



n. 7, jueves 21 de julio de 2022

EN ESTE NÚMERO...

En y de la Casa

Presentación Conjunto 203

Teatreando por Latinoamérica

Radojka se estrena con magistrales actuaciones de María Castillo y Aidita Selman. Daniela Pujols

La trágica agonía de un pájaro azul. Bernardo Borkenztain

La Poeta. Entre libros y traiciones. María Cristina Mory Cárdenas

Los días del agua: cómo mirar al pasado en el teatro, desde el humor. Julia Nardozza

Peter Brook y la experiencia Mahabharata. Fernando de Ita

Mauro: la implacable urgencia de Chile como zona de sacrificio. Claudio Pereda Madrid

Van Gogh, un girasol contra el mundo: la intimidad del artista en escena. Alegría Martínez

El cuidador: nuestra crítica de la obra que se monta en el Teatro Británico. Juan Diego Rodríguez Bazalar

Breves miradas a Tus deseos en fragmentos. Aimelys Díaz

La señorita Julia, dos miradas en la escena cubana. Vivian Martínez Tabares

A dos voces

Crespi: "Campo Santo no solo es una denuncia, es también un pedido de ayuda"

Eva Halac, entre el teatro político y el regreso de Sartre al San Martín. Pedro Fernández

Ernesto Parra: la esencia poética del payaso. Giselle Bello

Patricia Ariza: "La guerra nos ha hecho perder la autoestima". Camila Osorio

Noticias

Convocatorias

EN Y DE LA CASA

PRESENTACIÓN CONJUNTO 203



Invitamos a estudiosos, investigadores y amantes de la escena a acompañarnos hoy jueves 21 de julio, a las 3:00 p.m., en la Sala Manuel Galich de la Casa de las Américas, donde será puesto en circulación el número 203 de la revista *Conjunto*.

Esta entrega contiene un amplio dossier sobre la Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral 2022, con el texto de la conferencia impartida por Mauricio Kartun, cinco críticas de los espectáculos visitantes, una entrevista, la relatoría del taller de Contrael viento Teatro y los textos

Memoria de Pichón, de Andy Gamboa y FK. *Fantasia sobre Frida Kalho*, de Reinaldo León Coro, dos obras que fueron parte de la cartelera del evento.

Además, el número brinda reportajes de festivales, encuentros celebrados en Colombia, Panamá y Cuba, dos críticas sobre estrenos en México y Uruguay, que se complementan con una reflexión sobre los vínculos entre la escena y el espectador y la aproximación a una edición de Sófocles traducida en el Ecuador.

La presentación estará a cargo de la teatróloga Aimelys Díaz, redactora de la publicación, que estará acompañada por las miradas de varios participantes en Mayo Teatral que han enviado mensajes virtuales sobre la cita.

¡Los esperamos!

TEATREANDO POR LATINOAMÉRICA

RADOJKA SE ESTRENA CON MAGISTRALES ACTUACIONES DE MARÍA CASTILLO Y AIDITA SELMAN

Daniela Pujols

Radojka, la nueva apuesta teatral dirigida y producida por Guillermo Cordero se estrenó con éxito a casa llena en la Sala Ravelo del Teatro Nacional Eduardo Brito [de Santo Domingo]. Las primeras actrices María Castillo y Aidita Selman estuvieron magistrales. Selman protagonizó esta pieza, luego de décadas fuera de las tablas, dedicada a la producción.



Ellas provocaron todo tipo de reacciones con sus personajes de dos cuidadoras que sobrepasaban medio siglo de vida y arrastraban con los años muchos problemas. Mencionada en toda la pieza como el hilo conductor, la sola aparición de la bailarina y actriz Miriam Bello en la piel de Radojka fue un “show”, así como presenciar en ese instante una tragicomedia. En efecto, para no dar *spoilers* (como en el cine), es mejor verlas en escena.

Comedia, vejez e intereses

La sinopsis se centra en dos mujeres de mediana edad que se dedican a cuidar a una señora de origen serbio. El devenir de sus vidas se ve drásticamente trastocado cuando Radojka (Miriam Bello) fallece sorpresivamente en la bañera. Lo que podría culminar en tragedia se transforma en una oportunidad para que tanto Gloria (María Castillo) como Lucía (Aidita Selman) conserven su trabajo.

La sinopsis es solo la punta del *iceberg* de todo lo que sucede. La escenografía de Fidel López fue el primer paso para adentrarse a la historia. Muebles viejos, recuerdos plasmados en cuadros y fotografías, polvo en los objetos de valor familiar, reflejaban a una señora olvidada en su última etapa, haciendo que de inmediato el espectador piense en la vejez.

La obra teatral, escrita por el uruguayo Fernando Schmid y Christian Ibarzábal, es una comedia de intrigas y humor negro descarado, que se ha convertido en un éxito taquillero en Argentina y Uruguay. Desde que se encendieron las luces pasadas las 8:37 de la noche de este viernes [24 de junio] comenzaron las risas de algunos espectadores, hasta convertirse en minutos en un efecto dominó la risa colectiva con el monólogo de María Castillo en la piel de Gloria, sentada en el sofá visiblemente afectada.

En la serie de lamentos del “si yo hubiera” no faltaron frases y refranes de la cultura popular, chismes de la farándula local e internacional, incluso, de jugar la lotería para no enfrentar la realidad que les esperaba a ambas: mayores y sin empleo.

La llegada de Lucía (Aidita Selman) a la casa, siempre retrasada, da paso a los fuertes diálogos entre las cuidadoras. “Si te lavas las manos yo también me las lavo, yo me desaparezo y te dejo con tu muerta”, exclama María Castillo en la interpretación de Gloria para darle entrada al chantaje, el descarado y el miedo, lo que desencadena el drama en medio del humor negro. Lucía recordaba siempre los consejos y frases de su madre que al parecer no siguió al pie de la letra. La dramaturgia mantuvo la risa de todos los presentes por hora y media.

Aunque al principio puede notarse a una María como la fuerte y calculadora y a Lucía como la frágil y receptiva, la sorpresa de lo que esconden entre sí se va desarrollando en la puesta en marcha de sus planes que, yéndonos a la realidad de la vida, no son más que un reflejo de las miserias humanas. Ambición, desesperación, traición y un grado de locura se conjugan en esta comedia que pone a más de uno a pensar en la última etapa de la vida del ser humano, desde el que cuida hasta el que necesita ser cuidado.

La breve aparición de Miriam Bello como Radojka y lo que sucede en escena fue sin dudas el momento más hilarante. El solo de Lucía muestra la parte más oscura del ser humano. “Gloria, tú no sabes con quien te metiste”, dice la actriz quien recuerda constantemente en su personaje los dichos de su madre y a su hijo preso.

El idioma serbio también está presente de una manera cómica, además del uso de la tecnología con la computadora para comunicarse a distancia con el hijo de Radojka. El tiempo pasa y se ve reflejado en el cambio de las luces, y como prueba está la celebración de un cumpleaños hasta el sorpresivo desenlace. ¿Hasta cuándo se puede mantener una mentira?

Al finalizar la tragicómica pieza con el aplauso de pie, Guillermo Cordero valoró el trabajo de las actrices y como gran coincidencia resaltó que Aidita Selman cumplió años de vida el mismo día del estreno de la obra y de su regreso a las tablas, mostrándose emotiva ante las felicitaciones. “Esta es una ocasión muy especial porque esta mujer tenía muchos años que no actuaba después de hacer una carrera muy importante en la producción de espectáculos. Quiero decir que el teatro le ha dado la bienvenida hoy día de su cumpleaños”, manifestó Cordero.

El montaje dominicano cuenta entre los créditos con las luces de Liliana Díaz; asistencia de dirección del joven actor Josué Hirujo, la coordinación general de Fabiola Espinola; producción José Escarramán, asistencia María Isabel Ferreras y diseño gráfico Vera Peralta.

Tomado de *diariolibre*, 24.6.2022

LA TRÁGICA AGONÍA DE UN PÁJARO AZUL

Bernardo Borkentzain



Anoche [24 de junio] tuve la oportunidad de ver una obra superlativa, con texto de Carla Zúñiga y dirección de Domingo Milesi al frente de un elenco de la Comedia Nacional y becarios, que no es opcional de ver para quienes hablan el teatro. Zúñiga es con toda justicia un referente del teatro feminista, y esta obra, con fuertes reminiscencias del genial cuento “Las mujeres que los hombres no ven” de James Tiptree Jr. (una mujer que debió usar seudónimo masculino en su época) y que --no es novedad-- habla de las dos únicas cosas de las que el arte puede hablar: el amor y la muerte. O su búsqueda en este caso. Nina (otro protagonista

increíble de Florencia Zabaleta) ha decidido suicidarse y su periplo para que la entiendan y acepten, lleva al espectador junto a ella por una odisea de noventa minutos que nadie desea que termine nunca.

Pocas veces se ha visto un elenco tan parejo de actuaciones notables, en un registro complicado que es el de la parodia o la caricatura, pero que la fina mano de Milesi (gran director de actores) amalgama con una elegancia que convierte lo grotesco en delicado. El manejo de filmación en directo (Miguel Grompone, como no) que convierte el dispositivo escénico en juego de pantallas duplicadoras y alteradoras de la realidad escénica es parte de la propuesta y hace alternar las gestualidades de los actores, a veces sin solución de continuidad, con el gesto omnipresente pero de significado variable de la enorme sonrisa de Florencia Zabaleta. Nombrar a uno u otro actor sería injusto, pero el pequeño payaso patético interpretado por Diego Arbelo no podría mejorarlo ni Laurence Olivier o Alec Guinness. Hágase un bien y vaya a verla...

Tomado del perfil de *facebook* del autor, 25.6.2022

LA POETA. ENTRE LIBROS Y TRAICIONES

Maria Cristina Mory Cárdenas

Una incisiva periodista busca escribir un libro que se convierta en un *best seller*; entonces le propone a una convicta por homicidio y aficionada a la escritura enseñarle el oficio, a cambio de que esta le cuente su vida y así construir la exitosa novela que podría cambiar el destino de ambas. Bajo este argumento, *La Poeta*, escrita y dirigida por el galardonado dramaturgo, guionista y director español David Planell, lleva a escena por primera vez a Norma Martínez y Fiorella Pennano, quienes se enfrentan en una suerte de duelo que pone a prueba valores como la amistad, la lealtad y la ética profesional.



Esta propuesta escénica supone el regreso a la presencialidad de ANIMALIEN, productora fundada por Martínez y Pennano, la cual nos tiene acostumbrados a interesantes y enriquecedores proyectos artísticos. Con una dinámica ágil desde el inicio, el encuentro entre los personajes se sostiene en medio de una escenografía minimalista y práctica, en donde los libros se convierten en símbolos de poder y fragilidad. Las actrices, conocedoras de su oficio, defienden sus roles con aplomo, manejando las pulsiones y tensiones con suma precisión; así, el espectador es testigo del viaje y transformación de estas mujeres, cuyos secretos y estrategias para lograr sus objetivos se confrontan en una lucha sin vencedores, ni vencidos. Cabe resaltar el excelente trabajo de iluminación y los efectos logrados en la puesta, lo cual se agradece a nivel visual.

La Poeta es una obra íntima y contemporánea desde la narrativa hasta el propio montaje, pues nos plantea temas que comprenden el universo más complejo de los seres humanos: las traiciones, el engaño, la admiración, el deseo de superación y el perdón como prueba máxima de que los cambios son posibles por más difícil que parezca. La temporada está presentándose en el Teatro de Lucía de jueves a domingo, hasta el 9 de agosto.

LOS DÍAS DEL AGUA: CÓMO MIRAR AL PASADO EN EL TEATRO, DESDE EL HUMOR

Julia Nardoza



El unipersonal de Julieta Grinspan concebido durante el tiempo de la pandemia, indaga en la construcción de identidades propias y a partir de los recuerdos. La puesta en escena se presenta los domingos a las 19, en el Teatro Celcit.

En esa circunstancia tan particular que fue el aislamiento social y preventivo producto de la pandemia, ese aislamiento que nos hizo detener y redireccionar muchas de nuestras actividades, y que, como sabemos el teatro tuvo algo más que una pausa, aparecieron incertidumbres y afirmaciones. Nuevos procesos creativos y las certezas de que el teatro es cuerpo con otros cuerpos, es equipo, es público, presencias. En el año 2020 esperamos, resistimos, también económicamente y luego brotamos a borbotones, en estado de ebullición.

Los días del agua nació en este contexto de necesidad plena de hacer teatro. Julieta Grinspan, autora y directora de la obra, se conmovió ante fotos que yo había publicado en redes: se trataba de mujeres de los años 20 en trajes de baño, a las que policías medían fragmentos del cuerpo que estaban autorizadas de mostrar. Evidentemente antes y ahora, los cuerpos son campo de disputa. Aquellas fotos nos cuestionaron y nos dieron qué pensar en sincronía con los procesos de transformaciones actuales.

Los días del agua surge entre los primeros imaginarios de aquellas fotografías puestas a jugar con un sinnúmero de experiencias, vivencias de nuestro anecdotario familiar, que intuimos, descubrimos y comprobamos que han sostenido (y hasta ahora, por qué no) discursos sobre los cuerpos y los roles de cada quien, siendo nuestra intención, leerlas, pensarlas y problematizarlas en escena.

Julieta Grinspan esbozó un texto para comenzar los ensayos que fueron planteados junto a Nelly Scarpitto, también directora de obra, especialista en teatro de títeres y objetos, y a Matías Noval, iluminador y escenógrafo. Nos propusimos trabajar, abordar el texto en escena desde diversos lenguajes, con referencias de los saberes de cada integrante del elenco. Fue una elección estética disponer de diferentes miradas que puedan ampliar los alcances del material escrito.

Los días del agua es un unipersonal y cuenta un momento, un instante en la vida de Laura. Nuestro personaje supone, desea, confronta en su presente con las lecturas de su anecdotario familiar. Laura los cuestiona y al mismo tiempo los recoge con afecto. Lejos de moverse de sus conflictos, los convoca a ser parte ineludible de su identidad.

La obra despliega con humor el pasado de Laura, ese humor indispensable para atravesar algunos momentos de la vida, no sin ser cómplice de la poesía que se desprende del texto y liberan, la una y la otra, de la lectura lineal de todas las cosas. Despliega desde diversos sentidos, algunas de las formas del teatro épico de Bertolt Brecht. Escénicamente, proponemos recursos que permitan ver a Laura y su contexto, ver los nuestros y pensarnos. Proponemos un personaje en movimiento tal cual lo estamos nosotrxs.

Los días del agua de Julieta Grinspan. Actúa: Julia Nardoza. Dirigen: Nelly Scarpitto y Julieta Grinspan. Domingos a las 19 hs en el Teatro Celcit (Moreno 431, Caba). Entradas: boletería del Teatro o por Alternativa.

En memoria del maestro Peter Brook, uno de los grandes directores y pensadores del teatro del siglo XX, recientemente fallecido, reproducimos un texto de un destacado crítico mexicano.

PETER BROOK Y LA EXPERIENCIA MAHABHARATA

Fernando de Ita

Con el fallecimiento del influyente y prestigioso dramaturgo y director británico, acaecido el pasado 2 de julio, se ha cerrado un capítulo de la historia del teatro moderno.

Los genios que nacen cada siglo son pocos, muy pocos. Peter Brook, sin duda, era uno de ellos. El dramaturgo y director de teatro, cine y ópera iluminó el siglo XX con su presencia. O, más bien, lo revolucionó; lo revolucionó con su trabajo escénico ambicioso, aventurero, innovador, infinitamente creativo. Nacido en Londres el 21 de marzo de 1925, Peter Brook se ha marchado de esta tierra el pasado 2 de julio. Considerado como uno de los directores más influyentes del teatro contemporáneo, con su fallecimiento se ha cerrado un capítulo de la historia del teatro moderno. Como escribe aquí el periodista y crítico teatral Fernando de Ita: "Casi un siglo vivió uno de los hombres más dotados de su tiempo para contar historias en un escenario"...



Hay espectáculos que hacen historia porque son el referente de una época y de la sociedad que lo produce. Sin duda el montaje del *Mahabharata*, dirigido por Peter Brook, es la suma del teatro que se hizo en Europa de finales de 1946 a 1999. La versión dramática de la leyenda de leyendas de ese basto conglomerado de pueblos que es la India fue algo más que una obra de teatro: fue un proyecto cultural que tardó 10 años en cumplirse y, por lo tanto, merece una revisión arqueológica a la manera de Alfredo López Austin, midiendo su devenir social con la memoria de ese acontecimiento.

Su estreno fue el 13 de julio de 1985 en una inmensa cantera de piedra-mármol localizada a 13 kilómetros de Aviñón, la ciudad de los papas. Recordemos: en Aviñón se inició, al terminar la segunda gran guerra, la reconstrucción cultural de Francia --encabezada por André Malraux, el escritor de *La condición humana*-- con la inauguración en 1947 del Festival de Teatro de Aviñón, el cual aún hoy --setentiséis ediciones con la de este año-- congrega a la élite del teatro internacional. El espectáculo comenzó a las 7 de la noche y terminó a las 7 de la mañana del 14 de julio, fecha onomástica de la toma de la Bastilla que inició la Revolución Francesa.

El origen

En 1975 Peter Brook y el escritor Jean-Claude Carrière vieron un espectáculo de Kathakali --en donde escucharon por primera vez la palabra Mahabharata--, y quedaron fascinados por la ornamentación y la expresión corporal y gestual de los bailarines, pero también consternados porque les resultó evidente que como europeos se quedaban en la superficie de aquella tradición milenaria. Así comenzó su peregrinaje de varios años a la India, fuente de aquella cultura de culturas que tiene un libro sagrado, redactado en sánscrito, de doce mil páginas y cien mil versos, escrito a lo largo de un milenio, del año 300 antes de Cristo al año 300 de la nueva era: el *Mahabharata*.

En 1975 Peter Brook tenía cincuenta años, treinta de ellos ya dedicados al teatro porque hizo su primer montaje en 1945; dos años después ya era el director de la Royal Opera House y, en 1962, comenzaría su periplo por la obra de William Shakespeare como director de la Royal Shakespeare Company. 1968 fue un año crucial para Brook por razones artísticas no políticas: ese año tomó un taller con Jean-Louis Barrault en París, donde trabajó por primera vez con artistas de otras culturas. Su impresión fue tan honda que terminó sus asuntos en Londres --donde era el rey del tablado-- y, en 1970, se instaló en París para iniciar una forma diferente de abordar la producción dramática y su resultado escénico: la *rechercher*, la investigación como principio y fin de la obra artística.

En una línea paralela del tiempo y el espacio, el joven Jerzy Grotowski iniciaba en un pueblo perdido de Polonia el devenir del “teatro pobre”, el cual buscaba la comunión del espectador de teatro con el actor santo. Por otro lado, de Wroclaw salía Eugenio Barba a fundar en Dinamarca un grupo artístico sui generis, pues el Odin Teatret se formaría con actores rechazados de diversas academias escandinavas. La triada que marcó la ética, la estética y la pedagogía del teatro del siglo XX buscó por diversos caminos una misma meta: modificar la vida del teatro y, acaso así, el teatro de la vida.

Ahí está el detalle

No hay manera de saber cuánto se invirtió en el proyecto *Mahabharata* porque a lo largo de sus diez años de concepción, desarrollo y realización, el Centro Internacional de Investigación Teatral (CIRT), que fundó Brook viviendo en París, recibió apoyos lo mismo de la Fundación Rockefeller que de la Comuna de París y el gobierno de Irán. Resulta que en 1971 Brook presentó en Persépolis, invitado por el sah Mohammad Reza Pahlavi, su espectáculo *Orghast*, borrado intencional o accidentalmente de la biografía del director nacido en Inglaterra, tal vez por el devenir que tuvo la historia de la antigua Persia con el derrocamiento del sah y la llegada del ayatola Jomeini en 1979. El caso es que la ficha de producción del estreno de Aviñón consigna a un festival iraní como parte de los patrocinadores.

En los 80 no solo Brook sino Peter Stein, Ariane Mnouchkine, Robert Wilson, entre otros artistas del teatro, hicieron espectáculos millonarios que individualmente superaban el presupuesto anual de la producción teatral conjunta del INBA y la UNAM. Para presentar el *Mahabharata* se requería mover veintidós actores --de cinco continentes--, cinco músicos, catorce técnicos y varias toneladas de vestuario, atrezzo y elementos escenográficos. Aun así, el espectáculo se presentó en diecinueve países, gracias a los patrocinios públicos y privados que lograba el prestigio de Brook. Cuando dirigió el Festival Internacional Cervantino en los 90, Mercedes Iturbe quiso traer el espectáculo a Guanajuato; incluso fue a la ciudad colonial un asistente de producción para ver el lugar idóneo, pero finalmente no se consiguieron los patrocinios necesarios.

Los noventa fueron la década de los festivales internacionales tanto en Europa como en América; en ese entonces, muy pocas voces fueron las que pusieron en cuestión la filantropía de las grandes corporaciones y los apellidos ilustres que apoyaron un modo de producción artística a su imagen y semejanza. Ya no eran los reyes y los nobles los patrocinadores del teatro, sino los grandes capitales y la más alta burguesía la que hacía posible el trabajo de los genios. Los festivales internacionales propiciaron un teatro espectacular, más atento a la forma que al contenido. Solo el teatro alemán, patrocinado fundamentalmente con fondos públicos, hizo propuestas radicales en lo artístico y lo político. El *Mahabharata* de Brook utilizó estos mecanismos financieros para realizar una mutación ontológica: poner en los ojos de Occidente la mirada del Oriente.

Peter Brook. La hazaña artística

Cuando Jean-Claude Carrière le entregó al elenco multirracial de Brook el primer borrador del *Mahabharata*, que contenía nueve horas de diálogo para cada personaje, la reacción fue de espanto. ¡En qué nos metimos! Fallecido recién en febrero de 2021, el guionista de Buñuel contaba que cuando se enteró de las dimensiones del poema mayor de la tradición hindú lo primero que le dijo a Brook fue que era inútil, por imposible, intentar una adaptación de aquel canto épico que narra el combate entre dos vertientes de una misma familia: los Pandavas y los Kauravas --el bien y el mal--, cuyo enfrentamiento solo puede terminar con la destrucción de todo lo creado.

“--Peter, el *Mahabharata* está compuesto por 180 libros distintos y tiene entre cien mil y doscientos mil versos. Es muchas veces más grande que la Biblia y las obras de Homero”.

El problema, añadía Carrière, era que mientras más se adentraba en ese laberinto, más se entusiasmaba Peter con el proyecto. Y había otra cosa: “Nos impresionó mucho que en nuestros viajes a la India gente de diversos ámbitos mostraba su admiración por el libro de libros como parte de su historia, pero también de su presente”. Además, concluye el responsable del guion, Peter decía que era un libro muy divertido.

Aunque no fue por diversión que Peter Brook tuvo su primer contacto con una de las cientos de historias de la epopeya hindú. En un video que aún guardo en formato DVD, Brook comenta que ya estando en París preparaba un espectáculo sobre la guerra de Vietnam, y a la hora del descanso para comer

invitaban a la gente que pasaba por la calle de St. André des Arts a compartir sus experiencias o reflexiones sobre la guerra en general, y uno de esos transeúntes les dio un folleto en el que se contaba uno de los episodios de la guerra de exterminio que narra el *Mahabharata*. Resultó que aquel señor era Philippe Lavastine, uno de los grandes eruditos del sánscrito en Francia. Al terminar la charla en la que les habló de la importancia del libro de libros, Brook y Carrière comenzaron los preparativos para viajar a la India.

Brook siempre tuvo muy claro que su versión de la epopeya hindú no podía imitar el modelo original sino sugerirlo. Después de todo se trataba de narrar historias fantásticas de dioses, reyes, héroes y monstruos, y lo que hizo el director de teatro y cine fue hacerlo a la manera occidental, evitando la exageración propia del teatro y el cine hindú. El resultado fue hermoso porque provocaba en el espectador un placer sensorial acompañado del bienestar del espíritu, por así decirlo. De un modo mágico, el espectador se convertía en el primer niño en escuchar por primera vez la leyenda sobre el origen del mundo.

Yo vi la obra de teatro por primera vez en Madrid en el invierno de 1985, donde se presentó dividida en tres partes que duraban solo tres horas cada una. Era la versión francesa que pude ver completa en Barcelona unos días más tarde. Confieso que la belleza también adormece, aunque al despertar era fácil engancharse de nuevo con aquella fábula de la que sin embargo no pude escribir nada, pues la verdad no sabía qué decir, además de los adjetivos admirativos que mucha gente repetía en voz alta al terminar la función.

En 1990 vi la versión inglesa en el Festival de Teatro de Nueva York, y ya pude publicar una reseña que afortunadamente está perdida en la hemeroteca porque de ningún modo le hacía justicia a la obra icónica del siglo XX; en principio porque ignoraba lo que cuento aquí, y, en consecuencia, vi el espectáculo como una producción escénica no como un proyecto cultural. Por cierto, en 1979 entrevisté a Brook en el boulevard de la Chapelle donde se encuentra el viejo teatro de los Bouffes du Nord que presentaba *La conferencia de los pájaros*, un poema persa del siglo XII, y ahora me apena la solemnidad de mis preguntas a un artista con un inmenso sentido del humor. Mismo que disfruté en la Ciudad de México cuando Brook trajo el *Ubú rey* y Juan José Bremer, entonces director del INBA, me invitó a la cena en la que luego de dos tequilas el genio inglés cantó y bailó como Charles Chaplin.

Casi un siglo vivió uno de los hombres más dotados de su tiempo para contar historias en un escenario que se fue vaciando de todo aquello que no fuera esencial para el relato. Con los años, Brook comprendió que la humanidad del teatro está evidentemente en los actores. Luego de trabajar con los grandes histriones y las inmensas divas del teatro inglés, este hijo de judíos lituanos apostó por la gente de otras lenguas, costumbres e identidades para contar sus historias. Brook no fue a la India como tantos de sus contemporáneos en misión esotérica o en busca de color local; fue con todo respeto a inhalar la esencia de la otredad cultural de un pueblo de pueblos donde también se origina el mundo. Acaso el *Mahabharata* sea uno de los espectáculos más logrados de un artista de Occidente por representar la mitología, la épica y el imaginario de otro universo cultural, y salir bien librado en el intento. No es poca cosa.

Tomado de *Salida de Emergencia*, julio 2022.

MAURO: LA IMPLACABLE URGENCIA DE CHILE COMO ZONA DE SACRIFICIO

Claudio Pereda Madrid



Sólida, profunda y entretenida, la obra de teatro *Mauro* es una puesta en escena tan bien desarrollada, que --sin duda alguna-- se suma al panteón de piezas teatrales chilenas imperdibles.

Está basada en el conflicto social que surge en los años 2000 entre el pueblo nortino de Caimanes y la minera Los Pelambres, perteneciente al grupo económico de Andrónico Luksic, uno de los más importantes del país, con grandes inversiones industriales, extractivas, productivas y financieras, incluyendo medios de

comunicación como el Canal 13 de TV. La localidad se ubica en la región de Coquimbo (IV Región, comuna de Los Vilos, provincia del Choapa).

Para eliminar relaves (desechos de procesos mineros como roca molida, agua sucia y minerales) la empresa Los Pelambres requiere, por un lado, crear un tranque cerca de Camarones y, por otra, hacer uso del agua natural que existe en la zona. El tranque se construye en el fundo Mauro, pleno valle del estero Pupío, a medio camino entre las operaciones mineras y el puerto de Los Vilos, lo que implica el desplazamiento de muchas personas.

El impacto del tranque y el mal uso de las aguas naturales en la zona es total y absoluto: la gente pierde el acceso al vital elemento, las pocas fuentes hídricas que quedan se contaminan con los desechos mineros y el tranque --considerado el más grande de la América Latina-- amenaza con destruirse y con ello ponerle la definitiva lápida a la zona. Son variadas las resoluciones judiciales que, tras larguísimos juicios, fallan contra la empresa.

Un grupo de pobladores decide protestar con una huelga de hambre hasta las últimas consecuencias, emulando a la que realizaron en 1981 unos independentistas de Irlanda del Norte y que significa un “antes” y un “después” en este tipo de protestas. La idea es generar plena conciencia en la comunidad sobre las consecuencias que implica para la naturaleza y para los seres humanos la presencia minera.

Para elaborar esta historia, La Familia Teatro obtiene un Fondart (convocatoria 2020) que le permite investigar durante dos años los hechos reales. A partir de lo recopilado, desarrollan una propuesta dramaturgica impactante, equilibrada y sólida.

Haciendo recordar la mejor tradición narrativa de Juan Radrigán en *Pueblo del mal amor* (1986), por ejemplo, la escritura y la dirección de Eduardo Luna ofrecen un cuadro humano, político y poético de muy alto vuelo. *Mauro* reflexiona sobre la naturaleza humana, sus virtudes y vicios; analiza el cuadro socio político del país, propone puntos de vista ecológicos y culturales e invita a una inexorable introspección. Todo ello sin ningún ápice de proselitismo o afán panfletario. La obra se defiende y se para absolutamente en pilares artísticos. Es una historia impecablemente narrada e interpretada, con un registro actoral de primerísimo nivel.

Haciendo uso de técnicas audiovisuales, atractivos recursos de iluminación, voces en off que recuerdan esas maravillosas atmósferas de Juan Rulfo, cuadros musicales e impactantes recursos narrativos del cine, *Mauro* es una obra que marca al espectador. La gran historia de la minera que deteriora la ecología, las relaciones humanas y la historia arqueológica del pueblo (y, claro, que también entrega sueldos impensados en la zona) se concentra en los distintos universos de estos cinco personajes en escena, cada uno con su microhistoria, sus contradicciones, su riqueza espiritual, sus dudas profundas, sus propias traiciones y sus opciones en juego.

Cada uno llega al punto de la huelga desde diversas experiencias y rutas. Pero un día se ven abordados de manera común por el peso de la realidad y por la toma de conciencia del fin de su entorno, a partir de lo cual comienzan a sentir la responsabilidad que les cabe en el futuro de su pueblo, la difícil decisión de dar pasos éticos o pasos que les generen riqueza material, la compleja circunstancia de optar mirando lo colectivo o lo individual.

En algún sentido, la existencia del tranque funciona como un hoyo negro en la sociedad, una energía difícil de contrarrestar que no solo atrae y atrae, sino que también deja un espacio para entender el tiempo que se vive y el que viene. En ese breve espacio parece encontrarse también la respuesta.

Aunque la derrota se vea evidente, esto no le agrega ninguna razón a la opción de seguir luchando. Lo que se habla en *Mauro* no es solo la historia del pueblo que lucha por la dignidad de mantener su legado y entorno, sino que ayuda a comprender la impactante dinámica que se da hoy en Chile en variadas zonas de sacrificio, en las que el interés económico rentista es más importante que el desarrollo económico sustentable.

No por nada es un tema que cruza también la actual discusión sociopolítica del país. Y allí *Mauro* se constituye en un aporte sólido. Como se ha apuntado, desde varias ópticas construye una interpretación holística, que pone en juego la ecología, la política, la economía y la moral frente al ser humano en su cruda complejidad y en su inexorable compromiso colectivo.

Mauro es una obra esencial, que debe ser vista con implacable urgencia.

Tomado de *cultura y tendencias*, 10.7.2022

VAN GOGH, UN GIRASOL CONTRA EL MUNDO: LA INTIMIDAD DEL ARTISTA EN ESCENA

Alegría Martínez

El profundo amor entre Vincent y Theo, la comprensión y el inmenso apoyo del galerista hacia su hermano y su obra, la naturalidad, honestidad y belleza literaria mediante la que ambos se expresaban a través de sus cartas, permea la existencia del creador holandés y la totalidad del montaje *Van Gogh, un girasol contra el mundo*.



Distintos óleos creados por el artista nacido en 1853 y fotografías familiares en tono sepia se proyectan al fondo del escenario, reproducciones de gran formato que emiten su belleza y su luz, acogen y otorgan forma y contexto a los sucesos vividos por quien hoy es celebrado y reconocido universalmente.

Mario Iván Martínez es el autor de esta obra que introduce al espectador en la intimidad del pintor atormentado por las inmensas dudas sobre su propia obra. Seducido por la delicadeza de las flores, el sufrimiento humano y la fragilidad de la mujer que amó, sujeto a un permanente arrebató creativo en aumento como su producción, en la que invertía cada centavo enviado por su hermano.

El texto dramático desarrolla minuciosa y acertadamente episodios decisivos en la vida del creador de *La noche estrellada*, desde recuerdos de sus primeros empleos como predicador en la región minera de Borinage, hasta vivencias con su querida "Gacela", el desencuentro al compartir casa con Gauguin, sus estudios académicos con Cormon, el descubrimiento de la obra de sus contemporáneos, el matrimonio de su hermano, su autoagresión y posterior estadía en el hospital para enfermos mentales, hasta su relación con el doctor Gachet, que cuidó de él hasta antes de su fallecimiento en 1890, sin dejar fuera la paradoja del valor económico y apreciativo actual de su obra.

Acucioso conocedor de la historia de este magno personaje, que en una de sus cartas a su amado hermano afirmó: "Pienso asumir sin rodeos mi oficio de loco", Mario Iván Martínez plasma detalles que revelan la compleja personalidad de Vincent, su dulzura, dolor y agitación interior, alimento de sus obsesiones.

La presencia de su hermano Theo, de su cuñada, Johanna Bonger de Van Gogh, gracias a quien conocemos obra y cartas del pintor, así como de los distintos personajes que formaron parte de su vida, están ahí, en parlamentos esencialmente humanos, contundentes y breves que denotan sus características sin necesidad de explicaciones.

Referencias al movimiento impresionista europeo, a las contradicciones y vaivenes del mercado de arte que enfrentaba Theo desde la galería Goupil, incluida parte de la extrema situación vivida por hombres y mujeres del campo, así como la atmósfera en torno a las trabajadoras sexuales, otorgan al espectador el contexto de lo que le tocó vivir a Van Gogh, que dejó escrito en una de sus misivas: "Nosotros, artistas en la sociedad actual, no somos más que cántaros quebrados".

Mario Iván, que décadas atrás ha dado muestras de su capacidad actoral en el extraordinario monólogo *A la manera de Shakespeare*, y posteriormente en *La jaula de las locas* como Albín/Zazá, por mencionar solo dos obras de distinto género, crea a todos los personajes que aparecen en la puesta, a través de distintos tonos de voz y formas de hablar, de un movimiento, un giro, un paso que muestra por ejemplo a Theo, su elegante hermano, ante su escritorio, segundos después de ser Vincent ante un caballero sin lienzo que deja ver el rostro, las pinceladas, el cuerpo de quien bosqueja la obra que se agiganta al fondo.

Bajo la depurada dirección escénica de Luly Rede, creadora de montajes que el tiempo no borra de la memoria, como *Escorial*, de Michel de Ghelderode, su actual puesta en escena es una experiencia

estética, emotiva y visual, que sumerge con suavidad al público en el universo poético y dramático del hoy idolatrado artista plástico.

La mancuerna artística conformada por la directora Rede y por Mario Iván Martínez, propone al espectador un viaje biográfico enfocado en la obra, la escritura epistolar y el impulso creativo, vinculado al infierno interior de Vincent Van Gogh, sobre un espacio semivacío de elementos escenográficos, que se llena de presencias claras aunque incorpóreas, donde el pelirrojo de ojos claros respira y late en el cuerpo del actor, que abraza con el alma cuando aprieta los brazos sobre sí mismo.

La obra se presenta de viernes a domingo hasta el 24 de julio en el Teatro Helénico.

Tomado de Carteleradeteatro, 14.7.2022.

EL CUIDADOR: NUESTRA CRÍTICA DE LA OBRA QUE SE MONTA EN EL TEATRO BRITÁNICO

Juan Diego Rodríguez Bazalar



Son varias las razones que hacen de *El cuidador* una de las puestas en escena imperdibles del año. En manos del director nacional Mikhail Page y de los intérpretes Alberto Ísola, Eduardo Camino y Óscar Meza, la obra de Harold Pinter dialoga con la crisis migratoria mundial e invita a repensar cuál es el lugar que ocupamos en esas dinámicas. Lo hace mientras interpela al público por sus motivaciones y objetivos. Quedan pocas funciones en el Teatro Británico.

Los peros son mínimos. Se entiende la dificultad de traducir “mate”, pero “compadre” suena a una realidad muy distinta a la que se plantea en escena. Y el muro: así como en “Bull”, Page hace evidente su interpretación del texto, pero, ¿es necesario resaltar de esa manera --con imágenes de Boris Johnson, Donald Trump y grafitis racistas-- el mensaje? Basta escuchar al viejo Davies para darse cuenta hacia dónde se apuntan los dardos.

Objeciones de lado, hay que prestarle atención a la dirección de arte. Si Pinter propuso en 1960 que la obra se desarrolle en el oeste de Londres, esta versión muestra un futuro distópico --la ubicación sirve para dar cuenta de las empresas infecundas de los personajes-- y de allí la estética. Por ejemplo, el vestuario de Mick (Óscar Meza), caracterizado originalmente por una casaca negra de cuero, le debe mucho a la cinta *Mad Max*, tal como se comentó en una entrevista.

La escenografía, a cargo de Eduardo Camino, también es un punto a favor. Él toma las acotaciones de Pinter y les suma su impronta. Junto a Page, Camino juega con una cámara y varios monitores, cerrando así la idea futurista. El absurdo, además, se muestra en la gran cantidad de cachivaches que acumula Aston en un container (acaso una adaptación del que se usó en la obra anterior, *El fuego que hemos construido*) que hace las veces de su cuarto. De igual forma, las ropas de Aston (a cuadros) y Davies (boxer de corazones color pastel).

Las dos horas y cuarto de *El cuidador* --que pospuso dos años su estreno a causa del coronavirus-- se sostienen por las actuaciones, llenas de detalles, a veces enérgicas, otras menos intensas, recursos propios de actores que conocen bien el oficio.

Mick (Óscar Meza) es el primer personaje que aparece. A diferencia de otras propuestas, aquí se le ve desde antes de la tercera llamada, encima del muro. Está vigilando. Más tarde se dejará ver entrando por el techo. El texto explica que es un empresario, que sabe del negocio inmobiliario y por eso quiere arreglar el cuarto en el que, por ahora, vive su hermano, Aston. De hecho, a él le encomendó embellecer el lugar. Para interpretarlo, Meza propone un fraseo muy naturalista y tiene sentido porque, en un principio, se podría pensar que se trata una persona común y corriente. Digamos, un emprendedor muy a la usanza actual. Pronto se hace evidente que vive en una realidad de la que no puede escapar, una que le obliga estar en constante movimiento y tratando de acumular riquezas, sin importar si tiene las herramientas para conseguirlo.

Pinter también nos muestra a Davies, parásito que vive en un bucle perpetuo. Se saca la ropa, se la quita, se la vuelve a poner. Dice que tiene que viajar para recoger sus documentos, pero jamás lo hace. Necesita un par de zapatos, aunque ninguno es el ideal, así como el clima, su gran excusa para no cumplir con su acción dramática. Él no controla su vida, solo se deja llevar. Y, claro, odia a los extranjeros siendo él mismo uno de ellos: cambiar su identidad para pertenecer da buena cuenta que se trata de un hombre que detesta mirarse al espejo. Esa incapacidad la recoge Alberto Ísola e inteligentemente la transforma en balbuceos y un caminar torpe, como cargando un peso tremendo. El personaje también es un bribón carismático y en la piel del actor convence sin problemas al timado de turno y al público.

Aston (Eduardo Camino), a su manera, también vive en un *loop*: más que querer, necesita terminar la misión encomendada por Mick, prueba irrefutable de que es una persona capaz. Pero sus propios recursos son insuficientes. En el cuerpo de Camino, tiene un caminar lento y el hablar pausado. El intérprete apuesta por la voz baja, la mirada esquiva, también por darle ciertas pausas al texto para teñir la obra de cierta comedia. En todo momento, incluso en el más álgido, Camino ofrece una performance con mucho tacto. Es recién en el monólogo --que recita en medio de luces tenues, humo de cigarro y monitores que muestran su alma en primerísimo primer plano-- que entendemos que las formas del personaje son producto de una lobotomía.

Pobreza, hastío, un futuro incierto. La imposibilidad de cumplir con los propósitos. La promesa de convertirse en el cuidador de la casa atraviesa la obra, así como la avaricia y la imposibilidad de agradecer o vivir contento con lo que se tiene. Un texto potente y a ratos confuso. Si algún espectador se pierde en el absurdo de *El cuidador*, se sugiere especial atención a la pelea por la mochila: de precisa y convincente ejecución, es la mejor expresión de las dinámicas de poder del trío y, por tanto, la mejor brújula.

El cuidador. Dramaturgia: Harold Pinter. Dirección: Mikhail Page. Elenco: Alberto Isola, Óscar Meza y Eduardo Camino. Teatro Británico. Temporada: hasta el 24 de Julio del 2022.

Tomado de *El Comercio*, 15.7.2022

BREVES MIRADAS A TUS DESEOS EN FRAGMENTOS

Aimelys Díaz Rodríguez

Una de las experiencias que más disfruto en las jornadas de Mayo Teatral, es llegar a los teatros y encontrar en venta un grupo de libros teatrales a precios asequibles --comparado con los altos precios de los tiempos actuales-- para quienes llegan a cada función. Durante la fiesta escénica, diversas áreas de la Casa de las Américas enlazan sus esfuerzos para realizar esta acción de promoción de volúmenes de artes escénicas en los vestíbulos de las salas teatrales. Así, previo a una de las funciones de *Solo cosas geniales*, entre obras ganadoras del Premio Casa de las Américas como la pieza *Al otro lado del mar*, de la autora salvadoreña Jorgelina Cerritos y



Ovando, del martiniqués Georges Mauvois, me encontré con el volumen *Dramaturgia Chilena Contemporánea*. Con edición y prólogo del dramaturgo y director escénico Ramón Griffiero, las páginas de este volumen presentan siete textos, cada uno escrito por un autor de la escena chilena contemporánea. Editado por la Editorial ARCIS, en colaboración con la Casa de las Américas, me encuentro con piezas como *Oratoria de la lluvia negra*, de Juan Radrigán; *La mañana siguiente*, de Mauricio Barría Jara y *Uñas sucias*, de Luis Barrales Guzmán. Entre esas obras aparece la firmada por el propio Griffiero titulada *Tus deseos en fragmentos*. *Poéticas de textos para una poética de espacio*.

Confieso que como lectora teatral la escritura de esta obra me plantea ciertos retos: Me invita a dejar que la lectura fluya y a aprehender las sensaciones transmitidas por el texto. En ese plano sensorial habita la teatralidad de esta pieza. Con un orden aleatorio y la fractura de la acción como premisa, *Tus deseos en fragmentos* conmueve por la poesía de la palabra convertida en acto escénico. Llevada a la escena por

su autor en el año 2003, la pieza resulta un reto actoral y de montaje espacial. Acciones simultáneas manifiestan una exploración en torno a la línea del espacio y el tiempo hasta parecer un laberinto del cual no se sabe su salida. La logicidad del texto nace de la fragmentación y el quiebre en la línea de acción. La escritura de Griffiero se torna enigmática, audaz, de una investigación sobre la dramaturgia espacial que propone nuevas tesis sobre la teatralidad y lo que puede considerarse una obra teatral.

Adentrarme en esta obra me hizo volver a sus trabajos publicados en la revista *Conjunto*, su intervención como miembro del jurado del Premio Casa de las Américas 2007 en el trabajo que recoge el panel realizado en aquella edición,¹ y las obras teatrales: *Cinema utopía*, en la revista número 94 y *Fin del eclipse*, en la 144, esta última cercana a *Tus deseos en fragmentos* desde la construcción de los personajes como seres sin identidad definida: Él, Ella, Aquel, Uno. Dividido por diferentes salones (Salón del chat, Salón de la frase, Salón del por qué morir) tornados en metáfora de los rincones del pensamiento humano. En ese sentido, la pieza evidencia una experimentación con el lenguaje, impregnado de sensorialidad y lirismo. Observo a los personajes como alter ego del autor, quienes hablan desde un no tiempo, ¿desde la vida o la muerte? y expresan sus angustias y sueños conectados a imágenes plásticas y espaciales. Los personajes en soliloquios quebrados resultan una amalgama de voces en el espacio, voces del deseo que emergen de un cuerpo olvidado, otras que contienen diversos cuerpos, voces en diferentes tiempos.

La pieza traduce en su escritura la idea de instalación escénica defendida por Griffiero en su devenir como dramaturgo. En ese sentido, Griffiero ha señalado que *Tus deseos en fragmentos* es una representación escénica a través de un recorrido por las emociones y la mente humana, y que es una obra contemporánea a la realidad fragmentada del país austral.

El texto nace de percepciones que tratan de seguir descubriendo quienes somos. Esta obra es sobre el proceso del pensamiento, sobre la memoria del pasado y el presente. Son los fragmentos de una memoria encarnada por múltiples voces. La obra indaga en formas para contener lo escrito, poéticas de espacio que se aúnan con la poética del texto.

Con esta pieza, llevada a escena por el autor con su grupo Fin de Siglo, Griffiero obtuvo el galardón al Mejor Dramaturgo, Director y montaje en los premios Apes de 2004. Leo el texto e imagino cómo debe ser montar este texto que puede tornarse complejo, pues exige un trabajo actoral que explore nociones de lo performático para intervenir el espacio. Leo *Tus deseos en fragmentos* y siento que me convida a continuar leyendo en torno la creación de este autor.

LA SEÑORITA JULIA, DOS MIRADAS EN LA ESCENA CUBANA

Vivian Martínez Tabares

Es curioso como un texto de 1888 del teatro realista escandinavo, *La señorita Julia*, de August Strindberg, coincidió en la escena cubana reciente con montajes simultáneos por dos grupos. Es imprescindible recordar que en 2001 esa misma obra fue un éxito de Argos Teatro bajo la dirección de Carlos Celdrán, con actuaciones notables de Alexis Díaz de Villegas y Zulema Clares. La puesta contaba con la opción espacial de la bifrontalidad que confrontaba a los espectadores entre sí, además de con los actores, y con el propósito de exponer la situación de dos jóvenes atrapados en una situación que les impedía tomar las riendas de sus destinos, de tal modo que los espectadores recibiéramos la obra como si estuviera recién escrita. A inicios del 2020, el grupo Caminos Teatro de Ciego de Ávila estrenó una versión de Juan Germán Jones titulada *Julia* y contextualizada en Cuba actual.

Las puestas recientes están lideradas por mujeres, ambas fueron creadas durante largos procesos de montajes en medio del aislamiento pandémico y se estrenaron a inicios de mayo pasado.

La señorita Julia trata sobre cómo las diferencias sociales, la lucha del poder y entre los sexos, pesan en cualquier relación humana. Significativamente, como Julia, el propio autor fue hijo de un hombre adinerado y una campesina, y esta pieza le sirvió de algún modo para dramatizar o exorcizar sus propias

¹ VV.AA: "Dramaturgias personales en cruce: mis modelos, mis estrategias y mis obstáculos: Poética de espacio y teatralidad", *Conjunto* n. 143, abril-junio, 2007, pp 2-13.

contradicciones. Julia es la hija de un conde, soberbia y caprichosa, movida por deseos ambivalentes. Ha decidido celebrar la fiesta de la noche de San Juan con sus criados y, en ausencia del padre, ambos consuman un acto sexual que resulta fatalmente dramático para la muchacha, al ver mancillada su posición social y, luego de valorar escaparse con él joven criado, no encuentra el modo de salvar su situación.



Una de las puestas recientes de *La señorita Julia* está a cargo del grupo Icarón Teatro, de Matanzas, bajo la guía de la actriz Lucre Estévez Muñoz. Se mantiene en cartelera y estuvo durante dos fines de semana de junio en la Sala Tito Junco del Centro Cultural Bertolt Brecht de La Habana. La otra pudo verse hasta el pasado domingo en la sede del Teatro Buendía en Loma y Tulipán, bajo la dirección de Sandra Lorenzo.

La recreación de *La señorita Julia* de Icarón Teatro elige exponer teatralmente las contradicciones entre el anhelo universal por huir de la tiranía del poder y la sumisión que lo paraliza --según comenta María Elena Bayón en la presentación incluida en el programa de mano--. Y enfatiza en cómo el amor se malogra por la ambición y el ansia de romper ataduras que doblegan el espíritu de los protagonistas.

Del montaje matancero resalta el atractivo visual de una atmósfera creada con pocos pero muy certeros elementos escenográficos y de utilería. Con diseños de escenografía, vestuario y luces de Rolando Estévez, se construye el ambiente de la mansión campestre y se consiguen potentes imágenes de notable belleza. Apenas dos mesas y dos sillas, una vara rústica que pende del techo por dos puntos para alinear varios enseres de cocina, y una percha para ropa componen la materialidad visual junto a los cuerpos de los actores. Así, el mobiliario, los objetos y el trabajo de iluminación contribuyen a ensalzar las hermosas composiciones y los efectivos arreglos de movimiento que propone la dirección.

Al final, una escalera real al fondo derecho de la sede de Icarón, de perfil, se descubrirá con luces rasantes en rojo que encienden las paredes de los escalones. Y sobre la escalera se consuma lo que en el texto de Strindberg era solo sugerencia, pues veremos el suicidio de la protagonista, humillada ante Juan e incapaz de encontrar una salida.

La propia Lucre Estévez interpreta a la señorita Julia y está acompañada en la escena por Rubén Martínez Molina, como Juan, y por Miriam Muñoz, quien encarna al personaje de Cristina, la cocinera y criada. La palabra, claramente articulada para ser comprendida en su letra por los espectadores, se enuncia por los dos primeros en un ritmo como en ráfagas y monocorde, cadencia que domina la sonoridad por sobre el juego de intenciones y enfrentamiento de voluntades, por lo que se pierden sutilezas de la caracterización y la proyección de esos dos roles.

La veterana actriz Miriam Muñoz debió asumir el rol de Cristina, al haber sido abandonado este en pleno proceso por una actriz más ajustada al papel desde el punto de vista generacional. Al tratarse de una actriz mucho más madura, su organicidad destaca por sobre los otros actores, aunque se pierde el juego de complicidad erótica entre los dos criados y el contraste que propone la naturaleza de una relación más natural y primaria, en relación con la que Juan alcanza con Julia.

La dualidad entre directora y protagonista es quizás un reto que impide preservar una mirada abarcadora desde la distancia necesaria, pues si bien la línea directriz respeta en general el texto primario, falta hondura en la intencionalidad que mueve a los dos personajes principales, tan diferentes en orígenes y motivaciones, y tan interesados en conseguir el dominio sobre el otro. Es una pena que haya faltado una mirada de afuera, que con mayor objetividad pudiera equilibrar el sentido global de la puesta con la ejecución actoral de cada uno de sus intérpretes.

En el segundo montaje, al enfrentarnos al trabajo de Sandra Lorenzo llama la atención la coherencia con el legado poético heredado del Teatro Buendía. La versión dramatúrgica de la actriz devenida directora – antes montó *El señor Mermelada (mi amigo imaginario)*, *María Magdalena*, *Carmen*, *Un tranvía llamado deseo* y *Weekend en Bahía--*, se vale del juego intercultural e intertextual tan caro al colectivo donde Sandra se formara, y a las obras creadas para la escena por el binomio de Raquel Carrió y Flora Lauten, caracterizadas por una poética en la que la metáfora, la parábola y la imagen juegan un papel fundamental. En este caso, el más conocido de los textos de Strindberg se ha articulado con el mito judío de Lilith, la primera mujer, más antigua que Eva y eliminada del texto bíblico probablemente por el

escribano sacerdotal, debido a que representa lo indómito de la pulsión erótica, que no se somete a la ley de los hombres y que por ello fue relegada no a la claridad de la noche lunar sino a la oscuridad en la que habitan los terrores ligados al inconsciente.²

Así, en esta rescritura de *La señorita Julia* aparece Lilith como la madre de Julia, que es un personaje solo referido en la obra original y, como en aquella, está muerta, en circunstancias ambiguas, según la puesta en escena que también juega con lo onírico. El Conde, padre de la protagonista, aparece también aquí, presentado como un ser inmoderado y opresivo que maltrata a su esposa y abusa sexualmente de la muy joven criada. Lilith es una suerte de fantasma que sigue a la protagonista como una sombra y, a la vez, una obsesión en los sueños de la cocinera.



De ese modo, la escritura escénica se compone de un guion de imágenes en el cual los textos clásicos se alternan con otros que se refieren a la infancia de los personajes de Julia, su criado Juan y la cocinera Cristina, y los actores que interpretan a los “dobles” se encargan también de representar a la gente del pueblo, en tanto personajes de la tradición farsesca, que ridiculiza y comenta los hechos de la trama.

Se crea así una poética que articula dos fuentes en una mezcla desacralizadora que, al mismo tiempo que plasma las disyuntivas que padecen los personajes centrales entre su condición social y sus impulsos, trae el centro dramático a la contemporaneidad, al exponer la rebeldía como exponente de una necesidad de cambio. Julia y su criado arrastran desde la infancia insatisfacciones cruzadas. Ella siente cierta extraña pasión por sumergirse en un abismo insondable; el sueña con alcanzar la cima de un árbol, a través del ascenso por cada una de las ramas hasta llegar a la más alta. Y la noche de San Juan, en la que se quema lo oscuro, ambos consumarán sus deseos, pero serán víctimas de una naturaleza que ya ninguno de los dos puede cambiar, por lo que no podrán llevarlos hacia una consecuencia feliz.

Sandra Lorenzo elige una poética gótica, en la que la penumbra juega un rol esencial. El mismo espíritu guía la banda sonora, a partir de temas de música *dark*, y los diseños de escenografía, vestuario y utilería de Israel Rodríguez y Mayra Rodríguez. El mobiliario de arcos puntiagudos, los vitrales contruidos con los efectos de la luz y la decoración ornamentada están creados prodigiosamente a partir de desechos reciclados, con ramas y viejas maderas, lo que también comporta el sello de Buendía, con su visualidad signada por lo natural y el paso del tiempo. De ese modo el enorme tocón de un viejo árbol es la mesa de la cocina, que a la vez será cama de juegos sexuales de Juan con la cocinera y ámbito de seducción de Julia.

Otro mérito de este montaje es el trabajo actoral. La joven actriz Isabella Lorenzo sabe mostrar la angustia insatisfecha de la joven que tiene todo lo material a su alcance, pero no le basta, pues es presa de impulsos sensuales que se han perpetuado en ella desde la impronta de la madre. Asume su abolengo, matizado por la melancolía de sus insatisfacciones y, luego, por la desesperación debido al camino errado que ha seguido para saciarla. Quizás le falte mayor brío y mayor conciencia de su rango en la arrancada. A su lado, Niu Ventura, como Juan, aprovecha su experiencia televisiva para insertarse adecuadamente en la atmósfera teatral y sabe sacar a flote la mezquindad y el cinismo de un ser arribista e insensible. Marcela García explota su voz para estremecernos desde la primera escena al evocar el mundo oscuro que flota sobre estos personajes condenados, y revela en su Cristina la victimización que sufriera desde niña, que la hace razonar con mucha más cordura y realismo a pesar de sus ansias por el joven, para no dejarse arrastrar al fango.

Ellos, junto con Indira Valdés y Jonathan Álvarez, representación de las presencias ausentes de la madre y el padre, están secundados por los jóvenes Daniel Barrera y Juliet González, que reconstruyen las escenas del pasado y representan al mundo circundante del pequeño pueblo sueco. Todos crean un mundo de impulsos vitales centrado en lo que cada personaje confronta con su universo interior, sus ansias, sus miedos y sus fantasmas.

² Ver Bernardo Borkenztain: “La apoteosis de Rebeca Linke. Los aspectos míticos en *Estudio para la mujer desnuda*, Conjunto n. 203, abril-junio 2022, pp. 56-60. Casualmente, al reseñar un estreno uruguayo reseñado en esta revista el crítico se refiere a este mito, y de sus palabras me sirvo.

A DOS VOCES

CRESPI: “CAMPO SANTO NO SOLO ES UNA DENUNCIA, ES TAMBIÉN UN PEDIDO DE AYUDA”



Este jueves se estrena *Campo Santo* (una niebla de veneno violando nuestras casas), una obra basada en hechos reales, que aborda el uso de agrotóxicos y su impacto en la salud humana en nuestra región. El elenco está integrado por "Nenina" Mogliati, "Pucho" Holmer, Melisa Jacobs, Fernando Peduto, Fernando Songini, Irene Lavandera y Carla Torcheli. La música original es de Santiago Crespi y la dramaturgia y dirección de Fernando Crespi.

La obra se centra en la historia de Ana, que vive en un barrio de la periferia de la ciudad. Sus habitantes son sistemáticamente fumigados y padecen las más diversas enfermedades producidas por los agrotóxicos, con la complicidad de productores, autoridades y la indiferencia atroz del resto de la sociedad. La causa de Ana y su barrio está en la Justicia Federal.

En contacto con *La Opinión*, Fernando Crespi explicó que *Campo santo* “es una obra que denuncia, en principio, fumigaciones indiscriminadas con agrotóxicos en zonas urbanas, sobre la gente, con pruebas presentadas ante la justicia de que estos productos efectivamente envenenan, enferman y matan. Y no solo es una denuncia, es también un pedido de ayuda, una expresión, una necesidad de que nos juntemos para defendernos de estos bombardeos de veneno. El mundo todo es un acabose y uno empieza por su barrio, su pueblo, su territorio y acá no hablamos solamente de la periferia fumigada sino también del agua de toda la ciudad, con arsénico, más dieciocho tipos de agrotóxicos produciendo una sinergia que es altamente nociva para el consumo humano. Puntualmente hemos tomado para contar el caso de Sabrina Ortiz, del barrio Villa Alicia, miembro del colectivo Paren de fumigar, simbólicamente representando a todos los que están pasando por estas penurias. Tanto exterminio no entra en una obra de teatro”.

- ¿Considerás que este es un tema que esta comunidad evita o que incluso lo tapa? ¿El Estado está ausente?

- Considero que nuestra sociedad no quiere ver. En estas actitudes hay mucho de indiferencia, pero también impotencia, donde cabría la sensación de que uno no puede hacer nada. Y creo que todos pasamos por este adormecimiento contemplativo.

“Además, hay sectores interesados que presionan para ocultar, minimizar o desestimar. Son los mismos que generan el discurso dominante donde se priorizan cuestiones económicas por sobre la salud. Pienso que con la obra invitamos a la reflexión para que cada sector o individuo decida si va a ser cómplice de esta masacre, callando o mirando para otro lado o se va a comprometer en la medida de sus posibilidades. Se me pregunta si el Estado está ausente. En este caso el Estado municipal no está ausente, sino que ha tomado parte poniéndose del lado de los que nos enferman, desatendiendo la salud de los habitantes de nuestra ciudad y litigando contra las víctimas”.

El autor señaló que la obra fue estrenada en Teatro Atlas de Rosario “con una función altamente emotiva”. También adelantó que el próximo jueves 23 “estaremos en el Galpón del Arte en barrio Kennedy de nuestra ciudad. Y ya estamos organizando una larguísima gira que comenzará el 9 y 10 de julio en Santa Fe y continuará en San Lorenzo”.

Cerrando la nota expresó: “quería dejarles una invitación a nuestra ciudad con esta décima que abre la obra: Lunita de Villa Alicia / Vos que ya lo viste todo / Nos has pintado a tu modo / Con tu pincel de caricias / De noche las injusticias / Frente al caserío cuando / El alambrado y el campo / Del mundo nuestro sin Dios / La luna dice que vio / A Mandinga fumigando”.

Tomado de *La opinión*, 15.6.2022.

EVA HALAC, ENTRE EL TEATRO POLÍTICO Y EL REGRESO DE SARTRE AL SAN MARTÍN

Pedro Fernández



La directora dialogó tras el estreno de *Las manos sucias*, una pieza que indaga en la grieta ideológica al interior de un partido de izquierda. “Es algo de lo que se habla en la actualidad tanto en el gobierno como en la oposición”, dijo. La directora Eva Halac³ es la encargada de llevar a Jean Paul Sartre al Teatro San Martín a través de la puesta de *Las manos sucias*, obra central del teatro político, que se estrenó el sábado a la emblemática sala Casacuberta.

Con un elenco encabezado por Daniel Hendler, Guido Botto Fiora, Florencia Torrente y María Zubiri, la obra indaga la grieta ideológica al interior de un partido de izquierda mediante el enfrentamiento de dos facciones para poner en discusión la dialéctica permanente entre idealismo y posibilismo a través de dos personajes: un político profesional que establece la necesidad de acuerdos que podrían traicionar la línea ideológica del partido para acceder al poder (Hoederer) y su joven secretario (Hugo Barine), enviado para evitar esta posible desviación a cualquier medio.

Estrenada en 1948 y resignificada al calor del protagonismo que tomaron las organizaciones armadas y la esperanza revolucionaria, *Las manos sucias* no dejó de generar relecturas y polémicas desde su puesta parisina hasta la actualidad, entre ellas una que sugirió que se trataba de una crítica al estalinismo de la Unión Soviética y un rescate del troskismo y otra, argentina, en los 70, que visualizó allí la disputa entre Perón y los Montoneros.

Sobre la primera polémica, Sartre, con fuertes vínculos y cercanía con el Partido Comunista “sale rápidamente a señalar que se trata de un malentendido y aclara que *Las manos sucias* no es una obra política sino sobre la política”, precisa Halac, poniendo la obra en contexto y rescatando el valor disruptivo de un texto que sigue teniendo resonancias en la actualidad.

“Fue tal la polémica --aclara Halac-- que a partir de 1952 Sartre exigió la aprobación del Partido Comunista para la representación de la obra en cualquier país del mundo y eso tuvo repercusiones en Argentina donde Alfredo Alcón y Narciso Ibáñez Menta preparaban la obra con la angustia de no saber si iban a poder estrenarla mientras esperaban la aprobación del PC argentino.

“Acá --señala Halac-- era tremendamente actual en referencia con aquello que se estaba viviendo en los 70, yo vengo de una familia donde la política y la literatura siempre fueron lo mismo y recuerdo a mi madre en la cocina con sus amigos discutiendo las dos posiciones que pone en juego Sartre.

“Te diría, además --agrega--, que hablar de una grieta dentro de un mismo partido, donde se discute hasta dónde estamos sosteniendo los principios y no nos perdemos en alianzas y nos degradamos en conciliaciones, es algo de lo que se habla en la actualidad tanto en el gobierno como en la oposición”.

- Proponés una obra donde el propio Teatro San Martín entra en escena, ya que es el que da el marco escenográfico a la representación.

- Sí, creo que Sartre y el San Martín eran indivisibles y lo pensé como una suerte de instalación, porque si bien Sartre nunca estuvo en el San Martín lo que reproducimos no es la sala, sino el hall, que para mí siempre funcionó como una suerte de ágora, como ese lugar donde nos encontramos, debatimos ideas extremas, imaginamos y proponemos y luego nos volvemos a casa donde la vida sigue y todas esas imagerías, riesgos y extremos quedan en el ágora.

“Me parece interesante volver a ese espacio de debate propio de un tiempo donde estábamos o creíamos estar más cerca de los alcances de la política; tiempos que quedaron un poco afuera a partir del aislamiento en que estamos y ese único espacio que quedó fuera del aislamiento es el hall de los teatros y básicamente el hall del San Martín, donde siempre se dieron estas grandes obras, porque *Las manos sucias* es una de esas obras de autor y de debate de ideas que de alguna manera continúan en

³ Su texto *La voluntad* está publicado en la revista *Conjunto* nn. 192-193, julio-dic, 2019, pp 59-73. [N de la R.]

el público, por eso pensé al hall como un ágora y, en esa repetición dentro del escenario, también como una pesadilla y un laberinto sin salida”.

- Rescatás esta cuestión de debate de ideas que se da en la obra.

- Es interesante porque Sartre las deja abiertas, deja abierto el interrogante, no lo cierra, esta es una de las obras donde el público puede seguir la conversación luego de la función, él dice: “Ninguno de mis personajes tiene razón y ninguno está equivocado”, Sartre trabaja mucho el equilibrio, no juzga a los personajes y eso para mí es uno de los detalles más interesantes de su literatura teatral, donde la idea no está antes que la obra sino que el teatro, los personajes, la acción, en este caso un tremendo policial, están por delante de la idea.

- Y en los personajes, sobre todo en Hugo Barine, aparece la angustia en relación con quién es y qué debe hacer.

- Es que es una obra que va mucho más allá de lo político, es una obra metafísica que habla sobre el sentido, es existencialista, habla sobre “qué hacer”, qué se debe hacer e incluye también esa percepción continua que el personaje de Hugo tiene --que explica en parte también la reproducción del hall-- de estar cumpliendo un guion, de estar viviendo en un decorado, que algo de todo eso no es verdad.

- Hablabas de una obra para continuar discutiendo después de terminada, pero pareciera que todos esos debates de los 70 o los 80 ya no se dan, como que ahora ya nadie tiene ganas de discutir.

- Es cierto que la discusión se hizo como difícil por muchos fanatismos y muchos absolutos. La ida del debate siempre fue sumar y encontrar sobre el final una idea superadora pero en la actualidad es como que estamos en un ambiente muy futbolero para la discusión de ideas, donde si todo se trata de ganar o perder es mejor quedarse callado.

- En el texto y los parlamentos de los personajes tu puesta es muy respetuosa del original.

- Primero quiero presentar la obra al público, no es una obra demasiado conocida como para hacer una versión libre y me gusta que los textos de Sartre estén presentes, que venga la gente a escucharlos y mi aporte será en todo caso una colaboración a que esta obra pueda escucharse hoy en la Argentina.

- ¿Cómo pensás a Sartre como dramaturgo?

- Me interesa mucho como dramaturgo y como novelista. Él se sitúa un poco en el medio, por un lado toma un personaje como Hugo Barine que es del siglo XIX, vinculado con la tradición de Balzac, *La educación sentimental* de Flaubert o *Rojo y negro* de Stendhal, y lo traslada al siglo XX, lo mete en un policial americano, un policial negro casi y eso creo que es parte también de su búsqueda estética; Sartre se sitúa un poco entre dos mundos: entre ese mundo europeo que cae y ese mundo americano tanto de los Estados Unidos como de la América Latina que es más terrible, más austero, menos barroco, tiene menos alma y es muchísimo más metafísico que político.

Por otro lado, está la cuestión de los personajes que están solos, que es algo del policial y de la psicología que aparece después con la nueva sociedad, cuando cae un poco el romanticismo de Europa y aparece el aislamiento y el monólogo interno que tenemos todos, que es algo muy actual.

Las manos sucias de Jean Paul Sartre, con dirección de Eva Halac, actuación de Daniel Hendler, Guido Botto Fiora, Florencia Torrente, María Zubiri, Ariel Pérez de María, Guillermo Aragonés, Nelson Rueda, Juan Pablo Galimberti y Ramiro Delgado; realización audiovisual de Juan Pablo Galimberti; música original y puesta de sonido de Gustavo García Mendy; diseño de iluminación de Miguel Solovej y diseño de escenografía y vestuario de Micaela Sleigh, se puede ver de miércoles a domingos a las 20 en la sala Casacuberta del Teatro San Martín (avenida Corrientes 1530)

Tomado de Infobae, 29.6.2022.

ERNESTO PARRA: LA ESENCIA POÉTICA DEL PAYASO

Giselle Bello

A inicios del mes de junio, la temporada Narices Rojas reunió en la ciudad de Matanzas a agrupaciones que defienden y dignifican el arte del payaso. Entre ellas Teatro Tuyo, de Las Tunas, se ha convertido en un referente a la hora de hablar del tema en Cuba. Este colectivo desarrolla toda su propuesta escénica

en torno a ese personaje centenario. Cuatro Premios Villanueva de la Crítica avalan la calidad de su trabajo que también se encamina hacia el intercambio con otros grupos, a través del Taller Internacional de Payasos en Las Tunas, y la docencia en la Escuela Nacional de Clown, fundada en 2019. Ernesto Parra, su director, no es un desconocido del público matancero. Con su divertido Papote estuvo recientemente en el escenario del Teatro Sauto para presentar *Clownpuerta*, estreno mundial que dio inicio al Festival de Teatro de Títeres, y en menos de un mes ha vuelto con *Charivari*.



Enamorado del payaso hasta el delirio, Parra no solo dirige y actúa también se dedica al magisterio y la investigación. Durante su última estancia en la ciudad de los puentes presentó su libro digital *Clownteo regresivo*.

Un equipo del periódico *Girón* conversó con él acerca de su particular visión del mundo del clown y la actualidad de este arte en nuestro país.

- ¿Cuál es el concepto de payaso desde la perspectiva de Teatro Tuyo?

- Un actor que se especializa, desde las diferentes técnicas que componen las artes escénicas, en perfilar un personaje que lo acompañará durante toda su carrera profesional. Interpretando diferentes situaciones, de ahí la vitalidad y la importancia que tiene la dramaturgia de no caer en guiños y facilismos. Chaplin resulta quizás el máximo exponente porque logró llevar a Charlot a una dimensión amplísima.

“Así como todos tenemos una personalidad que se va definiendo a lo largo de los años y va mutando, así mismo el actor clown va evolucionando. En Teatro Tuyo intentamos mantener la esencia poética del payaso que es su origen y por eso no nos encaminamos hacia un público determinado. Tratamos, desde la dramaturgia, de hacer un teatro familiar, donde el niño no sienta que va acompañado por el adulto sino que ambos están asistiendo a un hecho artístico que tiene distintos niveles de comunicación”.

- ¿En qué situación se encuentra el clown con respecto al panorama escénico cubano?

- Usando una analogía de la agricultura: estamos en un momento donde las primeras semillas comienzan a convertirse en posturas. En la medida en que las sigamos cuidando y ellas también procuren crecer y convertirse en árboles, podremos tener una cosecha muy prometedora.

“Teatro Tuyo promueve la dimensión académica para que nuestra experiencia de 23 años de trabajo y la de los maestros que nos antecedieron en la historia, llegue a los alumnos a través de lo que ya es un hecho: la Escuela Nacional de Clown. Ir fomentando desde lo académico esas semillas que en el futuro serán también creadores”.

- ¿A qué se debe este florecimiento?

- En Cuba existe, amén de que muchos aspectos pudieran mejorarse, ese acompañamiento institucional, logístico, desde la academia, donde la voluntad política y los Centros y Consejos asisten a los grupos profesionales. Las compañías cuentan con un salario fijo por crear, entrenar, investigar, pero no debe haber un acomodamiento.

“Ese es un síntoma negativo de cuando está todo al alcance de la mano: resulta fácil sentarse a esperar que te lo sigan dando. Hay que tener conciencia y responsabilidad de que bienes materiales y financieros se ponen a la disposición de la creación para devolverlos a los públicos como recursos espirituales. El arte del payaso es quizás por excelencia el que más puede desarrollar esa vocación de servicio”.

- ¿Qué particularidades tiene una escuela de clown como la que ustedes han creado en Las Tunas?

- Podría responder en términos cuantitativos: son 30 asignaturas en dos años y medio. Desde el punto de vista cualitativo, pretendemos, y de alguna manera lo hemos logrado con nuestra primera graduación, inculcarles a los alumnos que el arte, la virtud y el talento no son suficientes si no están en función de ser útiles a los demás. Esta constituye la gran enseñanza que queremos transmitir, heredada de nuestros antecesores en el noble arte del payaso”.

- ¿Cuáles son sus referentes como institución académica?

- La Escuela bebe en primer lugar de Edwin Fernández, un actor con una capacidad histriónica y un diapason amplísimo que abarca el cine, la radio, la televisión, el circo, el cabaret, el doblaje. No es el único, con él hubo una generación dorada de payasos, sobre todo del mundo del circo.

“Antes de Edwin, el gran Rafael Padilla, olvidado aún por la historia de teatro cubano, primer payaso negro del mundo, Monsieur Chocolat. Un niño nacido esclavo que triunfó en Francia. Hay maestros latinoamericanos, sobre todo en la Argentina, que han dejado su legado en artículos y libros, como Hernán Gené, Cristina Moreira, Manuel Cazón. En un marco mucho más amplio: Oleg Popov, Yuri Nikulin, Karandash (Mijaíl Nikoláievich Rumiántsev)”.

- ¿Qué necesita un actor para ser un buen payaso?

- Lo primero, ser actor. A diferencia de lo que se cree, que por no ser buen actor y tener vis cómica te puedes dedicar a esto. Todo lo contrario. Un buen payaso debe ser un buen actor, tener la capacidad de transmitir emociones, de transformar un suceso de ficción en una verdad”.

- Cuéntanos sobre tu libro, ¿de qué trata *Clownteo regresivo*?

- Narra cómo ha despegado un cohete cargado de payasos desde Las Tunas. Son cuatro capítulos que están ordenados 3, 2, 1, 0, tal cual el conteo regresivo para el despegue.

“A partir de artículos de prensa, crítica especializada, reflexiones teratológicas, opiniones de colegas, se recopila la historia de Teatro Tuyo. Hay también una cronología, fichas técnicas, una galería de imágenes. Tiene un capítulo en el que explico qué es un payaso para Teatro Tuyo y otro donde digo quién es Ernesto Parra: alguien que desde Las Tunas intenta demostrar que cualquier lugar es bueno para florecer. Solo creo en la vocación de levantarse todos los días a transformar la realidad, solo que en mi caso me toca hacerlo con una nariz”.

Tomado de *Girón*, 27.6.2022.

PATRICIA ARIZA: “LA GUERRA NOS HA HECHO PERDER LA AUTOESTIMA”

Camila Osorio

La dramaturga y nueva Ministra de Cultura se compromete a promover un nuevo relato nacional para la reconciliación y políticas descentralizadas que lleven el arte a las zonas más alejadas.

Si la política tiene algo de teatro, Patricia Ariza --la nueva Ministra de Cultura designada por el presidente electo Gustavo Petro-- será su mejor actriz. Dramaturga y directora de teatro, Ariza tiene un recorrido excepcional en el mundo del arte: fue cofundadora del Teatro de la Candelaria, directora de la Corporación Colombiana de Teatro, y más recientemente fundadora del Festival Mujeres en Escena por la Paz. Ha trabajado con movimientos independientes de artistas y también con las comunidades más marginadas del país. Pero además ha sido militante de izquierda toda su vida, primero en las juventudes comunistas y luego en el partido Unión Patriótica, cuyos militantes fueron asesinados por el Estado y grupos paramilitares. Ariza daba clases de teatro hace 30 años con chaleco antibalas pero nunca dejó de participar en la política.



“Nunca he pensado en salirme de la política y nunca he pensado salirme del arte”, dice a *El País* desde su casa en el barrio colonial del centro de la capital, La Candelaria. “Yo soy más que todo una activista cultural con un pensamiento político, soy una artivista”. Nunca ha estado en un cargo público y apenas comienza su proceso de empalme, pero llega con una idea clara de lo que quisiera hacer en el ministerio: transformar el imaginario que los colombianos tienen sobre la guerra. “Hay una parte de la

sociedad que lee el país en clave de guerra y de violencia”, dice Ariza. “Eso hay que transformarlo, porque el país es de todos, ellos también son parte de este país. Entonces tienen que reaprender y tenemos que leer el país de otra manera. Y en esa lectura, los artistas podemos ayudar mucho a transformar el imaginario. El arte cohesiona la sociedad alrededor de una película, o alrededor de una canción, o alrededor de un concierto”.

- ¿Por qué dejar el teatro para saltar al gobierno? ¿Qué la convenció?

- Me convenció el momento histórico que está viviendo Colombia, porque yo creo es un momento muy especial, es decir, o es ahora o ahora, es necesario cambiar el rumbo del país, un país con niveles tan altos de pobreza, de miseria, de desigualdad y de violencia. Ser artista es un privilegio porque uno de alguna manera ejerce la libertad de creación, pero también es una responsabilidad. Entonces en mí ha depositado esa responsabilidad el presidente, pero también mucha otra gente, la gente de la cultura, también de la bancada de El Pacto Histórico. Por eso acepté, acepté porque pienso que era necesario. No dejo de ser artista, soy poeta y mis obras en el teatro La Candelaria siguen montadas. Obviamente no voy a tener la misma intensidad que en el trabajo artístico, porque el Ministerio exige trabajo de tiempo completo.

- Usted es sobreviviente del genocidio de la Unión Patriótica (UP) y su nombramiento fue visto como una reivindicación este partido que fue tan perseguido. ¿Lo lee también así?

- Sí, claro. Yo soy sobreviviente de la UP e inclusive con el triunfo de Petro se me produjeron unos sentimientos encontrados. Estaba feliz y lloraba al mismo tiempo, porque también es como que ese triunfo se lo debemos a todos los vivos que hemos estado en la campaña, pero también a los que murieron por conseguirlo. Este es un triunfo con memoria. No podemos abandonar la memoria y decir “pasemos la página y entremos a la época del olvido”. Lo que pasa es que esta es una memoria sin venganza. Es una memoria que va por el diálogo, por la unidad de la nación. Pero los compañeros asesinados están en mi corazón.

- ¿Qué visión quisiera traer al Ministerio de Cultura?

- Yo creo que el cambio social también es un cambio cultural, porque la cultura tiene que ver con los modos de ser, de hacer, de pensar de las personas. Mi visión tiene que ver con el cambio, por supuesto. En Colombia necesitamos desengatillar el imaginario, cambiar el imaginario de la guerra por un imaginario de paz. Esa es una tarea, ojalá, no de tan largo plazo. ¿Para qué? Para que podamos ser, como dice el presidente, una potencia de la vida. Defender la vida le corresponde a todos los ministerios, pero al de la cultura le corresponde trabajar mucho desde la sensibilidad social.

“También hacer un reconocimiento a los artistas, a los creadores olvidados, muchas veces de las regiones, y mirar cómo esas personas se pueden vincular, por ejemplo, a la enseñanza. Qué maravilla sería que una cantadora de bullerengue sea maestra en la escuela de su pueblo. Esa es una manera de que no se pierdan estas tradiciones. Pero no solo el bullerengue, también el grupo de teatro que hay allá, las culturas vivas, el escritor del municipio. ¿Cómo reconocerlos? Debemos descentralizar la cultura, aunque eso no significa dejar de hacer las cosas que se hacen en las grandes ciudades. Y vamos a ver la posibilidad, por supuesto, de algún incremento presupuestal, pero sobre todo es la nueva mirada de la cultura, que la cultura sea un reconocimiento al país y al relato de nación también”.

- Hace una semana la Comisión de la Verdad habló de que Colombia debe dejar de vivir en una cultura de guerra, que los colombianos han perdido la empatía. ¿Qué papel puede jugar ahí el arte?

- Yo creo que el arte es determinante. Por ejemplo, una paz que no se pinte, que no se cante, que no se relate, se demora. El arte entra a otros lugares distintos de donde entran los otros discursos, donde entra la ciencia, por ejemplo. El arte entra a la sensibilidad de la gente y puede ayudar enormemente a transformar el imaginario. Y por otro lado, es muy importante escuchar la voz de los artistas. Los artistas en Colombia han indagado en la realidad, uno podría contar la historia de Colombia con obras de teatro, por ejemplo, *La casa grande* del grupo Matacandelas, y sin falsa modestia, *Guadalupe años sin cuenta* del Teatro La Candelaria. O el cine nos ha ayudado mucho, o la literatura como con *Cien años de soledad*. Aquí estamos acostumbrados a escuchar la voz de los medios de comunicación, la voz de los dirigentes tradicionales de la política, y muy pocos escuchan la voz de los artistas. Muy pocos escuchan de qué nos está hablando el arte en Colombia. Colombia necesita un nuevo relato de nación.

- Justo la semana pasada fue muy clara la oposición de unos sectores de la derecha al relato de nación que ofrece la Comisión de la Verdad, no hay un relato nacional sobre la guerra.

- Todos los países tienen unas epopeyas compartidas, un relato de nación con el cual se identifica todo el mundo. En Colombia tenemos relatos fragmentados, fragmentados por el odio y por la violencia. Esto afecta nuestra identidad, es difícil mirarnos identitariamente de cuerpo entero, es como si nos miráramos en un espejo roto. Entonces darle un espacio muy grande al relato, eso es de una importancia extraordinaria. Yo creo que el gran relato de Colombia, el relato nacional, puede ser la paz.

- Sobre el cuidado del patrimonio cultural, ¿qué opina del derrumbe de estatuas durante las protestas del año pasado?

- El estallido social del paro, fue un estallido, y en un estallido sucede de todo. No puedes decir "no rayes las paredes porque está prohibido" sin entender en qué contexto se produce eso. ¿Eso de qué nos habla? Que necesitamos otros símbolos. ¿Dónde están las estatuas de las mujeres? Usted mira la estatuaria bogotana y casi todos son hombres. ¿Dónde están los indígenas o los líderes afro? Solamente hay un tipo de estatuas, blancas, de los conquistadores. Eso ofende a la cultura de todas estas personas. A mí me ofende también. Quiero otras estatuas en Colombia, otros patrimonios. Me encantaría ver en alguna parte de la ciudad una estatua de una indígena emberá. Las vemos en las calles, abandonadas, a veces descalzas, con un frío espantoso, y creo que deberíamos hacerles una estatua. No sólo una estatua, por supuesto, en primer lugar, unos programas sociales. Pero también una estatua, porque también el universo simbólico es muy importante, es una demostración de afecto, de aprecio.

- ¿En qué se puede diferenciar la cultura administrada por un gobierno de izquierda frente a las anteriores?

- Desde la institucionalidad se han hecho cosas interesantes, por supuesto, pero no lo que el país necesita en su totalidad, porque hay una desigualdad muy grande. El número de personas que aguantan hambre todos los días es altísimo, y eso no puede ser ajeno a la cultura ni al arte. La cultura ha llegado a unos lugares y no puede dejar de llegar a esos lugares. No es que vamos a quitar la cultura de acá y vamos a llevarla allá. Hay que expandirla. Entonces hay que llegar a los lugares olvidados, abandonados, a los municipios más apartados y principalmente a los lugares que han sido víctimas de la guerra y de la violencia. Hay que llegar con arte. De la cultura también depende de la no estigmatización, construir una cultura contra la homofobia, contra el machismo, contra la violencia contra las mujeres, una cultura contra el racismo. Ahora, con la presencia de nuestra vicepresidenta ha salido lo mejor de los colombianos, porque hemos entendido lo que ella representa de manera tan vital. Pero también ha salido lo peor, porque han salido voces racistas, excluyentes. Eso también hay que erradicarlo y no erradicarlo a bala. Hay que erradicarlo a punta de canciones, de grafitis. Queremos involucrar mucho a los jóvenes y a las jóvenes, porque en ellos hay una potencia cultural extraordinaria.

- ¿Darle un empuje al arte popular?

- Claro, pero el arte popular ya está ahí, lo que hay que hacer sobre todo es reconocerlo. Lo primero que hay que hacer es reconocer, decirle al maestro de flauta por allá en Sucre, que lo que él hace es muy importante, que lo necesitamos que nos lo enseñe a través de los niños en la escuela. Mire, muchas señoras que cantan bullerengue muchas veces se mueren y no conocemos sus canciones. Colombia es una potencia, no solo de la vida, porque la vida no es solamente respirar, es una potencia en la cultura. Un país de diversidad cultural asombrosa pero la guerra nos ha hecho perder la autoestima.

- ¿Qué opina de la economía naranja del presidente Iván Duque que buscaba fomentar la industria cultural?

- Ese es un punto bastante álgido. Las industrias culturales existen y el Estado tiene que entrar a regularlas, por supuesto. Pero lo que tiene que ver con el mercado, eso podría estar en el Ministerio de Comercio. Lo problemático ahí es que se haya reducido la cultura de un país tan complejo como Colombia a una economía, a un aspecto más bien, a la economía naranja. Eso puede ser un programa del ministerio, pero no puede ser todo el ministerio. Hay una cultura empresarial y eso tiene que ser apoyado, por supuesto. No se trata de decir que ahora no va a haber industrias culturales, de ninguna manera. Pero usted no puede reducir la cultura de Colombia, tan potente, a las industrias culturales. Eso tiene que tener un lugar, pero el lugar más importante es cómo convertimos las expresiones culturales y

artísticas en una potencia de Colombia. Que un profesor de marimba enseñe en un colegio y se le pague por eso, es una dignificación, es una transmisión, y es incluso la posibilidad de que esa persona tenga una posibilidad de recibir un estipendio digno de su trabajo.

- Si le entiendo bien, no quiere que la cultura esté sujeta solo de las lógicas del mercado

- Claro. Si algo bueno sacamos de la pandemia es que desnudó el modelo neoliberal terrible que todo lo reduce al mercado. Ese modelo, que además es un modelo perverso, es un modelo que ha llevado a la humanidad a la posibilidad de su propia extinción, porque todo se entregó a la voracidad del mercado. Y el concepto de cultura se redujo a bienes y servicios: cuánto vale lo que usted sabe, y usted qué tiene para vender. Y eso no es la cultura, esa es una parte de la cultura. Pero la cultura también tiene que ver con los valores, tiene que ver con la vida, tiene que ver con los anhelos, con las utopías, con las tradiciones, con lo que queremos y también lo que repudiamos.

- ¿Se ha recuperado el sector cultural de la pandemia?

- Creo que hay gente que se ha recuperado y que se ha enriquecido, como los bancos. La recuperación es desde donde se mire. Si aquí hay más de veinte millones de personas que aguantan hambre, ¿dónde está la recuperación? La recuperación no se puede medir solo en términos técnicos de cuánto dinero se está moviendo en este momento. Los bancos están moviendo muchísimo dinero. ¿Pero cuánto dinero se está moviendo para mitigar la desigualdad en Colombia?

- ¿Pero se han reactivado los artistas?

- He visto más bien unos actos de valor asombrosos, gente que sobrevivió. Muchos grupos de teatro cerraron, para siempre. Algunas salas independientes se perdieron porque el teatro fue tal vez una de las artes más golpeadas, porque tuvimos que tenerlas cerradas durante más de un año. Ha habido algunos gestos de reactivación, pero son unas cosas absolutamente mínimas. Yo valoro los actos de heroísmo de la gente que, a pesar de la pandemia, sigue manteniendo sus obras, su repertorio, sus canciones.

- Usted es feminista y Petro ha sido criticado por el movimiento feminista en varios momentos. ¿Cómo ve su rol en temas de género dentro del gobierno?

- Bueno, a mí lo primero que me dijo el presidente era que teníamos que pensar en la perspectiva de género en todas las políticas de cultura. En el equipo del empalme, en cultura, más de la mitad somos mujeres. En la lista que se hizo en la campaña electoral [al Congreso], el Pacto Histórico fue el único partido que hizo una lista cremallera [que pone mujeres y hombres intercalados]. Por supuesto, el machismo existe en todas partes, es decir, esa es una pandemia. Estamos en la época de la devolución del patriarcado y políticas de la equidad pueden ayudar mucho a eso. Para eso estoy yo ahí. Yo soy feminista y eso tiene que entrar al Ministerio, que haya una perspectiva de género. Vamos a averiguar, por ejemplo, cuántos premios se han ganado los hombres, cuántos premios las mujeres, o cómo hacer unas convocatorias especiales para las mujeres. No porque las mujeres seamos especiales, sino porque siempre hemos estado abajo en una situación de desigualdad.

- La política es, entre muchas cosas, estética e imaginación, como el teatro. ¿Se siente subiendo a un nuevo escenario?

- Sí, claro. Tengo mucha tensión, pero también tengo la satisfacción de que le he dedicado mi vida a pensar la cultura. Al mismo tiempo que he sido una artista de dedicación sistemática, también he estado en la política y en el activismo, sobre todo por la paz. Este es un momento histórico, entonces si yo tengo que sacrificar algunas cosas de mi práctica personal artística, lo haré para facilitar que muchos otros y muchas otras lo puedan hacer de mejor manera de la que me ha tocado a mí. Yo pertenezco a una generación que le tocó abrirse paso de manera muy dura para poder crear, para poder tener una sala, para hacer un movimiento. Queremos que eso sea mejor para la gente, para los jóvenes y para las jóvenes.

Tomado de *El País*, 6.7.2022.

DRAMATURGO LUIS VALDEZ DISCUTE ORÍGENES DE SU TEORÍA ARTÍSTICA

Robert Eliason



El autor y fundador de El Teatro Campesino reflexiona sobre los inicios del grupo en San Juan Bautista.

En una entrevista reciente de *BenitoLink*, el actor Pepe Serna recordó su participación en el taller de 1978 en el Foro Mark Taper en Los Ángeles para la obra innovadora *Zoot Suit* de Luis Valdez, fundador de El Teatro Campesino de San Juan Bautista.

“Luis tenía un juego de ejercicios basado en los aztecas y mayas para los actores que hicimos en ese entonces”, dijo

Serna. “Fueron todos estos ejercicios físicos y salté a ellos. Era como un chamán. Ojalá pudiera recordar más de lo que enseñó allí”.

Serna está de suerte. En julio pasado, *Routledge Press* publicó *Theatre of the Sphere: The Vibrant Being* de Valdez, el libro del dramaturgo sobre el arte escénico que combina la autobiografía, las cosmovisiones azteca y maya y su enfoque para capacitar a los actores en una guía completa de las filosofías y métodos de El Teatro Campesino.

En la primera parte de la entrevista con *BenitoLink*, Valdez, quien cumplió 82 años el 26 de junio, habló sobre traer el teatro a San Juan y cómo se desarrollaron sus ideas y el libro.

BenitoLink (B.L.): ¿Cuánto tiempo llevas trabajando en “Teatro de la Esfera”?

Valdez (V.): Bueno, tiene sus raíces en El Teatro, entonces se remonta a mucho tiempo atrás. Viene de una necesidad de definir el trabajo que estábamos haciendo. Si tuviera que tomar un solo punto de iniciación, diría 1972 o 1973 cuando nos instalamos en San Juan Bautista y decidimos que allí íbamos a tener nuestra escuela y nuestros talleres, para definir nuestro entorno. Nos dio un marco.

B.L.: ¿Cómo evolucionó su filosofía?

V.: Cuando empezamos, pensé que estábamos haciendo una especie de *commedia dell'arte*, que es universal porque se trata del cuerpo humano, los movimientos que tenemos que son solo la naturaleza humana en todas las culturas. Los aztecas y los mayas no fueron diferentes. No estoy definiendo nada nuevo aquí. Pero la cultura europea ha sido explorada y definida, por lo que el gran desafío ha sido comprender a los nativos americanos más allá de los aspectos que vemos en las personas, incluyéndome a mí, que somos descendientes. Quería poner eso en contexto, no como antropología o arqueología, sino en términos del trabajo que hacemos en el teatro.

“Estaba buscando autodeterminación, alguna forma de definirme a mí mismo y también a la cultura chicana como algo más que un derivado de la mezcla colonial. Incluso el viaje a San Juan, desde un punto de vista romántico, fue un punto de conducción, la idea de que la ciudad estaba aquí cuando esta zona era México era importante para mí. También me gustó el tamaño del pueblo, donde pudimos crear una escuela dentro del ambiente espiritual. Todo eso funcionó muy bien con mis intenciones y había suficiente aquí para decir que este era un lugar para mí”.

B.L.: ¿Cómo era San Juan cuando llegaste?

V.: Cuando llegamos éramos un grupo de unas veinte personas de Fresno como un taller, estableciendo una comunidad de personas que no eran de aquí. Recogimos a algunos lugareños, familias enteras y niños pequeños, y brindamos nuestro propio entretenimiento al hacer estos talleres porque realmente no había nada más que hacer en la ciudad.

B.L.: ¿Qué tipo de recepción tuviste al principio?

V.: Al principio éramos un poco insulares, luego nos abrimos e hicimos amigos, tratando de superar las sospechas de mucha gente que pensaba que éramos comunistas o la vanguardia de César Chávez que venía a organizarse aquí. Traté de explicar que éramos una compañía de teatro pero era muy difícil

definir lo que estábamos haciendo. Éramos una especie de comuna, que estaba de moda en ese momento.

“Pero éramos muy disciplinados con nuestro trabajo: abríamos a las 7 a.m. y continuábamos hasta bien entrada la noche. Terminamos teniendo muchos visitantes constantemente y eso fue lo que atrajo a Peter Brook⁴ cuando vino en 1973. Esa fue otra afluencia de 25 personas, esta vez de Europa, y de repente tuvimos esta próspera comunidad artística de todo el mundo.

B.L.: ¿Cómo rompiste la resistencia local a tu grupo de teatro?

V.: Intentamos retribuir organizando eventos como El Día de los Muertos. En ese momento, no se celebraba realmente en los Estados Unidos y decidimos lanzarlo como un desfile. Y estábamos seguros de involucrar a los lugareños, aunque la vieja guardia de la ciudad se sentó y estaba algo desconcertada por este grupo de chicanos estridentes en la ciudad. Pero creo que apreciaron el espíritu juvenil.

“La figura de la Calavera (esqueleto) se volvió importante para nosotros como cultura popular que necesitaba definición. El Día de los Muertos era una tradición antigua en México, pero debido a que comenzamos a celebrarlo, otros lugares también comenzaron a adoptarlo y comenzó a extenderse por los Estados Unidos. Ahora se ha convertido en una fuerza comercial y, en última instancia, creo que condujo a la película de Pixar *Coco*”.

B.L.: ¿Cómo influyeron esas tradiciones en tu trabajo?

V.: Bueno, tenía que descubrir de dónde venía todo esto. Como artista, sabía que las expresiones venían de la cultura popular, pero tenía que encontrar las raíces de donde venía todo. Por esa época me presentaron al lingüista maya Domingo Martínez Paredes y nos hicimos grandes amigos y compañeros. Me dio copias de su trabajo y, mientras las leía, descubrí que definían cosas que necesitaba saber sobre nuestro proceso.

“Había estado aprovechando la idea del teatro de la esfera, compuesto de espirales como la Proporción Dorada y que son inherentemente parte de nuestro ser físico. Y al adentrarme en la obra de Paredes, descubrí que las ideas estaban ahí, en el pensamiento precolombino. Habían explorado esto debido a sus observaciones de las estrellas y se propusieron escribirlo. Cómo entendieron las cosas es un misterio, pero escribieron lo que escribieron y está ahí para que lo interpretemos”.

B.L.: ¿Cómo condujo eso al libro?

V.: Al hablar con los estudiantes en los talleres sobre estas cosas, tuve que anotar todo en notas. Eventualmente, trabajamos para transcribir las conferencias a partir de la década del 2000. Ya tenía la mitad del libro elaborado y en mi computadora para el 2010. Hace unos cinco años, mi hijo Kinan iba a dar un taller y pidió materiales. Se me ocurrió que había que terminar la obra.

“Compartimos lo que tenía, la primera parte del libro, con un editor, Michael Chemers, y se entusiasmó mucho con la idea de publicarlo. Quería que lo enviara a Routledge aunque no estaba terminado. Lo hice, y lo aprobaron de inmediato. Dije 'Bien, solo déjame terminarlo'”.⁵

Tomado de *Benito Links*, 16.7.2022.

NOTICIAS

El pasado 5 de julio, en conmemoración del nacimiento de la heroína indígena ayacuchana María Parado Jayo de Bellido, el Grupo Cultural Yuyachkani compartió el video memoria de la acción escénica transeúnte *Todas somos María Parado Jayo*.

Esta acción se estrenó el 1ro. de mayo, por las colectivas Warmikunapaq y Estirpe (Ayacucho), con la colaboración de Yuyachkani. La dramaturgia y dirección fueron de Ana Correa y Sara Paredes. Fueron

⁴ Brook fue el autor de *El espacio vacío*, un influyente libro publicado en 1968 sobre la teoría de la representación teatral. Murió el 2 de julio en París.

⁵ En la segunda parte de la entrevista que se publicará próximamente, Valdez analiza la filosofía detrás de *Teatro de la Esfera: El Ser Vibrante*.

acompañadas también por IIEE y organizaciones de mujeres de Ayacucho, conmemorando los 200 años del sacrificio de la heroína indígena.

Mediante este enlace puede ver el video: <https://youtu.be/r4Vt-swYlu8>

Los días 7, 8 y 9 de julio a las 8:30 p.m. en el Teatro Trianón, la compañía Teatro El Público junto al Ensemble Habana XXI estrenó una nueva versión de la más universal de las obras de Manuel de Falla: *El amor brujo*. El papel protagónico, Candelas, fue asumido por primera vez por un hombre: el contratenor y actor cubano Frank Ledesma, quien ya ha tenido experiencias anteriores interpretando a Manuel de Falla bajo la batuta del Maestro Leo Brouwer.

El libreto original, firmado por María Lejárraga, fue enriquecido por el dramaturgo Norge Espinosa, quien se ha inspirado en la literatura lorquiana para contar una nueva historia de amor, la de Antoñico el Candelas quien, angustiado por el abandono de su Gitano, asumido por el joven actor Roberto Romero, decide recurrir a las artes oscuras para recuperar el amor perdido. Bajo el título *Amor Brujo AMOR*, la nueva versión de esta icónica obra contó con la puesta en escena y dirección artística de Carlos Díaz, quien ha celebrado recientemente los 30 años de su compañía y que puso sobre las tablas, una vez más, el magisterio de sus particulares códigos estéticos.

Por la parte musical, liderada por César Eduardo Ramos, sobresale la interpretación integral, por primera vez en Cuba, de la música falliana con la instrumentación original de la obra: un ensamble de quince instrumentistas, presente en la puesta en escena. Además, han sido incorporados algunos de los cantos jondos que grabaron y popularizaron Federico García Lorca y la Argentinita, lo cual servirá como homenaje a la actual celebración del centenario del Primer Concurso de Cante Jondo de Granada 1922, evento que tuvo la exitosa colaboración entre Falla y García Lorca.

Los días 15, 16 y 17 de julio la Compañía Nacional de Danza en el Teatro de la Danza, ubicado en el Centro Nacional de la Cultura, en San José, Costa Rica, estrenó la coreografía *Estrellas negras*, homenaje al pintor Isidro Con Wong. La Compañía quiso rendirle un homenaje a la aclamada trayectoria del artista, e inspirada en esos fascinantes mundos imaginados por el autor, construyó un espectáculo que combina danza, animación, música, video, pintura y diseño. La propuesta quiere dar vida a un recorrido por el mundo mágico y los períodos artísticos de este reconocido artista, pintor y escultor costarricense de origen chino.

“Para el público que venga a estar acá en el show, podrán disfrutar de un espectáculo que cuenta con tres momentos: verán la obra física de las pinturas de Isidro Con Wong, ingresarán al escenario y tendrán una experiencia inmersiva allí y, posteriormente, se sentarán en las butacas para ver la coreografía”, expresó Diana Zuleta, codirectora del montaje.

Como cada año en la República Dominicana se entregaron los Premios Anuales de Literatura Dominicana. En el apartado de teatro, un jurado integrado por los teatristas locales Karina Noble, Elizabeth Ovalle y Yeyé Concepción entregó el Premio Anual de Teatro Cristóbal de Llerena a la obra *Mitotes del extraviado, del desasistiado y de la prieta clara*, de Radhamés Polanco. El ganador recibirá un premio en metálico, un diploma de reconocimiento y la publicación de su obra por la Editora Nacional.

El Ministerio de Cultura de la República Dominicana convoca cada año a los Premios Anuales de Literatura con el propósito de reconocer las obras de los escritores dominicanos, residentes en el país o en el extranjero.

El colectivo costarricense Núcleo de Experimentación Teatral (NET) se presenta con dos montajes en la Casa Malayerba, en Ecuador. La primera obra titulada *Tríptico de errancias*, bajo la dirección de Fernando Vinocour, se presenta desde el 19 y hasta mañana 22 de julio, y del 27 al 29 de julio, podrá verse *Redil*.

De acuerdo a la página del NET, “Algo muy significativo, y simbólico, es que el viaje retorne a una de las fuentes de nuestro grupo. Malayerba implica un puerto al que arribaremos para generar un final de partida, que como siempre implica cada vez una vuelta, pero diferente”.

Venezuela acogerá, del 29 de julio al 7 de agosto próximos la primera edición del Festival Internacional de Teatro Progresista, con la participación de compañías de catorce países. Además de la variada cartelera espectacular, la cita contará con un amplio programa teórico, compuesto por talleres, conversatorios y ponencias.

Ernesto Villegas, Ministro de Cultura de la nación suramericana, destacó la capacidad de los pueblos para dialogar a través de las artes de una manera mucho más veloz, franca y dinámica. Bajo el lema “Que sea humana la humanidad”, la primera edición del Festival de Teatro Progresista contará con la participación de compañías de Argentina, Bolivia, Burkina Faso, Colombia, Cuba, Ecuador, Islas Canarias, México, Nicaragua, Perú, Ruanda, Uruguay, los Estados Unidos y Rusia, que se unirán a una amplia representación de la nación venezolana.

Pronto abrirá un nuevo espacio en Buenos Aires para actividades culturales, en Callao y Corrientes, orientado a actividades de pequeño formato (espectáculos, talleres, charlas, encuentros, ensayos, clases, etc.). Tendrá capacidad para entre 30 y 40 personas.

Para más información puede escribir a: escenico420@gmail.com

CONVOCATORIAS

VIII CERTAMEN FRANCISCO NIEVA DE TEXTOS BREVES PARA TEATRO DE OBJETOS

El Centro Dramático Rural de Mira, en colaboración con la Diputación de Cuenca y Ediciones Antígona, de España, convocan al VIII Certamen de textos breves teatrales dirigido a autores y autoras que escriben en lengua castellana, con el objetivo de estimular la labor de creación de estos autores contemporáneos y transformarla en un espacio de investigación sobre la dramaturgia para títeres y teatro de objetos.

Francisco Nieva fue un hombre de vanguardia que conectó perfectamente con el clasicismo, por eso siguen recordándolo y para ser fieles a su visión sobre el teatro, convocan, tanto a autores y autoras de larga trayectoria como jóvenes valores de la dramaturgia actual, a que se embarquen en la investigación de nuevos formatos y propuestas dramáticas para la escenificación de piezas de títeres o teatro de objetos.

El objetivo es llegar a seleccionar dos obras breves: la más votada por el jurado recibirá 400 euros como dotación y placa conmemorativa; la segunda, 200 euros y placa. Ambas serán publicadas en Ediciones Antígona a lo largo del siguiente año, creando así una colección de contenido insólito, ya que no existen textos o partituras escénicas para títeres o teatro de objetos publicadas hasta la fecha.

Los trabajos se recibirán hasta el 31 de julio.

Información completa en: <http://centrodramaticorural.es/convocatoria-2022-viii-certamen-francisco-nieva-de-textos-breves-teatrales/>

EVENTO DE TEATRO AFICIONADO DE LA HABANA “UNICORNIO”

Del 9 al 12 de noviembre se realizará el Evento Provincial de Teatro Aficionado de La Habana “Unicornio”. Se participará en todos los géneros y modalidades teatrales. Las puestas en escena no deben exceder una hora y media de duración. Podrán participar todos los grupos etarios, escuelas especiales y la Asociación Nacional del Ciego (ANCI), la Asociación Nacional de Sordos e Hipoacúsicos de Cuba (ANSOC) y la Asociación Cubana de Limitados Físico-Motores (ACLIFIM).

Las audiciones serán del 1ro. al 30 de septiembre, en diferentes sedes, según coordinación previa. El evento estará dedicado a los iniciadores del teatro aficionado y al trabajo comunitario en Cuba.

Para más información, pueden comunicarse por los teléfonos: (53) 78306015/58468993/55599649/72025689, o a los correos: cindoch@cubarte.cult.cu / pargudin@nauta.cu

En Conjunto, Dirección de Teatro, Casa de las Américas. Dirección: Vivian Martínez Tabares. Coordinación editorial: Aimelys Díaz Rodríguez. Diseño: Pepe Menéndez y Roilán Marrero Gómez. Envío: Gladys Pedraza Grandal. teatro@casa.cult.cu, conjunto@casa.cult.cu