mundo del teatro, sus olores y sus colores.

María Zambrano escribe, lo que se siente, puede ser pensado y viceversa.

El sentir es inteligente. Sentir el pensamiento, pensar el sentimiento, no es casual que saber viene de saborear (Saper) y que el sabio sea el hombre de buen gusto capaz de saborear la belleza. Es decir que este texto está escrito en un lenguaje sentí pensante, iluminado por la razón poética como la llamaba María Zambrano.



Así, más allá de lo anecdótico, de lo biográfico, más allá de la escritura, más allá de las palabras, más allá del pensamiento, este texto es una foto a dos por cuatro de la consciencia, de la esencia de quien lo escribe.

Más allá de los títulos, de los doctorados de su hacer, y de su saber Radhamés El Octavio se retrata en lo que escribe, mejor dicho que lo escrito le toma una foto, y rápido y fugaz, a punto de revelar la imagen, vemos al pedagogo, al teórico de la teatralidad al dramaturgo, al poeta y al hombre de teatro y más que toda esas imágenes acumulada, vemos el perfil de un hombre entero como le llamo Antonio Machado, en su libro de reflexión filosófica Vida de Abel Martín..

El hombre entero, es ese hombre que sueña con lo mejor para todos, con un reino de igualdad de justicia y belleza, en donde el teatro se convierta en la expresión de lo bello de lo justo y de lo bueno vivo y palpante en el corazón de todos los hombres.

Así como escribía Walt Whitman al referirse a su libro Hojas de hierba, quien lea, abra y toque el *Tractatus Dramaticus Philosophicus* no toca un libro, toca nada menos que a todo un hombre.

Tomado de *Acento*, 13.5.2023.

## LA REVOLUCIÓN NO SERÁ PUESTA EN ESCENA

### Valmir Santos

El encuentro entre la Armazém Companhia de Teatro y la dramaturgia del chileno Guillermo Calderón en *Neva* constituye la primera puesta en escena basada en una obra hispanoamericana en sus 36 años de trayectoria. Y esto es sustancial. A pesar del cultivo permanente de la alteridad y la conciencia crítica en sus obras, como *Ángeles en América* (2019) y *El día que Sam murió* (2014), ahora se destacan las tensiones en el arte de la actuación y la interpretación, pasando por tintes de dramatismo naturalista y por cosmovisiones idealizadas o antirrománticas presentes en el texto.

Entre las interfaces de la dramaturgia está la efervescencia política en Rusia hace 118 años, en medio de levantamientos de la sociedad civil, principalmente obrera, internamente, y en medio de la guerra con Japón, externamente. Las líneas entrelíneas de este panorama mostrarán que también sirven para la lectura de regímenes autocráticos en tierras chilenas o brasileñas, por lo tanto latinoamericanas.



A esto se suman los corrosivos diagnósticos de Calderón sobre los imaginarios, naturalezas y causas del letargo de los procesos históricos en las naciones capitalistas (empezando por las contradicciones de las recetas neoliberales en su país). Ni siquiera las paradojas e idiosincrasias de su entorno artístico escapan al dramaturgo que trae en su currículum la formación actoral. Tenía 34 años cuando escribió la obra, en 2005, diez años más joven que Antón Chejov quien vivió entre los siglos XIX y XX.

Ya sea de fondo o por la descripción visceral del texto, la situación política y económica en Rusia era explosiva en 1905, cuando la guardia imperial del zar Nicolás II asesinó a cientos de trabajadores, encabezados por un sacerdote, durante una manifestación popular en medio de una huelga y hambruna. La masacre tuvo lugar el 9 de enero de ese año (o 22 de enero según el calendario vigente) y se conoció como Domingo Sangriento. Este enfrentamiento desencadenó la primera de tres revoluciones que afectaron el rumbo del país. Los otros llegaron en febrero y octubre de 1917.

En el espectáculo, se destaca la actuación de Patricia Selonk, co-fundadora de Armazém, en el personaje de la actriz Olga Knipper. De origen alemán, Knipper estuvo casada con Chéjov e interpretó algunos de sus papeles nada más salir a la luz bajo la legendaria compañía del Teatro de Arte de Moscú (TAM), fundada en 1898 por los directores Konstantin Stanislavski y Vladimir Nemirovich-Danchenko, pilares del teatro ruso moderno y paradigma de la cultura teatral fraguada en occidente, por delante del drama realista.

La obra de Calderón imagina a Knipper tratando de retomar su profesión seis meses después de la muerte de su colega médico Chéjov, a causa de la tuberculosis. Tiene 36 años y comparte habitación en un teatro de San Petersburgo con dos actores: Masha (interpretada por Isabel Pacheco), de origen proletario y homónima de los personajes de *La gaviota* y *Las tres hermanas*, y Aleko, de origen nacimiento aristocrático. La viuda suena más alejada de la realidad que sus compañeros respecto a la marcha de los ciudadanos por las calles, bajo el ataque de las fuerzas de seguridad, lo que imposibilita que los demás miembros de la compañía lleguen (posiblemente entre las víctimas de la violencia) al ensayo de *El jardín de los cerezos*, obra en la que Chéjov pone fin al año de su muerte. Por otro lado, el Knipper novelado domina profundamente los principios colectivos e individuales de quienes se ocupan del arte del teatro.

En esta triangulación abierta a múltiples planos de lo que es y lo que no es, un festín para el metalenguaje, Selonk expresa el texto con la sabiduría de quien lo abraza como composición musical, traductora de silencios y estados interiores valorizados por la acción no verbal. El concepto de experiencia sedimentado por TAM, del trabajo del actor sobre sí mismo, aparece modulado, mejor dicho, desviado en partituras de habla y gesto propias del performer. Esta mediación singulariza el juego dramaturgíco lleno de matices entre sentidos, sentimientos y convicciones.

El siguiente pasaje de la obra traducida por el productor cultural Celso Curi muestra cuánto estructura la palabra este proyecto, en la voz de Olga/Selonk:

“No quema nada, Masha. No quemes nada. Quizá Rusia no se queme sola. Pase lo que pase, siempre tendremos el arte. Quién sabe, después de mucho tiempo, las cosas seguirán como están. Todavía habrá gente pobre, todavía habrá gente rica, todavía habrá soldados disparando a la gente en las calles. Pero siempre podremos seguir soñando y siempre podremos seguir diciendo: nada cambia, todo sigue igual, todo hay que quemarlo. Así es la vida Masha”.

Pero Masha no aceptará, como se verá en el desenlace.

En cambio, Aleko y sus derivaciones, de Bustamante, especialmente las que rodean el aura fantasmal de Chéjov, omnipresente en la narración, así como la Masha vivida por Pacheco, sin duda la más aguda y no menos contradictoria conciencia del ardiente mundo exterior, sufren ambas representaciones al ciertos momentos en que las líneas sugieren asumir más gravedad por lo que informan/revelan.

Isabel Pacheco, por su parte, iguala estas fuerzas subjetivas en el antológico monólogo final, rápido, un tanto delirante, mezcla de manifiesto guerrillero con el ímpetu juvenil llevado en cierta medida por la ingenuidad en el análisis de los hechos sociales y políticos a la mirada del huracán. Al fin y al cabo, Calderón escribe desde el movimiento de los que retroceden un siglo para reimaginar lo que podría legar la relación entre teatro y sociedad y, de aquí en el futuro, el siglo XXI, sabéis (sabemos) que el escenario sigue siendo bastante distópico, con la reiteración de la historia que pasa como tragedia y se repite como farsa, en el pareado de Marx.

Por cierto, uno de los hallazgos en la escritura de Anton Chéjov es la fluidez sobre lo que él entiende por drama o comedia, sin que ambos géneros sean necesariamente estancos. Por eso el autor definió *La gaviota* y *El jardín de los cerezos* como comedias en cuatro actos, a pesar de la densidad de diálogos y monólogos en las respectivas tramas.

La dirección de Paulo de Moraes hace uso de este activo debido a las innumerables transiciones que necesita el elenco para sustentar voz, cuerpo y pensamiento. Los efectos de luz, los paisajes sonoros y los micrófonos son los elementos más movilizados para instaurar el teatro dentro del teatro, la orgía pirandelliana. Incluso en tiempos difíciles, como la recreación de la muerte de Chéjov. O en la apertura al humor en plena representación de un texto de Dostoyevski: aquí Bustamante encuentra el registro ideal para inducir la ambigüedad desde la ilusión.

Solos de guitarra, un saludo a Gal Costa y la elocuencia con la que Selonk hace el mediocampo para la profusión de salidas y entradas en los más diversos ambientes, discursos y temporalidad --sin que el trío se mueva del pie del escenario--, son algunas de las resoluciones de esta obra levantada el año pasado, a través de una campaña de recaudación de fondos en internet, todavía bajo los reflejos de la pandemia de la Covid-19, que, en rigor, no ha terminado. Se sabe que el virus es competente para proporcionar variantes.

De esta manera, la apropiación de *Neva* por Armazém está sumamente ligada a la identidad artística de la compañía nacida en 1987, en Londrina (PR), donde pronto adoptó un galpón como sede, favoreciendo la concepción polivalente del espacio escénico, y once años después emigró a Río de Janeiro, ocupando una habitación con una altura de techo de casi siete metros en Fundação Progresso, el icónico centro cultural de Lapa. Evidentemente, las dimensiones del Teatro Paulo Autran en Sesc Pinheiros son gigantescas comparadas con la escala del espacio donde se ensayó la producción y tuvo su primera temporada. El Armazém se muestra endurecido en esta transposición, esta vez sin hacer uso de la proyección de imágenes, dejando principalmente al diseño de luces de Maneco Quinderé ya la música de Ricco Viana las sutilezas y dilataciones encarnadas por otros.

En una analogía con los enfrentamientos de clase, ideas y funciones del arte, la compañía quizás encontró en esta obra el lema existencial para mirarse en el retrovisor de tres décadas y media y cuestionarse por distintas razones, en lo que se refiere a cualquier longevidad y experiencia humana.

El teatro como filosofía de vida, sus penas y delicias, estaría sugerida, por ejemplo, en la maqueta de un edificio convencional que aparece en el espacio escénico. Está ahí para quemar la burguesía de ayer y de hoy. Pero para quienes siguen buena parte de la cronología de Armazém, la crisis de los actores, los personajes y el público (también instados a salir de su zona de confort), esta provocativa crisis en la obra maestra chilena de carácter universal también daría lugar a un encuadre de la memoria del espectáculo *Sobre el arte de reparar los techos* (2001), en el que el techo se derrumbó y sus actores-personajes cayeron a otra dimensión. Porque el Almacén capaz de inventos teatrales y arquitectónicos de esta naturaleza está ejerciendo el camino del autoanálisis andando. Quién sabe, tal vez Olga, Masha y Aleko estén más cerca de ellos de lo que piensas.

Volviendo al espectáculo más reciente, la concepción es muy diferente a la que Calderón y su entonces compañía, Teatro en el Blanco, trajeron por primera vez a Brasil, el 8 de mayo de 2008. *Neva* (2006) participó en la programación de la 3ra Mostra Latino -Americana de Teatro de Grupo, una nostálgica iniciativa de la Cooperativa Paulista de Teatro que intercambió creadores de la región, más el Caribe, Portugal y España. En una sola sesión, con más de 300 asientos llenos en la Sala Jardel Filho, del Centro Cultural São Paulo, el público quedó impactado por la actuación de Trinidad González (como Olga), Paula Zúñiga y Jorge Becker. Dirigidos por el propio dramaturgo, los actores ocuparon una especie de diamante en la tarima con una superficie de unos 3 m<sup>2</sup>. La iluminación estuvo a cargo de los actores, turnándose con un reflector en la mano. La tónica era negra como boca de lobo, como si fuera un espejo de la posdictadura de Pinochet (1973-1995), los remanentes de las leyes del período sangriento sigue vigentes.

La misma traducción de Curi movió al grupo Isso Não É Um Grupo, de São Paulo, al montaje de *Neva* en 2016. Con actuaciones de Flavia Melman, Michelle Gonçalves y Ernani Sanchez, la dirección de Diego Moschkovich estrechó la relación entre el público bifronte y la escena y aludió, como subtexto, a la crisis política del país en ese año del golpe parlamentario que impulsó Dilma Rousseff (PT).

Son seres y circunstancias que miden el voltaje con cada creación, conscientes de que la revolución no se escenificará, sino que el arte persistirá como uno de sus vehículos más sublimes.

*Neva*. Teatro Paulo Autran – Sesc Pinheiros (Rua Paes Leme, 195, Pinheiros, tel. 11 3095-9400). Sexta e sábado, 21h; domingo e feriado, 18h. De 14 de abril a 14 de maio de 2023.

Tomado de *Teatrojournal*, 14.5.2023.

## A DOS VOCES

### RICARDO BARTÍS. ESCENA DE LAS FUERZAS RABIOSAS

#### Alejandra Varela

El director teatral que dio carnadura a un estilo propio, según él, de la argentinidad, estrena *La gesta heroica*, una versión del *Rey Lear*, en el Cervantes. Viene de concluir un ciclo de largo aliento, con el cierre de su sala emblemática, el Sportivo Teatral, en Palermo.

Dos escenas se superponen. Ricardo Bartís<sup>1</sup> estrena su versión de Rey Lear en el Teatro Cervantes, pocos meses después de vender el Sportivo Teatral, el emblemático teatro-taller-laboratorio que fundó el circuito teatral de Palermo Viejo y allí latió por décadas. La sala María Guerrero del Cervantes se convierte ahora en un reducto empedregado, como si el director buscara reconstruir el espacio de su estudio o quisiera adaptar ese lugar institucional a un mundo más propio, rediscutir las maneras aceptadas de hacer teatro porque montar una obra fuera del Sportivo es para Bartís como estar a la intemperie.



Aquel espacio surgido en 1986 hizo de la pedagogía una práctica de transformación de la escena. El teatro de Bartís se construye en la actuación. Su primera discusión fue con el texto como materia que ordenaba la escena. Bartís entendió siempre que la prepotencia del cuerpo del actor, su manera riesgosa de asumir la totalidad del conflicto, era el elemento desde el que se activaba una narrativa, una manera de escribir en escena. Su primera obra, *Postales argentinas* (1988), tenía como protagonista a un

escritor; se situaba en el siglo XXI y hablaba de un mundo seco, de una devastación producida por la basura tóxica.

Bartís supo reformular una actuación nacional y rioplatense (previa a la circulación de la pedagogía de Stanislavski en el país) con la misma astucia con que llevaba el análisis de un texto literario al cuerpo de sus personajes. Desde el Sportivo Teatral, donde Bartís era tan seductor como implacable, tan despiadado al momento de dirigir como lúcido al formar elencos que le dieron a la escena una narrativa avasallante, propuso procedimientos que hacían de la poética y el relato dramático un abordaje crítico para pensar la política. Entender el teatro como una maquinaria que destruía toda complacencia lo llevó a instaurar un sistema de dirección extremo, a veces agresivo. La exigencia, la voluntad de buscar en los intérpretes una potencia explosiva podía lindar con el ultraje y la herida. Entretanto, brillaba en el circuito europeo.

Los tiempos cambiaron; esa corona que el protagonista de *La gesta heroica* nunca tuvo está perdida, escondida entre la maquinaria despintada de ese parque de diversiones perimido. Horacio, en la actuación de Luis Machín, es la matriz desfalleciente de un rey que agoniza entre el baño y el sillón en una casa en Santa Teresita, donde la presencia insolente de un autito chocador o las luces apesadumbradas de un árbol navideño funcionan como parches, pequeños abismos que los desastres económicos dejan sin posibilidad de desenlace.

Él mismo está detrás de esta versión de *Rey Lear* de Shakespeare ideada como una sutura en un formato costumbrista que necesita proclamarse épico. Pero al pensar en Bartís como director, se asume que la escritura --en este caso, la reescritura-- es resultado de la escena, una manifestación violenta donde el texto original se ha roto. Podía tratarse del mito del Don Juan (*Donde más duele*, 2002) con Analía Couceyro y María Onetto al inicio de la carrera de esta, actrices que ampliaron ese aprendizaje en el Sportivo y se convirtieron en docentes y creadoras de propuestas, de la narrativa de Roberto Arlt (*El pecado que no se puede nombrar*, 1998), un mundo rabioso de hombres entre los que estaban Alejandro Catalán y Sergio Boris, quienes después construyeron una estética de un realismo desalmado), o la dramaturgia de Florencio Sánchez (*De mal en peor*, 2005) en la que conviven en escena actores como Alberto Adjaka (fundador del colectivo Escalada), junto a Andrea Nussembaum y Agustín Ritano, quienes ahora actúan en *Las ciencias naturales*, de Mariano Tenconi Blanco. Toda una cadena, hasta el presente.

Bartís, sus actores y actrices hacían un trabajo de descuartizamiento que se rearmaba en los ensayos bajo las condiciones de una atención conflictiva puesta en la inmediatez política.

---

<sup>1</sup> El creador argentino junto al Sportivo Teatral, participó en la Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral 2002 con la obra *La última cinta magnética*. [N. de la. R]



La escena épica del hombre que erotizó la escena de Buenos Aires, en el sentido que construyó un teatro de las zonas bajas donde el cuerpo es síntesis y sustancia, donde la actuación atrapa y al mismo tiempo invade a quien se deje conquistar, estrena ahora *La gesta heroica* en el teatro Cervantes. Vuelve así a un teatro público después de treinta y dos años, cuando presentó *Hamlet o la guerra de los teatros*, en el San Martín. Si esa obra pudo entenderse en su momento como un manifiesto, hoy sería el negativo de *La gesta heroica*. El joven príncipe parricida es ahora un anciano rey que no acepta morir.

-Quería empezar por la convivencia de dos géneros, el costumbrismo y la tragedia.

“De eso tiene la culpa Shakespeare. Él instala una escena costumbrista con este padre con tres hijas y la hipótesis de la herencia; eso trastoca y pone en movimiento algo que ya es trágico. Ya no comprende las fuerzas que se manifiestan. De hecho, uno podría pensar que *Rey Lear* es una obra muy arbitraria; no en vano fracasan casi todas las versiones. Tiene escenas donde todo se torna muy inverosímil”.

-Pero esa arbitrariedad es propia de toda la obra de Shakespeare. Todo es azaroso, puro efecto y eso lo vuelve muy contemporáneo.

“Tiene una cosa extraordinaria, que no están las didascalias. Los personajes son fuerzas que se manifiestan, además trabaja por bloques, entonces hay una gran profusión de situaciones. Parece un teatro muy literario y sin embargo, en la medida en que uno profundiza, es un teatro poblado de acciones. Pero lo que nos arrojaba hacia cierto núcleo costumbrista era la familia. Por otro lado, nos atraían las fuerzas más inexplicables, más trágicas; eso también es muy contemporáneo, muy cercano a nuestra realidad. Yo no hablo de manera directa de mi país pero está presente en una manera defensiva de las gramáticas sociales. El campo imaginario como una manera, ingenua tal vez, pero al mismo tiempo única y poética, de defenderse”.

-Pensaba que en tu caso, y en buena parte del teatro de los 80, especialmente en Tortonese y Urdapilleta, existió un diálogo y una reinterpretación con todo un estilo teatral rioplatense vinculado al grotesco y el sainete, al entender que cuando el drama surgía dentro de nuestra realidad no podía representarse en un realismo pulcro, a lo Arthur Miller o Henrik Ibsen, sino distorsionado y desfasado.

“Sí, así es. Ese realismo está vencido como la manteca... Fue útil, fue narrativo en una etapa y después hay algunos sucesos de la vida pública, social y cultural que generan necesariamente un abandono de ciertas áreas del lenguaje porque son capturadas por lo real. Por ejemplo: la parodia, después de Menem, se hizo muy difícil porque ya estaba muy tomada en el territorio de lo real. Lo grotesco y lo dramático trabajan muchas veces en paralelo, sobre temas muy parecidos; tal vez las consecuencias son distintas pero tienen vasos comunicantes muy fuertes. A mí me interesa un tipo de lenguaje cómico que está en un límite con la tragedia porque es lo que nos pasa en nuestra vida pública y social. Cada siete u ocho años la Argentina produce tragedias donde hay muertos, padecimiento de los cuerpos. Si lo vemos por fuera de esas consecuencias, las situaciones son casi ridículas, exageradas, inverosímiles. Hay personajes de la vida pública con un nivel de irrealidad que teatralmente resultan exagerados, vulgares o ridículos, pero deciden nuestra vida”.

—Justamente es en la escena (y esto se une al teatro de Shakespeare), donde el cuerpo que encarna eso inverosímil hace posible el relato.

“La actuación criolla contiene un arco expresivo que va de una zona grotesca, cómica o absurda, hasta situaciones de gran dramatismo e intensidad emocional; es una característica de la actuación argentina que la hace tan notable. Pero hace algunos años se generó un peligro porque parece que las situaciones deben ser graciosas y eso corre el riesgo de atontar. El riesgo es que, en aras del efecto cómico, se atempere el efecto poético, con lo cual se debilita el lenguaje. Acá la actuación tiene una dificultad específica: cómo narrar ese doble juego entre lo que es un chiste y, al mismo tiempo, que se te va la vida en ese chiste. Son personajes que sufren muchísimo, incluso el personaje del padre (Luis Machín), un ser nefasto, misógino, incapacitado de ver a los otros”.

—Lo interesante es que aquí la obra no queda pegada a esa mirada, la podemos discutir.

“Sigo pensando que seguimos usando la palabra personaje porque no tenemos una nomenclatura que nos permita decir otra cosa, porque en términos más rigurosos no hay un seguimiento ni psicológico, ni social, ni las obligaciones que la idea tradicional de personaje genera en una narrativa. Hay una idea más sinfónica. Son flujos de energía que están determinados por ritmos, potencias, emociones que

circulan y producen encadenamientos de otro tipo, en los que la narración costumbrista es una excusa para situar. Así, aparece más lo shakesperiano, a mi entender, en las fuerzas: el deseo, el odio, la tristeza, el sino trágico del ser humano haciendo aquello que no le conviene. A nosotros nos resonaba mucho la idea de cómo este padre, este rey, se negativiza al percibir su límite biológico e institucional y no tiene empacho en destruir todo. Se mueren todos, hay una cantidad de muertos como no hay en otras obras”.

—Pero si bien en Shakespeare hay conspiraciones, los personajes de tu obra no conspiran, el odio aparece sin disimulos.

“Porque son personajes menores. No es un rey, tenía un parque de diversiones de mierda, aunque el conflicto es el mismo. Está enfrentado a la pérdida, ya sea por cuestiones biológicas, porque uno siente que se va a morir dentro de poco, que sus fuerzas están mermando y porque ya no puede sostenerse. Su sueño ha fracasado y está sumergido en una suerte de pesadilla que lo tiene atrapado. La plata es un vehículo, un elemento aleatorio pero es la deuda que genera heredar, lo determinante. Se ve como los personajes de los hijos quedan atrapados. Aparentemente van a obtener un beneficio con la herencia pero la herencia funciona como una deuda. Y el tema de la deuda es el tema central en nuestro país. Nosotros tenemos que pagarla pero se la han gastado otros, entonces es enloquecedor. Más enloquecedor que la realidad argentina no creo que haya. No hay obra de Shakespeare que pueda contener tantos efectos negativos”.

—Es también una obra sobre un hombre que no puede dejar el poder y es, tal vez, el rey más degradado de toda la obra de Shakespeare.

“Es alguien que salido de su rol institucional, no es nada. Es una tesis fuerte y muy sórdida; todos nosotros, salidos de algo que nos centra, podemos estar muy diluidos, podemos perdernos. Lear, cuando abdica, dice: ‘Soy un rey de harapos y remiendos’. Y de hecho, encarajina todo el reino, hace un lío tremendo, se debilita, entra en guerra”.

—En la política argentina tenemos también dificultades para el traspaso generacional.

“En la política y en la cultura. Ahora eso se ha debilitado pero en un momento dado el teatro de texto tenía gran preeminencia; nos miraban siempre como si fuéramos experimentales que hacíamos una cosa que no era estrictamente lo teatral. Lo teatral en serio era el teatro rioplatense realista, o el teatro más clásico institucional y eso atravesaba todo, los textos, lo visual, la actuación. Es en los 90 cuando esto se quiebra y el teatro alternativo discute con obra, produce una serie de espectáculos que cambian radicalmente el canon de la ciudad. Pero ya vendrán nuevas oleadas teatrales, volverán a discutir y a proponer otra manera de narrar”.

—Lo que pasa que ustedes discutían con el realismo, pero hoy alguien que comienza a presentar sus obras, tiene una variedad de materiales con los que identificarse.

“Lo que pasó es que estuvo la dictadura y creó un vacío, nosotros no respetamos nada. Nos habíamos acostumbrado a hacer teatro en los sótanos. No queríamos los teatros, no queríamos ir al San Martín ni al Cervantes. Veíamos que éramos más fuertes en otros lenguajes, en espacios más cercanos donde la actuación se veía muy plenamente, muy en detalle, entonces se valoraba cierto lenguaje expresivo en detrimento de una actuación más declamativa, histriónica, esa actuación de los grandes espacios. Preferíamos otro tipo de operatorias, mucho más físicas, más corporales en el sentido pleno del término, donde lo teatral comenzó a tener autonomía en el lenguaje de actuación”.

—Si bien en tu obra aparece la dimensión de lo trágico, los personajes no tienen épica. La heroicidad aparece en otra situación, cuando Horacio cuenta que vio los cuerpos de los desaparecidos. Me recordó una frase de Nicolás Casullo, que decía que la sociedad argentina tiene una culpa no asumida en relación a la última dictadura.

“Esa me parece una gran idea. Lo que yo quería introducir es que gran parte de la Argentina es como Horacio. Ha sido afectada por algo espantoso, de una magnitud imposible de metabolizar, una suerte de humanidad desfalleciente que ahí aparece en los cuerpos arrojados desde el avión. Él no era militante, ni estaba comprometido con eso, es un testigo del horror. Lo usa un poco como una suerte de escudo. La sensación que tenemos es que él justifica su egoísmo por esa experiencia de juventud cuando, de repente, entró en contacto con el horror. Nosotros hemos escuchado siempre los relatos heroicos pero el

conjunto de la sociedad fue testigo mudo de eso y, en general, no hay registro del grado de afectación que produjo desde la cultura, a nivel de la vida pública. Acá no sabemos por qué recuerda eso. Es una anécdota a la cual vuelve, que tiene un carácter costumbrista, y de repente relata esa imagen de los cuerpos apareciendo en el mar, que además es una imagen bella: Un día gris, indefinida la línea de horizonte y de repente empieza a llover y el mar empieza a depositar los cuerpos en la playa”.

–Horacio es lo contrario de un héroe y me parecía que también tenía similitudes con el personaje de *La última cinta de Krapp* de Samuel Beckett. Horacio, en lugar de escuchar una cinta con su propia voz, escucha a Laurence Olivier interpretando a Rey Lear.

“Sí, es inteligente la asociación con Krapp porque tiene algo de ir a esa obsesión pero Krapp es europeo, entonces lo que está en juego es el ser, acá lo que está en juego es el estar por eso la discusión con Ernesto (Martín Mir), el hijo mayor que dice que el inglés lo salvó porque en ese idioma ser y estar es lo mismo y si se quedaba iba a ser como el padre. Krapp es más humano, más triste, es el ser humano que pierde la posibilidad de amar y queda pegado a esa historia amorosa. Acá no hay historia de amor, no hay nada”.

–En 1991 estrenaste *Hamlet o la guerra de los teatros* en el San Martín. En el medio estuvo el laboratorio del Cervantes, donde presentaste *La liebre y la tortuga* (2017), pero estrictamente este es el estreno del Cervantes ¿Qué sentido tiene para vos en este contexto?

“Debería ser un orgullo. Lo digo ingenuamente, pero no tanto. Alude a ese sentimiento infantil de querer ver representado tu trabajo en aquellos lugares donde, se supone, están los mejores. Pero eso es toda una presunción, después la experiencia indica otras cosas. La burocracia lleva a discutir con las cuestiones protocolares que tienen las instituciones, cuando nosotros tenemos una inteligencia vinculada con una experiencia menor, digo menor porque se basa en una materialidad precaria, que ha hecho de eso una forma estética y resolvemos de manera poética precariamente. Las instituciones están plagadas de obligaciones con su propia estructura, eso las atonta, las llena de malentendidos. Nuestra idea inicial, que tuvimos que abandonar, era hacer la obra en un parque de diversiones. Después surgió la invitación del Teatro Cervantes de hacer una coproducción con el Sportivo Teatral, entonces hicimos la escenografía replicando un espacio que usábamos en el Sportivo para hacerla también allí. Pero el Sportivo se vendió como si fuera una metáfora de la obra”.

–Es inevitable hacer esa asociación.

“Es que es así. Hicimos muchas bromas al respecto. Si bien me gusta la escenografía, es un trabajo muy bello de Paola Delgado, hay un tratamiento antiguo, un tratamiento claramente escenográfico, lo mismo pasa con la luz de Jorge Pastorino. Es antimoderno el espectáculo. Es una obra rara dentro de mi producción. Yo estoy acostumbrado a un lenguaje más explosivo, visualmente más desbordado, más inquieto”.

|   |
|---|
| <i>La gesta heroica</i> . Dirección: Ricardo Bartís. Lugar: Teatro Cervantes, Libertad 815. Horario: jueves a domingos a las 20 hasta el 18 de junio. |
|---|

Tomado de *Clarín, Revista Ñ*, 5.5.2023.

## ENTREVISTAS DESDE LA ISTA: EUGENIO BARBA

### Gregorio Amicuzi

La ISTA, Escuela Internacional de Antropología Teatral, se reúne esta vez en su XVII edición en Pecsvarad en las afueras de Budapest en Hungría. Estaremos siguiendo todo el proceso de formación y también el espectáculo *Anastasis (Resurrección)* dirigido por Eugenio Barba y que se presentará en el marco de la 10 Edición de las Olimpiadas del Teatro en Budapest.

Hoy nos encontramos con Eugenio Barba, director y fundador del Odin Teatret en el 1964 y de la ISTA en el 1980.

-¿Qué es la ISTA, por qué nació y qué sentido tiene seguir haciéndola?

“La Escuela Internacional de Antropología Teatral ISTA nació en 1980 cuando el director de cultura de la ciudad de Bonn, Hans Jurgen Nage,



me ofreció una conspicua subvención para hacer un proyecto didáctico para actores y directores de teatro de grupo. Y lo imaginé invitando a directores sobre todo, a encontrar a los artistas actores y sobre todo bailarines que me habían influenciado o hacia los cuales les tenía como una admiración profesional. Así que yo tuve la posibilidad de reunir actores y bailarines de Japón, de China, de Bali, de la India, que había conocido durante los quince años de experiencia que ya tenía y a ellos junté también algunos estudiosos universitarios de diferentes universidades que estaban interesados a la problemática de la didáctica y también algunos directores como Grotowski, como Clive Barker, Dario Fo, que crearon la primera ISTA como un universo muy particular aislado y que duraba un largo tiempo.

“La primera ISTA duró dos meses y la segunda fue en Volterra, Italia, organizada por Roberto Bacci y su teatro de grupo Piccolo Teatro di Pontedera. Era algo fuera del común, en el sentido que no era un festival, a pesar que a veces se mostraban espectáculos, sino todo era concentrado sobre la transmisión de lo que eran, no las formas exteriores, sino los principios técnicos a través de esas formas. Cuando nosotros vemos a un actor de una diferente convención teatral, de otra cultura, ballet clásico, butoh, teatro kabuki o del teatro contemporáneo europeo, lo que nos fascina como espectadores es el resultado de un talento que es dado por nacimiento, o al contrario, de una sabiduría que se adquiere, basada sobre algunos principios técnicos. Es decir, las formas pueden ser diferentes, exactamente como las palabras en diferentes idiomas, son diferentes, pero los sonidos, los fonemas, son los mismos, así que el conocimiento lingüístico de los fonemas te permite a través de ellos, poder comenzar a comprender, o aprender, a entender los otros idiomas.

“La idea de base era hacer aprender a los participantes, cincuenta, máximo sesenta, jóvenes y no jóvenes, gente de la academia y también gente de la profesión, bailarines y actores, lo que era el primer día de aprendizaje de actores de otras tradiciones y géneros. En el primer día, como todos los comienzos, está la substancia de lo que después va a caracterizar la formación, el estilo de un género espectacular. Así nació la ISTA, gracias a esa generosidad, diría voluntad, de un director de cultura que era un compositor musical. Se volvió una aventura que nadie había hecho. Lo más impresionante es que esa aventura, es profundamente costosa.

“La 17a sesión de la ISTA de este año, en Hungría, cuesta más de medio millón de euros y dura dos semanas. Durante más de dos semanas nosotros vivimos aislados en un monasterio. En un intercambio profesional que comienza a las 7 de la mañana y se termina a las 11 de la noche, con maestros de alrededor de once tradiciones de Asia, de Latinoamérica, de Europa. Separados del mundo, como una isla, como una utopía que sin embargo es realidad. Terminamos haciendo un gran espectáculo que va a acontecer en Budapest, en el Teatro Nacional. Su título es *Anastasis (Resurrección)*, con la participación de los bailarines y actores que han sido los maestros durante esas dos semanas y también los participantes.

“Diría que si en la historia del teatro del siglo XX se puede imaginar algo de paradójico y único, es la ISTA, con sus 17 sesiones en diferentes países del mundo, también en Latinoamérica, en Brasil, pero sobre todo en Europa, donde organizadores lograron encontrar esas características materiales de un lugar que protegía esa transmisión del secreto, que permite a una nueva generación continuar lo que se ha hecho”.

-¿Cuáles son las tradiciones que tu metes en esa lupa? Porque para mí es una especie de lupa, la mirada del ISTA. Principalmente, casi siempre son de Asia, ¿no? y algunos de la América Latina pero ¿podría entrar también de otro continente? ¿Cómo es la elección y qué tipo de tradición puede entrar?

“La antropología teatral es el estudio del ser humano en una situación de representación organizada, es decir, que es fundamental poder repetir lo que tú estás haciendo, de manera que yo lo pueda poner bajo la lupa y estudiarlo.

“¿Qué significa repetir? Significa saber encontrar lo que está en el origen del proceso, de dónde viene el objetivo. Eso primero, y segundo, saberse distanciar de eso para poderlo analizar, es decir, la repetición de lo que tú has hecho en el momento creativo se vuelve un momento también de reflexión, que te permite no solo a ti como artista que vas creando, de saber distanciarte y decir: ‘ ah! yo puedo mudarme de esta manera, de cambiar esto, etcétera’, sino también de transmitir a los demás.

“Por eso las tradiciones codificadas son de Asia, pero también el Ballet clásico, también la danza moderna, también toda la forma del teatro que son estilizadas, del teatro popular. Latinoamérica está



lleno de eso, así que a través de lo que se consideraba teatro hemos pasado todo, también lo que es performativo, teatral, una celebración que a veces es considerada una fiesta popular”.

-Para los estudiantes que vienen, que muchos vienen de escuelas, de formaciones teatralizadas normales, digamos, de academias teatrales ¿Cómo pueden aplicar esos principios? O sea, ¿se pueden aplicar esos principios a cualquier género de teatro o no?

“Lo que aprendes en una ISTA, es pensar en categorías de principios. Cuando tú aprendes un idioma, un nuevo idioma, es la construcción de la frase diferente, de las palabras mismas con otros sonidos a pesar que tienen la misma significación, pero la aplicación, la manera de cómo tú vas a hablar ese idioma, depende de una serie de factores individuales. Así tú aprendes algunos principios técnicos de cómo construir, por ejemplo, su presencia de una bailarina clásica, claro que todo, si tú eres un actor que trabaja con un texto, no vas a utilizar la manera de moverse, de mirar, de utilizar los brazos de la bailarina clásica, porque esas son las formas, pero los principios cuáles son? los principios de la dilatación del cuerpo, de la elevación hacia arriba, lo que inmediatamente transforma, la arquitectura tónica de las tensiones del cuerpo. Eso de la dilatación frontal, eso del saber dividir el cuerpo, como hacen las bailarinas, las piernas que llevan el peso del torso y de los brazos, así que las piernas son casi como separadas del torso, todo eso crea un tipo de presencia que puede ser utilizada en cualquier forma de teatro, sea eso el butoh o un teatro de texto o de danza. Por esto hablamos de principios y no de formas, repetidas”.

-Se están abriendo Centros de Antropología Teatrales, en Grecia hay uno, en Argentina hay otro, por lo menos que yo conozco. ¿Cómo se vincula Eugenio Barba con esos centros, y qué vínculo tienen con la antropología teatral o con el ISTA?

“Al final la antropología teatral ha definido un campo muy pequeño, el de la pre-expresividad? La pre-expresividad es el trabajo que el actor o el bailarín hace para adquirir una presencia que es eficaz para los sentidos del espectador, para su percepción. Se trata de los principios; el cambio del equilibrio, de cómo se dilata la dinámica de nuestros movimientos a través de oposiciones, y eso del pensamiento, de una manera de pensar, que es una incoherencia coherente. Con incoherencia, por ejemplo, es pensar en el sí mágico de Stanislavski. Es absurdo que un joven español de pronto diga: ‘ Ah! sí, yo era un príncipe danés’, es completamente incoherente, pero si él sigue la coherencia de ese pensamiento, te transforma todo eso en una presencia y en una representación que puede mover los sentidos y la memoria del mundo intelectual y emotivo del espectador.

“Así, esos son los principios de la antropología teatral. El psicoanálisis, al final ha dicho: existe un campo que se llama subconsciente, después se crearon muchas escuelas de cómo se lo iban a cocinar esa idea. Lo mismo con la antropología teatral, tú trabajas con algunos principios, y todos ya están de acuerdo, después como tú lo transmites esos principios, ya depende de la persona, del lugar donde están, del contexto. Se relacionan conmigo, porque son personas que he conocido, pero ellos tienen una gran libertad. Todo se queda dentro el campo de la pre-expresividad, de cómo todo ese trabajo que se hace antes de llegar a la expresividad final del resultado del espectáculo”.

-¿Cómo te imaginas la ISTA en cien años?

“Yo pienso que la idea de crear un momento único, separado de todo lo que caracteriza las profesiones de nuestro oficio, va ser una inspiración también para las generaciones futuras. La primera condición de nuestro oficio es de ser rentable a nivel económico, ganar a través del espectáculo. No es ser creativo, tú puedes ser creativo, pero si tú no encuentras una sala donde trabajar, si no encuentras el dinero para pagar a los actores, si no encuentras también una manera de hacer espectáculos que atraen espectadores que pagan o alguien, un mecenas que paga en lugar de los espectadores, tú no puedes realizar nada.

“La ISTA rompe con toda esa manera de pensar, porque es un momento donde algunos maestros se concentran sobre sus orígenes e intentan pasarlo a un pequeño grupo de personas motivadas. Todo eso es profundamente costoso. La ISTA es un sueño, es una utopía, que pero se ha realizado ya diecisiete veces gracias a la obsesión y la terquedad de algunos individuos. Todos los que han organizado la ISTA, es gente que participó de la ISTA y vivió ese choque, literalmente, choque de encontrar otras culturas y trabajar con esos maestros, con sus propios cuerpos y descubrir lo que era distante y al mismo tiempo cuanto era cerca de sus propias preocupaciones, la soluciones técnicas que se habían encontrado. Son

esos alucinados que han participado del ISTA, los que después logran convencer políticos, instituciones o fundaciones a dar el dinero e intentan, luchan, se esfuerzan de encontrar el contexto físico de trabajar juntos y sin ser molestados.

“Estamos aquí en un área en Hungría, en un monasterio del siglo trece, reconstruido, completamente aislado, en un panorama excepcional, y durante dos semanas va a ser algo único en nuestra vida profesional. Así yo pienso que este sueño a ojos abiertos continuará existiendo. Soñar a ojos abiertos significa también comenzar a pensar que es posible realizarlos en la realidad. Lo que fue hecho, se queda como modelo, imagen, mito, una leyenda, y todo eso inspira. Por eso estoy seguro que esa leyenda de las ISTAS, de las sesiones que se hicieron en diferentes países y de las luchas que ese grupo de personas han efectuado para realizarla va a ser una inspiración también en el futuro”.

Transcripción: Marcelo Solares

Tomado de *Artezblai*, 9.5.2023.

## APELAR AL SENTIMIENTO POÉTICO DE LA AUTORIDAD

**Marta García Miranda**



Tras su estreno en el Festival Temporada Alta de Girona, el Festival de Otoño, dirigido por Alberto Conejero, Angélica Liddell programó en noviembre de 2021 dos funciones de *Terebrante* en el Teatro Auditorio de San Lorenzo de El Escorial, una pieza crítica y poética en la que Angélica Liddell no pronunciaba una sola palabra mientras invocaba la figura del cantaor flamenco Manuel Agujetas a partir de imágenes rotundas, poderosas y no todas comprensibles. Entre ellas, la de un puñado de guitarras descolgándose del cielo del escenario y cayendo a plomo sobre el suelo de linóleo del teatro, un suelo que quedó dañado con “un roto de un tamaño menor que el de una uña” tras esas dos funciones.

“A raíz de esto se desató un proceso burocrático absurdo donde había más afán de perjudicar que otra cosa. Se desató una conducta que solo revelaba el resentimiento de una patrulla canina en un acto de cumplimiento del deber. Hay personas a las que le proporciona un placer inmenso humillar a Angélica Liddell. Es un mecanismo psicológico básico que me suelo encontrar en mi país, como si se relamieran castigándome”, explica la creadora a esta revista. La compañía tuvo que pagar una factura de varios miles de euros para arreglar los desperfectos del suelo y de ese sentimiento de humillación nació *Los inspectores de linóleos viejos*, un texto que Liddell leyó en septiembre de 2022 en la Universidad Complutense de Madrid y que acaba de publicar *La Uña Rota*.

En su libro, Angélica Liddell no especifica nombres propios, fechas o a qué teatro pertenecía ese suelo de linóleo, aunque la historia, muy conocida en los círculos teatrales que la artista tanto detesta, ha sido confirmada por esta periodista. Lo que sí hace Liddell es citar a Steiner, Simone Weil, Dickens, Pasolini o Bernhard al tiempo que despliega un ataque furibundo contra esa maquinaria administrativa y burocrática de las instituciones culturales, integrada por aquellos a quienes llama “inspectores de linóleos viejos”, los técnicos del teatro, “la Stasi del trabajo bien hecho, parapléjicos policiales, chupatintas, cagatintas, lameculos, tiralevitas de la ley y el orden, guardia roja o verde o amarilla de la nueva revolución cultural”, hombres que, en vez de proteger al artista, “protegen al verdadero chorizo, al mangante, al perverso, al político”. Liddell, que trabaja ya en su nueva pieza, *Vudú*, “un acto de magia negra que, si todo va bien, estrenaré en noviembre” mientras prosigue la gira europea de Liebestod y Caridad, contestó por correo electrónico a varias preguntas sobre este libro.

-Como en sus piezas para el escenario, en este libro plantea una defensa del arte y sus propias leyes, ajenas a las del Estado, pero ¿de qué convulsión nace este texto?

“Nace, una vez más, del asombro ante la naturaleza humana. Comprobar hasta qué punto la ruindad anida en el corazón de los seres humanos es un motor magnífico para la invectiva. Lo escribí de un tirón. Cuando recibes injusticia se despierta el demonio de la poesía”.

-Dibuja al artista como ‘el hombre solo’ frente al ‘hombre común’. ¿Puede explicar esta idea?

“La idea de ‘el hombre solo’ la extraigo del nobel Gao Xingjian quien en *El libro de un hombre solo* narra las atrocidades de aquel periodo siniestro durante la Revolución Cultural china, donde el arte tenía que estar al servicio del Estado y se humillaba a poetas, artistas, intelectuales... ‘El hombre solo’ es, por tanto, el hombre que sigue el dictado de su espíritu contra viento y marea. Alguien que no encaja en el mundo del ‘hombre común’, ese hombre común del que habla Pasolini al final de su vida, un hombre común que ya no pertenece a la idea romántica de ‘pueblo’, sino que ha hecho suyos todos los resortes totalitarios en un mundo prohibicionista y legalista”.

-Ese ‘hombre solo’ es una especie de Josef K. inmerso en un sistema cultural hiperburocratizado. ¿Dónde reside la perversidad de los mecanismos que aplica el teatro público a los creadores para la exhibición de su trabajo?

“En el caso de los linóleos creo que había tanto afán de perjudicar a mi compañía, a mi persona, que se usó un mecanismo burocrático para liberar la perversidad. La perversidad está en los corazones humanos, en lo íntimo, no en la estructura en sí. Durante toda mi vida he dependido de los corazones humanos. He conocido a personas honestas que me han ayudado. Pero si en este entramado cultural das con un corazón sucio, un cobarde o un traidor estás perdido. Porque no son exactamente los mecanismos sino las personas. Los mecanismos pueden estar al servicio del artista. Son las personas las que ponen una estructura en contra del artista. Esa es la perversión. Si bien es cierto que no hay recursos para acoger a todas las compañías y suceden mil cosas hasta que se confirma una función, también es cierto que la mentira y la falta de honradez campan a sus anchas. El artista depende de la honestidad de los otros. Es una dependencia completa del amor de los otros. Pero acabas dependiendo de la mezquindad. Nadie lo ha expresado mejor que Diderot en *El sobrino de Rameau*”.

-Se fija en los técnicos, los que comprueban que ese linóleo viejo ha sufrido un desperfecto que tendrá que pagar el artista, pero esos técnicos que no protegen al artista y sí al organismo, escribe, tienen un jefe y ese jefe depende de otro jefe, que no es otro que el director del teatro o del festival en cuestión. ¿Por qué carga contra quienes cumplen esas órdenes y no contra quienes las dictan, nombrados por la administración política de turno?

“Hago más hincapié porque, para mí, la suciedad de las personas que emprenden la acción no puede quedar desdibujada por la máquina, por la mole. Precisamente me detengo en ello, en los subordinados, porque tu vida queda en sus manos. Recuerdo haber escuchado a Haro Tecglen decir que tu vida dependía de quien estaba detrás de una ventanilla. Y es verdad. Depende de la sabandija o de la buena persona que está tras la ventanilla, no tanto de la ley, sino de la inteligencia y del amor, de la interpretación de la ley, no de las tablas de la ley. Si no hacemos hincapié en la ruindad humana, en los Thénardier, estamos de nuevo situados en el mundo de la abstracción contra el que lucha Gao Xingjian.

“Por otra parte, si el jefe de la patrulla canina no hace nada para impedir una actuación tan ruin, también estamos hablando de un corazón que no está preparado para la jefatura, no está a la altura del arte. Luego la máquina ya va sola, la máquina es lo kafkiano. Los jueces y los jefes deberían ser esas personas inteligentes y sensibles que, como en el *exemplum* de la “Caridad Romana”, son capaces de anular una condena ante un inmenso acto de amor. La justicia no es la ley. La justicia es el rito que está por encima de la ley, incluso hasta el punto de desactivarla. De ahí que Sade entienda antes el fragor de un criminal frente a la frialdad de la ley del Estado. Esa es la base de su filosofía. Nadie debería ser jefe o juez sin el don de la piedad. La justicia, para el verdadero juez y el verdadero jefe, es un acto poético. La autoridad debería depender de un profundo sentimiento poético, pero por supuesto en las oficinas se carece de este grado de sensibilidad. Cuando un juez o un jefe carecen de esta capacidad se convierten en subordinados que creen ser jefes. Detrás de la máscara de jefe a veces hay un idiota. El artista es el que obliga al juez con su acto de amor a deponer la ley. Pero vete a explicar esto a las oficinas de producción del castillo. En esas oficinas trabajan unos personajes intermedios, entre la dirección artística y la dirección técnica, que pueden llegar a ser bastante viscosos, mediocres y estúpidos, y son los que te amargan la vida en serio. Estas oficinas de producción de los teatros son uno de los espantos de Kafka. A menudo, el director artístico de un teatro o de un festival es el que menos pinta en todo este lío. Son los personajes intermedios los que lo joden todo, como en las novelas de Dickens. Pero puesto que reptan no se les ve bien”.

-“En cada hombre común hay un policía [...] El hombre común se ha convertido en represor”, escribe. ¿Por qué cree que nos hemos entregado a la denuncia?

“Por egotismo. Porque es una sociedad que alienta el ego. En el perímetro ritual el ego se sacrifica, se entrega, se renuncia al ego. En cambio, el hombre común alimenta su ego a costa de lo que sea, no entrega su ego, lo hace crecer. Se ha favorecido el legalismo por encima de la sensatez. Pero creo que esto ha sucedido en todas las épocas. Solo que ahora la denuncia se ha convertido en una vía rápida y fácil, y además está de acuerdo con la consecución de una horizontalidad donde el respeto por la excelencia y la excepción se fulmina. Pero por encima de todo están las ansias de perjudicar”.

Tomado de *Revista Godot*, 10.5.2023.

## LO QUE MARIANELA BOÁN HA CREADO PARA EL BALLETO NACIONAL DOMINICANO

### Alfonso Quiñones

Marianela Boán, coreógrafa de *Estaciones*, la obra que cierra el Festival Nacional de Ballet este fin de semana, conversó con *El Caribe*.

-¿Es una obra por encargo o ya la tenías concebida?

“A lo largo de toda mi obra aparecen fragmentos de las *Cuatro Estaciones* de Vivaldi. Una de mis primeras obras de los años 80; *Adán y Eva*, ya tenía parte de esta música, y en mi reciente *Antropofobia* (2021), también aparece en dos momentos. Esa música me ha obsesionado y fascinado toda la vida, y para colmo, cuando estuve en Venecia creando un espectáculo para el teatro Goldoni en los 90, asistí a varios conciertos en vivo de la música de Vivaldi. Cuando Stephanie Bauger me invita a crear una obra para el Ballet Nacional



Dominicano, enseguida pensé que era la oportunidad para tomar esa obra como tema de la coreografía. A partir de ese momento empecé a trabajar en el guión y la dramaturgia, y posteriormente en el proceso de creación y montaje con los bailarines. Tener como parte del repertorio de una compañía de ballet una versión de esta maravillosa partitura, es algo casi obligado, así como la posibilidad de poder presentarla con la música en vivo”.

-¿Qué cuenta o sobre qué reflexiona la obra?

“*Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi es una música programática. Vivaldi escribió el guion de la música y describió lo que ocurre en cada movimiento desde el punto de vista de la naturaleza y del ser humano. Sobre esas ideas, yo creé una dramaturgia paralela, en la que cada estación del año es una etapa de la vida humana, de manera que se crearan las tensiones necesarias para la acción dramática y el movimiento entre la naturaleza y el ser humano, el ambiente y el cuerpo. Pero el motivo principal es la música misma, como ser capaces de penetrar la complejidad musical, los matices, las emociones y las imágenes de cada instante de la música”.

-¿Qué de especial tiene esta puesta en escena?

“Hay varias cosas muy especiales para mí en este proceso. Es la primera vez en mi vida en la que la música es el objeto y el motivo de mi trabajo: la posibilidad de tener música sinfónica en vivo y en escena, el poder colaborar nuevamente después de muchos años con el director de teatro cubano, Raúl Martín, quien esta vez está a cargo de todo el diseño de vestuario y luces de la obra; poder ser parte de este momento maravilloso en que se encuentra el Ballet Nacional Dominicano de la mano de Stephanie Bauger, con una visión muy actual del ballet, que ha logrado formar una compañía en la que coinciden varias generaciones de bailarines con una gran energía y profesionalismo. Stephanie es parte de esa generación con la que he trabajado en este país desde que llegué en el 2010, y que ahora está ocupando lugares claves de nuestra cultura como Rafael Morla, al frente de la Escuela Nacional de Teatro, o las actuales coreógrafas de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea, Daymé del Toro y Patricia Ortega. Poder seguir interactuando con ellos y sus discípulos y ver cómo han madurado y crecido, me da una gran alegría”.

-¿Es de danza contemporánea o de ballet?



“Una de las cosas más satisfactorias de este proceso es ver la formación que actualmente tienen los bailarines dominicanos egresados de la Escuela Nacional de Danza, Endanza, hasta hace unos meses dirigida brillantemente por Marinella Sallent; los cuales son capaces de manejar tanto la danza clásica, como la contemporánea, cosa que me ha permitido cambiar con mucha facilidad de una técnica a otra, borrando fronteras (que por cierto hace mucho tiempo fueron borradas) entre un mundo y otro, pero siempre teniendo en cuenta que es una compañía de ballet. Trabajar la punta siempre es fascinante para mí; las posibilidades que ofrece para el cuerpo y la composición, y los retos para justificar su presencia dramáticamente”.

-¿Qué elementos mezclas?

“Mezclo lo clásico, lo contemporáneo, lo cotidiano, cajas plásticas que van apoyando toda la acción, bailarines que actúan, bailan y hablan, un momento pirandelliano en el que vemos el ballet dentro del ballet, tenis, puntas, ropa fosforescente y luz negra, capas de agua, ritmos urbanos y mucho más”.

Tomado de *El Caribe*, 12.5.2023.

## NOTICIAS

En México, en la sede de la Compañía Los Endebles y el Teatro La Capilla, se homenajeó a Maribel Carrasco por haber obtenido el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón 2023, que honra su trayectoria y su invaluable aportación a la dramaturgia para infancias y adolescencias. La importante creadora mexicana es dueña de títulos como *Los cuervos no se peinan* (también con una versión en francés estrenada en Montreal, con el Théâtre Bouches Décousues) y *Beautiful Julia*, ambas bajo la dirección de Boris Schoemann. ¡A festejar este Premio Nacional para Dramaturgas con Plumas en la Cabeza! ¡Bravo, Maribel!

*Voces en el barro* fue una de las piezas ganadoras de la VI Muestra Nacional de Dramaturgia del año 2000. Escrita por la dramaturga Mónica Pérez, narra la historia de lucha y resistencia de cinco hermanas del campo violentadas por la sociedad patriarcal. Su montaje puede verse desde el pasado 4 de mayo hasta el 20 del propio mes en el Teatro Nacional Chileno de la Universidad de Chile.

La pieza, escrita por la dramaturga Mónica Pérez, fue llevada a escena por primera vez bajo la dirección del recordado creador escénico nacional Andrés Pérez Araya. En esta oportunidad llega de la mano de la Plataforma Escena Crítica y Memoria, dirigida por Patricia Artés. Financiado por el Fondo de las Artes Escénicas, Convocatoria 2022 del Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio, el montaje procede de otras versiones de la obra, incluyendo la ya montada el año 2000.

Su directora, Patricia Artés, señala que esta pieza busca “potenciar el universo poético del texto que, a pesar de su crudeza, y gracias a la hermosa sensibilidad de Mónica, logra dotar de dignidad la miseria, profundizar en la complejidad de la pobreza, y recordarnos que donde haya miseria y opresión habrá rebeldía”.

El 5 y 6 de mayo pasados, en la sede de Teatro La Máscara, en la ciudad colombiana de Cali, se presentó la obra *El grito de Antígona vs la nuda vida*, una propuesta única que toma como punto de partida el mito de Antígona y lo reescribe en el contexto de la guerra en Colombia. El público pudo acercarse a una experiencia teatral itinerante que te llevará a través del lenguaje poético a una reflexión profunda sobre la violencia y la memoria colectiva. La obra contó con el apoyo del Ministerio de Cultura - Programa Nacional de Concertación Cultural 2023.

En el marco de las actividades que realizó el Instituto Cultural en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, el reconocido dramaturgo argentino Mauricio Kartun, recibió el miércoles 10 de mayo, en la sala Gorostiza, un reconocimiento a su trayectoria por parte de autoridades del Instituto Cultural.

Dramaturgo, director y maestro de dramaturgia, Kartun --quien participó junto a su equipo con la obra *Terrenal* en la pasada Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral 2022--, ha escrito desde 1973 hasta la fecha, alrededor de veinticinco obras teatrales entre originales y adaptaciones. *Chau Misterix*, *La casita de los viejos*, *Pericones*, *Sacco y Vanzetti*, *El partener*, *Desde la lona*, y *Rápido Nocturno*, *aire de foxtrot*, son algunos de sus títulos más representados, y publicados, en la Argentina y en el extranjero.

El 7 de mayo en el Teatro La Rendija, por primera vez en Mérida, se estrenó en escena una obra de teatro para primeras infancias. Se trata de *Pop*, dirigida a bebés de cero a tres años. A través de una experiencia sensorial, la compañía Oveja Negra busca ofrecer a su público un primer acercamiento al teatro.

Mabel Vázquez, directora de la obra, detalló que se trata de un espectáculo visual, musical y corporal que, en conjunto, propiciará una experiencia sensorial tanto para los pequeños como para las personas adultas que les acompañen: "Mediante sus sentidos disfrutarán del arte y la cultura".

*Pop* tendrá funciones el 20 y 27 próximos. También estará los días 3, 4, 17, 18, 24 y 25 de junio en la Sede A del Teatro La Rendija.

Estrenada el pasado domingo 14 y con nuevas funciones el sábado 21 y viernes 27 de mayo en el Teatro Quintanilla, ubicado en la ciudad argentina de Mendoza, la puesta en escena de *La edad de la ciruela*, puede verse bajo la dirección de su autor, el reconocido actor, dramaturgo y director argentino-ecuatoriano Arístides Vargas. Por primera vez, el líder de Teatro Malayerba,<sup>2</sup> dirige en la ciudad argentina de Mendoza una de sus obras más representadas en el mundo. *La edad de la ciruela* cuenta la historia de una familia a través del relato de sus mujeres o, al menos, de lo que se refiere a ellas. El montaje será interpretado por las extraordinarias actrices Liliana Moreno y Charo Francés.

El pasado fin de semana comenzó la edición número 18 de uno de los festivales de la nación argentina Bahía Teatro, que en esta edición, tiene una cartelera con elencos y propuestas de distintos puntos del país, y de países vecinos, más charlas, seminarios, funciones en barrios, peña de apertura y fiesta de cierre.

"Bahía Teatro tiene la característica de ser hecho un poco por todos" cuenta su director general, el actor, dramaturgo y gestor cultural Juan Caputo. Durante los dieciocho años que lleva Bahía Teatro han pasado artistas provenientes de México, Chile, Brasil, Bolivia, también de Italia, España y Francia, y hasta de China e India. Y de las provincias de San Juan, Jujuy, San Luis, Santa Fe, Tucumán, entre otras. Para la edición 2023 habrá invitados internacionales de Venezuela y Paraguay, y nacionales de Mendoza, Córdoba, Entre Ríos, Río Negro y ciudad de Buenos Aires, más las propuestas locales.

La programación de la edición 2023 del festival, que puede consultarse en:

<https://bahiateatro.com.ar/bahia-teatro/ediciones-anteriores/>, incluye un circuito de obras en distintas salas y en espacios barriales, espacios de desmontaje a cargo de Carlos Fos en los se dialoga con los artistas que participan del festival acerca de sus procesos creativos, y se analizan sus obras, dos conferencias magistrales, una a cargo de la directora, actriz y gestora cultural venezolana, Jericó Montilla, y otra del reconocido actor mendocino Ernesto Suarez, sobre el humor en escena. También habrá seminarios de clown, de entrenamiento actoral, de dramaturgia y de danza. Y cuatro espacios de debate a partir de algunos de los espectáculos programados en el festival que servirán como disparadores sobre Artes Escénicas y perspectiva de género.

---

<sup>2</sup> La emblemática agrupación de la escena latinoamericana ha participado en varias ediciones de la Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral con diversos títulos como: *La razón blindada* y *La muchacha de los libros usados*, ambos en la edición de 2008, *Nuestra señora de las nubes*, en 2010 e *Instrucciones para abrazar el aire*, en 2016. [N. de la. R]

El MoMA adquirió la obra de las artistas afropuertorriqueñas Las Nietas de Nonó. Las creadoras, hermanas muloway y mapenzi, durante la pandemia, realizaron un performance prolongado por 28 días, sin público, en donde sus escenarios fueron los alrededores desolados de su barrio San Antón de Carolina. Bajo el nombre de *Foodtopia: después de todo territorio (2020-2021)*, el proyecto fue realizado con el apoyo del Museo y de NALAC The National Association of Latino Arts and Cultures.

La obra provocó el interés de la curadora, Inés Katzenstein, Curadora de Arte Latinoamericano y Directora del Instituto de Investigación Patricia Phelps de Cisneros para el Estudio del Arte de la América Latina. Katzenstein propuso la adquisición de la obra al Museo y luego de un proceso largo de evaluación fue aprobada por unanimidad para su adquisición por parte del Comité de Medios y Performance del MoMA.

Las Nietas de Nonó, quienes participaron con su performance *Instrucciones de la mecánica* en el IV Encuentro de Pensamiento y Creación Jóvenes en las Américas, Casa Tomada 2017, organizado por la Casa de las Américas, presentan *Foodtopia: después de todo territorio*, en el MoMA en la exhibición "Chosen Memories" curada por Inés Katzenstein desde el 30 de abril hasta el 9 de septiembre del 2023. La exhibición "Chosen Memories" reúne la obra de cuarenta artistas contemporáneos iberoamericanos que han estado investigando la historia como material de partida para su trabajo.

Entre las propuestas escénicas de La Habana en mayo se encuentran varios estrenos y la extensión de algunas temporadas. La sala Llaurodó presenta durante todo mayo *La excepción y la regla*, a cargo de Impulso Teatro, igualmente los fines de semana del mes podrá verse *La zapatera prodigiosa* de Teatro El Público en su sede de Línea y Paseo. Por su parte, en la sala Hubert de Blanck, se extienden las funciones de *Las brujas de Salem*.

El Café Brecht anuncia las celebraciones por los 25 años del grupo ContArte y el estreno de *Poseída*, título a cargo del Pequeño Teatro de La Habana, de José Milián. Por otro lado, Liza Alfonso Dance Cuba presentará en el teatro Martí durante todos los fines de semana del mes de mayo, su nueva obra *Habana Fénix*.

La compañía de Teatro MalaMadre reestrena *Un gavián para Violeta* en Espacio Taller, rindiendo tributo a Javiera Núñez (1983-2023) dramaturga y directora de la obra.

Tras integrar la programación del Corredor Latinoamericano de Teatro en Pachuca, México (2018); dos exitosas temporadas en el Teatro La Capilla en Ciudad de México en 2018; una temporada en Matucana 100 en marzo de 2019; y el estreno en 2022 del formato radioteatro en las plataformas digitales de Matucana 100, la Compañía MalaMadre regresa con esta puesta en escena que, a partir de música en vivo, archivos, cartas, canciones y testimonios, transita por momentos reveladores de la vida de Violeta Parra. Un gavián para Violeta se construye a partir de materiales y elementos sobre la artista que son entrelazados, a modo de resonancia, con las experiencias de vida de las dramaturgas e intérpretes, y con la música original de Jeannette Pualuan. El montaje explora la incansable búsqueda que tenía Violeta Parra por desentrañar la vida y la muerte, búsqueda humana que, si bien suele fracasar, es motor de creación y lucha.

*Un gavián para Violeta* se presentará desde el 25 de mayo al 4 de junio. De jueves a domingo en Espacio Taller, ubicado en Bellavista, Santiago de Chile.

Una amplia propuesta nacional y extranjera acogerá Venezuela en el II Festival Internacional de Teatro Progresista (FITP2023) del 8 al 18 de junio, en el cual participarán dieciséis países de la América Latina, África y Europa. Surgido el pasado año por iniciativa del presidente Nicolás Maduro, esa fiesta del espectáculo tendrá la particularidad de extenderse a los veinticuatro estados del país donde el público podrá disfrutar de propuestas muy interesantes con temas prominentes que vive el mundo hoy.

Carlos Arroyo, director general de la Compañía Nacional de Teatro y miembro del comité organizador del evento explicó cómo, desde su nacimiento a esa solicitud se le puso énfasis en el nombre Progresista, y

por eso en 2023 propusimos que la propuesta teatral tenga por lema “Que sea humana la Humanidad”, letra de la canción de Alí Primera, “El Despertar de la historia”.

Junto a la nación anfitriona, alrededor de dieciséis países han confirmado su participación en la fiesta teatral venezolana, entre ellos: Brasil, Bolivia, Burkina Faso, Cuba, Italia, Chile, Portugal, Perú, Ecuador, España, Argentina, Uruguay, Rusia, El Congo y Egipto. Arroyo reveló que México –país homenajeado– inaugurará el Festival con el espectáculo *Rey Lear*, un clásico de William Shakespeare, que de “alguna manera aborda el ejercicio del poder” y lo hacen con un actor que sufre de Alzheimer y es secuestrado por el narcotráfico.

Arroyo reveló que la nación azteca inaugurará el Festival con el espectáculo el *Rey Lear*, un clásico de William Shakespeare, que de “alguna manera aborda el ejercicio del poder” y lo hacen con un actor que sufre de Alzheimer y es secuestrado por el narcotráfico.

Hasta el 29 de junio en el Teatro Ramiro Jiménez, los jueves, se presenta *Siete veces adiós*, puesta en escena mexicana que recientemente cumplió 1 año en cartelera. La obra busca condensar todo lo que es, significa, y conlleva el amor a través de la relación entre dos personas: Ella y Él a lo largo de un año, ahora también Él y Él.

Compuesta y escrita en un largo proceso por Alan Estrada, Jeanette Chao, Vince Miranda y Salvador Suárez, la obra dirigida por el propio Estrada estrenó una nueva versión, apegada a las narrativas LGBTQA+, con dos hombres como protagonistas de los encuentros y -sobre todo- desencuentros que plantea el texto.

Para ello, recurre a frases y acciones que nos ubican en un contexto de suma actualidad, en el que hay una notable revalorización a nivel mundial de los derechos e historia de ésta población. La historia de A y B está contada desde un tiempo en el que las identidades, las expresiones y las disidencias genéricas y sexoafectivas están sobre la mesa y nos conciernen a todos.

## **CONVOCATORIAS**

### **TEATRO EN MOVIMIENTO POR EL VIEJO SAN JUAN**

Será un seminario intensivo teatral para jóvenes de 13 a 21 años.

La teatrera y educadora puertorriqueña Maritza Pérez Otero, ha llevado a cabo este campamento, cuna del grupo Jóvenes del 98. En esta ocasión, el seminario se dividirá en dos sesiones. La primera será del 5 al 16 de junio, seguida de otra del 19 al 30 de junio. Los talleres se llevarán a cabo en la Fundación Nacional para la Cultura Popular, así como en otros espacios históricos y escénicos del Viejo San Juan, como plazas y escalinatas.

En esta nueva edición de Teatro en Movimiento por el Viejo San Juan, los profesores que ofrecerán los talleres son: Kairiana Núñez Santaliz, Mickey Negrón, Pelé Sánchez Tormes y Marcos Gabriel Corrada Venegas. El cupo para participar de esta serie de talleres es limitado a 16 jóvenes por grupo, por lo que se invita a matricular con antelación. Cada sesión culminará con una función abierta al público que se llevará a cabo en el espacio cultural La Casa de los Contrafuertes, también en el Viejo San Juan.

Para matrícula y más información, puede comunicarse al (917) 434-0732 o escribir al correo electrónico [proyectotalleres@gmail.com](mailto:proyectotalleres@gmail.com). También puede seguirlos en las redes sociales @teatroenmovimientoporelVJSJ.

### **IV FESTIVAL ENCUENTRO DANZA PICHILEMU 2023, “ANANDA (Chile)”**

La cuarta versión del Festival Encuentro Danza Pichilemu 2023 abre su convocatoria internacional de VIDEO DANZA que ofrecerá por segunda ocasión la distinción “SERPENTINA”.

El Festival encuentro danza Pichilemu es un festival social, que tiene como objetivo acercar, educar y democratizar el acceso a la danza a la toda la comunidad, a través de acciones específicas como las

presentaciones presenciales en espacios públicos y colegios, además de su transmisión vía online para públicos más variados. Y a través de temáticas contingentes que se eligen para cada versión del Festival.

Este año se desarrolla la temática “Ananda” del sánscrito alegría, felicidad en sí misma (o) O alegría y amor de ser. En este sentido queremos vehicular para esta edición fundamentalmente el derecho a ser diferente y singular, de vivir en ambientes libres de violencia de género y prejuicios hacia las minorías. Razones que nos mueven tanto como profesionales de la danza y portadores de un mensaje pedagógico a la emancipación de los seres humanos en una consideración de igualdad y respeto, a través del cuerpo y el movimiento creativo.

Las obras seleccionadas harán parte de la programación oficial del Festival. Esta programación se presentará durante los tres días del festival, el 1, 2 y 3 de septiembre de 2023, en el formato presencial y *online*. Los videodanzas serán seleccionados para la programación de esta versión por un prestigioso Jurado internacional, que otorgará la distinción SERPENTINA (en homenaje a la obra *Danza Serpentine*, 1896 de Loïe Fuller).

Queda abierta esta convocatoria a aquellas obras artísticas en videodanza (profesionales y emergentes), de artes escénicas de danza contemporánea enfocados en la renovación artística, que se interesen en formar parte del 4° Festival Encuentro Danza Pichilemu 2023, con la temática para esta versión “ANANDA”. Su objetivo es seleccionar obras de VideoDanza para ser parte de la programación del cuarto evento Internacional Festival Encuentro Danza, Pichilemu 2023, Ananda, que se llevará a cabo en formato híbrido (presencial y *online* vía canal *youtube*), los días 1, 2 y 3 de septiembre 2023.

En caso de consultas sobre la convocatoria, escribir al correo [convocatoria.fedp@gmail.com](mailto:convocatoria.fedp@gmail.com). Solo se tomarán en cuenta los emails dirigidos a [convocatoria.fedp@gmail.com](mailto:convocatoria.fedp@gmail.com))

La convocatoria estará vigente hasta el jueves 11 de junio de 2023.

*En Conjunto*, Dirección de Teatro, Casa de las Américas. Dirección y coordinación editorial: Aimelys Díaz Rodríguez. Diseño: Pepe Menéndez y Roilán Marrero Gómez. Envío: Gladys Pedraza Grandal. [teatro@casa.cult.cu](mailto:teatro@casa.cult.cu), [conjunto@casa.cult.cu](mailto:conjunto@casa.cult.cu)