



**n. 9, jueves 15 de septiembre de 2022**

## **EN ESTE NÚMERO...**

### **En y de la Casa**

*Presentación Conjunto 204*

### **Teatreando por Latinoamérica**

*Las mujeres que cosieron la bandera, protagonistas de una hábil comedia.* Alejandro Rapetti

*Vassa en la Argentina actual.* Beatriz Iacoviello

*Confesiones de un escritor, un acto de amor teatral por Haroldo Conti.* Manuel Santos Iñurrieta

*El arte de fracturar el arte.* Juanpablo Gómez

*Elvira Taveras encanta en monólogo.* Carmen Heredia de Guerrero

*Grupo de teatro cubano apuesta por la inclusión en sus espectáculos.*

*La crónica, un género que fluye con el teatro.* Denise Anzures

*El contenido de las formas.* Leonardo Flamia

*El triunfo de los desconocidos.* Sandro Romero Rey

*La Trinchera: 40 años.* Santiago Rivadeneira Aguirre

*Libretos escénicos en Conjunto n. 204.* Aimelys Díaz Rodríguez

### **A dos voces**

*Omar Musa: "El espectáculo juega con aquellos momentos personales más significativos y sus obras más relevantes"*

*Teatro de Ciertos Habitantes pervive porque "trabajamos por un bien común: el público".* Carlos Paul

*El Infierno de El Bosco desde la visión argentina.* Carolina Liponetzky

*"Me interesaba mucho contraponer dos melancolías": Enrique Navarro habla sobre su ópera prima Piantao.* Ulises Sánchez

### **Noticias**

### **Convocatorias**

## EN Y DE LA CASA

### PRESENTACIÓN CONJUNTO 204



Invitamos a estudiosos, investigadores y amantes de la escena a acompañarnos el miércoles 5 de octubre, a las 3:00 p.m., en la Sala Manuel Galich de la Casa de las Américas, donde será puesto en circulación el número 204 de la revista *Conjunto*. Esta entrega brinda un extenso espacio a la figura del actor.

Antecedidos por dos análisis en torno a la actuación, de Jorge Dubatti y el otro de Narciso Telles, casi una treintena de actrices y actores de quince países de la América Latina y el Caribe comparten preguntas, nociones, proyectos y retos de sus trayectorias en la escena. La entrega también publica cuatro

textos dramáticos: *Vuelas y vuelos*, de María Fernanda Carrasco Blancaire (Chile), desde Colombia, *Voces y retazos*, de Nohra González, *Los días del agua*, de la autora argentina Julieta Grinspan y *Yerbatero*, de Ricardo Delgado Ayala, de Perú. El lector también podrá acercarse a la obra de Sergio Blanco *Tebas Land* en la escena japonesa a través de la crítica de Naoya Shimada y al volumen *El Gran Teatro de Paucartambo* de Miguel Rubio, mediante la mirada de Vivian Martínez Tabares. Luego aparecen las secciones habituales Últimas publicaciones recibidas y Entreactos. ¡Los esperamos!

## TEATREANDO POR LATINOAMÉRICA

### LAS MUJERES QUE COSIERON LA BANDERA, PROTAGONISTAS DE UNA HÁBIL COMEDIA

Alejandro Rapetti

Alfredo Allende puso en escena *Damas bravas*, una pieza de época sobre las mujeres y el Libertador.



A partir de un episodio real sucedido en la nochebuena de 1816 como fue la confección de la bandera del Ejército de los Andes a pedido del jefe Gobernador, *Damas bravas* es una comedia de época escrita y dirigida por Alfredo Allende, que entre amoríos y celos, secretos, mentiras y traiciones, construye una trama de humor inteligente, irreverente y muy dinámico.

La independencia ya ha sido declarada y San Martín tiene todo listo en el Plumerillo, pero aún debe elegir a la única mujer que irá en la expedición. El Gran jefe

decide llevar solamente a una, ya que los riesgos de la montaña son altos. Y entre las damas que cosen la bandera de los Andes, hay algunas interesadas en acompañarlo. Claro que sus deseos no son del todo nobles. San Martín es un héroe valiente, apuesto, inteligente y tiene poder. Demasiadas cosas para un solo hombre.

¿Cómo surgió la idea? “Me pareció muy teatral la reunión de diferentes mujeres durante una noche tan especial como es la nochebuena. Remedios como primera dama de Mendoza, una dueña de casa de alcurnia y aficionada a la bebida, una viuda de un capitán chileno, una monja española y una criada mapuche, todas juntas dentro de una casona de época, a días de la partida del ejército. Es decir, a días de que Mendoza se quede sin hombres y se convierta en la ciudad de las mujeres”, cuenta Alfredo Allende, actor, dramaturgo, director y docente de teatro, egresado en dramaturgia del Conservatorio Municipal, quien escribió y también dirige el texto especialmente para las cinco actrices de la compañía Síndrome de Eureka (Mirna Cabrera, Julia Nardoza, Flor Orce, Florencia Patiño y Florencia Pineda), un grupo que existe hace diez años.

“Cuando vi el espectáculo anterior de ellas (*A esta altura*) me entusiasmó mucho lo que hacían en escena y me acerqué para ofrecerles escribir una obra a medida del grupo. Y así fue. Llevé la idea, les gustó y entonces escribí la obra completa, que luego tuvo muchos ajustes durante los ensayos, pandemia mediante... Ellas mismas se asignaron los cinco papeles que había en el texto. Estaban contentas de tener en mano un texto antes de empezar a ensayar, ya que venían trabajando en creaciones colectivas”, sigue Allende, que también es docente de guion y dramaturgia y ha realizado trabajos en teatro con Pompeyo Audivert, Lía Jelin, Gerardo Hochman, Toto Castiñeiras; y en TV, con Tato Bores, Lalo Mir, Jorge Guinzburg, entre otros.

Consultado sobre los dispositivos teatrales utilizados para llevar sus ideas humorísticas a escena, Allende apunta que la pieza se basa en cuatro ejes: el juego físico, la música en vivo (con canto y coreografías), el buen decir y el mejor y más loco vestuario posible. “Buscamos que las actrices con sus personajes sean el centro del espectáculo saliendo a agitar el gran juego de la comedia. A partir de allí abordamos temas políticos, religiosos, románticos, sociales, históricos. Estas actrices, formadas en diversos campos como el clown, la acrobacia, los títeres, el canto, la danza, son realmente capaces de todo (es la devolución más insistente que solemos recibir). Gracias a todas esas técnicas que manejan, nos propusimos construir un gran dislate que a la vez llame a la reflexión y contenga miradas diversas. Y algo que es fundamental: que cada función sea una auténtica fiesta para las actrices y para cada espectador. Por suerte, la preciosa sala Tuñón se llena siempre”, sostiene el director.

La acción sucede en el salón principal de una casona colonial de la capital mendocina. La escenografía es simple y realizada con gran cuidado y rigor histórico, pero conservando el humor en sus detalles: un piano, un sillón, una mesita y un enorme cántaro lleno de vino, bebida local muy solicitada por las damas. La escenografía apuesta al vodevil, con los clásicos enredos de las comedias de puertas, entradas, salidas, equívocos y sorpresas. Y el piano es tocado en vivo, sin trucos. La monja castiza --la actriz María Julia Nardoza-- se encarga de las teclas y las cinco actrices cantan una cueca, un villancico y una tonadilla española. Además, bailan un pericón y hacia el final también un ruidoso malambo. Hay apenas un sonido de viento grabado, un eco del zonda que cada tanto las envuelve y las arrulla, marcando un destino de soledad para las damas, en días previos a la partida de las tropas.

La historia transcurre durante una noche y se resuelve al alba, y el diseño de luces de Gustavo Lista conduce por ese viaje que confluye con elementos como un singular maquillaje, las infaltables velas y con los mil colores del vestuario, los pelucones y toda la comedia.

De esta manera, *Damas bravas* alude con humor y emoción a San Martín y a su mayor logro bélico desde una visión femenina, pero también da cuenta del hecho paradójico de emprender semejante campaña emancipadora sin advertir que la falta de libertad puede estar al alcance de la mano, dentro mismo de nuestros hogares.

Tomado de *La Nación*, 19.8.2022.

## **VASSA EN LA ARGENTINA ACTUAL**

### **Beatriz Iacoviello**

La obra de Maxim Gorky, cuyo nombre original es Alexei Maksimovich Peshkov, posee diversas lecturas según se visualice desde la perspectiva marxista o desde el realismo socialista o desde la realidad actual, en todas ellas tiene cabida la desolación del hombre frente a una realidad cada vez más aplastante. En su escritura contraponen a los individuos conscientes de su dignidad natural e inspirados por la energía y la voluntad, con las personas que sucumben a las condiciones degradantes de la vida a su alrededor.

El seudónimo que eligió para firmar su obra es Gorky, quiere decir “amargo”, y con él fue portador de tendencias románticas rebeldes. También lo identificó con su lucha por resolver los sentimientos contradictorios de la fe y el escepticismo, el amor a la vida y el disgusto por la vulgaridad y mezquindad del ser humano. Él pensaba que: “las cualidades buenas de nuestra alma, son despertadas con más éxito y más contundentemente por el arte. Así como la ciencia es el intelecto del mundo, el arte es su alma”.

Al quedar huérfano a los once años y tener que salir a trabajar a los doce, porque su abuelo lo echó de la casa, le dio una visión del mundo muy disímil a la de los artistas de su época, porque a diferencia de ellos él vivió en las calles, rodeado de vagabundos, artistas y líderes populares. Al estar cerca de la necesidad y el hambre de los trabajadores, puede escribir *Los bajos fondos* y *Los pequeños burgueses* con una rigurosidad casi de cirujano para describir ese mundo sórdido y enrarecido de la pobreza.



En el Teatro Regio de Buenos Aires se estrenó una nueva versión de *Vassa Zeleznova*, una obra poco conocida. La primera versión del personaje Vassa está esbozado en *La Madre*, escrita en 1906, y luego se desarrolló en *Vassa Zeleznova*, escrita en 1910 y reescrita en 1935, en todos los casos, lo único que mantiene es a su protagonista Vassa Zeleznova, una mujer férrea y orgullosa que crió un cúmulo de hijos y familiares inútiles a los que pretende controlar para proteger su diezmada fortuna. Su naturaleza no es en lo absoluto contemplativa, sino que está orientada a la acción y ejecución inmediata de lo planificado. Sufrir, soportar esfuerzos y tormentos a diario en beneficio de sus hijos forma parte de su personalidad avasallante y posesiva. Esa revalorización de su vida la llevan inexorablemente a la muerte.

Esta versión muy libre escrita por Felicitas Kamien, Walter Jacob y Agustín Mendilahrzu, en lo general extrapola Vassa a la Argentina actual, con una crisis financiera vertiginosa, un dólar que perdió su brújula, un estallido social en puerta que amenaza con llevarse puesto todo lo que encuentre a su paso.

En lo personal, a Vassa y su familia los encierran dentro de un cuarto que sirve de living-comedor, y dentro del mismo, una sala de hospital improvisada en cuya cama yace su marido moribundo. En la versión de Gorky ella lo envenena, en esta no se sabe bien cuál es la enfermedad que lo postró, tal vez el desastre de su entorno familiar y la ruina en que cayó por el juego, la bebida y los malos negocios realizados. El entorno es un verdadero caos, pues Vassa es incapaz de asociar y atender los hechos de un espacio concreto y de un instante determinado, con los de la realidad exterior que la sofoca y la enloquece.

La dirección de Felicitas Kamien creó un mundo peculiar alrededor de los personajes de la obra, plagado de metáforas que van desde el amontonamiento de muebles y objetos, hasta el enfermo tirado en un rincón que respira y desfallece según las circunstancias que se den a su alrededor. Un paralelo lastimero de la Argentina actual, en la cual se siente que todo se derrumba, pero no se sabe cuándo.

La atmósfera de *Vassa* puede sofocar y ser depresiva, pero en realidad es bastante absurda o de terror o de humor negro. Es el trágico retrato de la decadencia de una mujer con voluntad de hierro decidida a acabar con la corrupción en su familia para poder mantener el control del negocio familiar, mientras todo se derrumba a su alrededor.

Humberto Tortonese interpreta a Vassa, un personaje sumamente difícil por la cantidad de matices emocionales por los que debe transitar. Proveniente del mundo *underground*, más concretamente del Parakultural de los años 80 y 90, en el cual los monologuistas tuvieron un lugar destacado, y luego las bandas de rock independientes. El Parakultural fue el principal centro de expresión de una exótica movida artística y un semillero de artistas que luego siguieron su propio destino. Este espacio se había gestado durante el final de terrible dictadura que asoló a Argentina desde principios de los 70 hasta 1983, en que asumió el gobierno el presidente Raúl Alfonsín. El Parakultural se caracterizaba por ofrecer espectáculos, música y artes plásticas no convencionales. En aquellos años se destacaron Batato Barea, Humberto Tortonese, Urdapilleta, Susana Cook, el Clú del Claun, Los Melli y las Gambas al ajillo (grupo humorístico formado por cuatro mujeres (un grupo humorístico integrado por Alejandra Flechner, María José Gabin, Verónica Llinás y Laura Markert)

Humberto Tortonese, fiel a aquella tradición del Parakultural, como Vassa logra anclar la locura del personaje en una serie de acciones disparatadas que van desde el odio, el desconsuelo, el abatimiento, la ternura, la soledad y el control de situaciones que poco a poco van desestabilizando el hogar. El

personaje borroso que persigue a Vassa-Tortonese es el miedo a la pérdida de lo poco que le queda. El miedo a la ruina total y para escapar de ella se encierra en un mundo asfixiante y decadente.

Felicitas Kamien, desde la dirección, trabajó sobre un orden plegado del que solo emergía Tortonese como el eje centrífugo que atraía como la miel a las moscas no solo la atención de los otros personajes, sino la del espectador mismo, que se sentía hipnotizado por esa desquiciada mujer que caminaba de una punta a otra del escenario con sus tacones altos y cuyas torceduras de pies daban un giro diferente a su interpretación. Tortonese posee el oficio extraordinario que adquirió con el tiempo y del que sabe sacar partido en cada una de sus interpretaciones, como en el caso de Vassa, pero a la vez que le permite lucirse porque lo acompaña un elenco excelente que supo adueñarse también el escenario con sus intervenciones tanto individuales como grupales.

La escenografía de Cecilia Zuvialde es un ejemplo a tener en cuenta sobre el manejo de los planos por los que debían transitar los actores, y el equilibrio tanto en el piso del escenario como el de las alturas que pudiera parecer insignificante, pero que representa la metáfora de la evasión. La iluminación de Agnese Lopuzzone supo crear la atmósfera justa del vacío en que caían constantemente los personajes, ya que logra instaurar el reflejo de un mundo interior, que vive dentro del sentido profundo de la pasión. Carmen Baliero obtiene con el sonido dar alma y espíritu a los atormentados personajes y Magda Banach plasma el color apropiado a su vestuario un sepia casi barroso que genera imágenes borrosas en los personajes.

Vassa, desde la mirada de Felicitas Kamien, Walter Jakob y Agustín Mendilaharsu redimensionan la obra de Gorky como un redoblamiento de la vida, una especie de emulación a las sorpresas que excitan nuestra conciencia y le impiden adormecerse, para poder abordar el conflicto entre un individuo inquieto e irreconciliable y un entorno hostil e inerte.

Tomado de *Artezblai*, 19.8.2022

## **CONFESIONES DE UN ESCRITOR, UN ACTO DE AMOR TEATRAL POR HAROLDO CONTI**

**Manuel Santos Iñurrieta**



Ambientado en la última noche del periodista y escritor desaparecido en 1976, el texto transita su vida y obra a través de reflexiones y evocaciones. Aquí, el director y responsable de la puesta detalla el proceso creativo de la obra que se presenta en el Centro Cultural de la Cooperación.

Puedo decir, con seguridad, que todos y todas amamos a Haroldo Conti, genial escritor de *Sudeste*, de *La balada del álamo carolina*, de *Mascaró*. Diría que somos “hinchas” de este enorme escritor que sigue presente con su obra y con su ejemplo militante de la vida.

Juano Villafañe me convocó a trabajar y dirigir su primer texto dramático, junto a un elenco maravilloso compuesto por Gustavo Pardi, Gabriela Perera y Diana Kamen, al que se sumó Pepo Migliori para componer y llevar adelante la música en vivo del espectáculo.

El texto sitúa la acción en una posible última noche de Haroldo, lo que da pie a diálogos y reflexiones en torno al oficio de escribir, a la literatura y a la identidad literaria de un país como el nuestro. A su vez, algunos pasajes de sus obras se harán presentes en forma de evocación poética y se cruzarán con fragmentos de declaraciones del propio Haroldo y de personajes contemporáneos al escritor.

El 5 de mayo de 1976 fue secuestrado por los grupos de tareas en su domicilio ubicado en el barrio porteño de Villa Crespo. En esos momentos estaba trabajando en el cuento “A la diestra”. Ese cuento que quedaría en su máquina es un hecho que motiva e inspira a Villafañe a iniciar la obra con el interrogante: “A la diestra... ¿Qué quiere decir a la diestra?” Y a mí, como director, en particular, a estructurar la puesta en escena en esa vuelta permanente a la máquina de escribir de Haroldo.

El proceso de creación fue muy rico porque releímos sus obras; analizamos trabajos y ensayos en torno a su producción, a su vida familiar y a su acción política. Mi recuerdo personal de Haroldo se remonta a mi niñez y a la lectura de *La balada del álamo carolina*. Recuerdo no haber entendido la obra y su sentido, pero sí captar una vaga sensación de soledad y nostalgia...

Algunos cuantos años más tarde, en uno de mis viajes a La Habana, encontré una publicación de *Mascaró, el cazador americano*, que había publicado la Casa de las Américas luego de otorgarle el galardón en 1975. Esta relación de Haroldo con Cuba, con Roberto Fernández Retamar y la Casa de las Américas es bien interesante para ayudarnos a dimensionar el universo de contextos que suscitan interés y llaman su atención, y que se verán plasmados de una u otra manera en su obra.

Ahora bien, *Confesiones de un escritor* no se para ni pretende ser una reproducción biográfica de obra y vida de Haroldo. Los actores no trabajarán de manera realista la composición de los personajes porque el planteo es de "distancia crítica", de juego teatral manifiesto, de aproximación a una idea de escritor, a una idea posible de Conti.

Esto nos permite entrar y salir de personajes, cambiar abruptamente y a voluntad de una escena poética a otra, que puede jugarse desde la comicidad o desde lo dramático. Mostrar qué se muestra es el enfoque que conecta con la desobediencia poética (una idea que entiendo vital en la obra propuesta por Villafañe y que advertimos en Haroldo). Creo, entre otras cosas, que esa belleza literaria que desprende Conti, la épica del río y la llanura asociada al viaje y la aventura es una búsqueda de libertad, y en ese sentido considero que los corsés estilísticos no deben formar parte de esta puesta en escena.

Jugar en esta clave actoral es un desafío, sobre todo ante los saltos en la progresión dramática en los personajes y de los cambios en los códigos de las unidades poéticas escena a escena. Eso se consigue con actores como Pardi, Kamen y Perera, actor y actrices con una inteligencia escénica notable, que asumen la obra y al personaje en todas sus dimensiones.

Cabe decir que asumimos la idea de homenaje a Conti desde el júbilo, de sentir y celebrar su presencia. Haroldo Conti, su obra y su mirada están vivos y los necesitamos para abordar emotiva y críticamente este presente cultural y político que vivimos, como también, para seguir sosteniendo el rumbo hacia las grandes utopías colectivas.

Tomado de *Infobae*, 20.8.2022

## EL ARTE DE FRACTURAR EL ARTE

**Juanpablo Gómez**

Han pasado más de treinta años desde la muerte de Samuel Beckett, Premio Nobel de Literatura en 1969, y sus obras siguen rompiendo paradigmas. La influencia de este autor en la literatura y el teatro de nuestra época es innegable a nivel mundial. Una puesta en escena de su obra *Come and go*, se presenta por pocos días en Bogotá y es la oportunidad perfecta para disfrutar de una de las piezas más contundentes del autor irlandés.



*Come and go* es un texto colmado de omisiones. Nada está dicho y sin embargo la revelación sobre el comportamiento humano es explícita y profunda, la tensión es latente. No hay una historia, tan solo un secreto. Los personajes tienen un secreto que jamás será revelado. Ante el espectador sucede un acto coreográfico y sombrío que impacta por su sutileza. El texto escrito por Beckett está lleno de indicaciones sobre los movimientos que deben realizar las actrices. Es preciso y enfático en la forma de cada gesto. Los diálogos son escasos, apenas los necesarios para sugerir la relación que existe entre los personajes.

El proceso de montaje de esta versión bogotana de *Come and go* nace en la facultad de artes ASAB en 2019. El director Julián Santamaría somete el escrito de Beckett a una experimentación formal, tomando el riesgo de fracturar las indicaciones del autor. Se permite romper el género y las didascalias para

encontrar nuevas formas de contar el mismo relato. Tras una investigación sobre el mundo interno de los personajes junto a las actrices Diana Alfonso, Natalia Ramírez y Erika Villarraga, surge la idea de poner en escena un montaje que vaya más allá de la propuesta de Beckett. ¿Cómo contar la misma historia de diferentes maneras? Un ejercicio de estilo, una búsqueda por encontrar la voz personal en medio de las palabras de otro.

Romper las formas siempre es un desafío, más aún, cuando las formas que se rompen son en sí mismas disruptivas y potentes. En este caso la alta calidad técnica de las actrices permite disfrutar de una gran variedad de registros actorales, pasando por el clown, la farsa y el drama. El montaje quiebra la propuesta de Beckett, pero no lo niega, ni al autor, ni al quiebre. Por el contrario, lo hace evidente, hace al público cómplice de esa ruptura y le invita a ser parte, a preguntarse cuántas formas existen de contar la misma historia.

Tomado de *El espectador*, 24.8.2022

## ELVIRA TAVERAS ENCANTA EN MONÓLOGO

### Carmen Heredia de Guerrero

Al entrar a la Sala Ravelo, vemos una escena simple, una plataforma con algunas sillas, una imagen de perfil, al parecer de un joven, proyectada en una pared, y poco más, el concepto minimalista prevalece “menos es más”. La sala queda a oscuras, escuchamos una voz y sus cavilaciones; las luces regresan, descubrimos entonces en un lateral de la platea, que la voz es de una señora de mediana edad. Inicia el monólogo *Todas las canciones de amor* del escritor argentino Santiago Loza.

La señora, una madre, ama de casa, nos habla de la cotidianidad de su vida, convertida en una rutina a veces agobiante, la historia de lo que fue su matrimonio sumido en el aburrimiento donde no hubo diálogos ni empatía. Pero esta mujer viuda, ahogada en su soledad entre recuerdos y añoranzas, está a punto de romper su rutina, de vivir un día enternecedor, emocionante, el reencuentro con su hijo que vive en el extranjero se convierte en su obsesión y necesita compartir cada detalle, se dirige al público y lo convierte en su interlocutor sin voz, en un rompimiento de la “cuarta pared”.



El texto de Loza fluye, aparentemente simple, es un melodrama donde la música interviene en los momentos más dramáticos, las palabras y la música se presentan sucesivamente, adicionan belleza, sustentan el relato y nos llama a reflexionar. La vida de la señora es una maraña intrincada no descubierta del todo, ausente de clímax, con mayor o menor intensidad, los relatos se suceden, sus desvaríos y delirios nos mantienen atentos y son transmitidos con pasión acrisolada por la actriz, elemento insustituible.

Elvira Taveras intensa, nos hace cómplices, en cada cambio del personaje hay un recurso actoral apropiado, que se decanta en el ritmo, la inflexión de la voz con sus dosis de humor, en la mirada, y el gesto elocuente con el que recrea su ansiedad, mientras... escuchamos “Esta calle al final”, de Camboy Estévez, interpretada por el cantautor Celestino Esquerré. Uno de los soliloquios más interesantes, es aquel en el que la señora recuerda la despedida de su hijo, y luego en un instante entrañable, nos cuenta sobre su preferencia sexual, realidad que fue traumática para el padre.

Más reflexiva, cuenta que su hijo además no vendrá solo, lo acompañará su pareja, un hombre, que ella no sabe bien cómo calificarlo por su aspecto, es un hombre de color, afrodescendiente o “como lo quieran llamar”, poco importa, para ella lo importante es el reencuentro con su hijo, su eterno niño al que espera con los brazos abiertos, y en su eterna remembranza, acaricia las fotografías de su infancia, como si quisiera detener el tiempo. Se escucha una apropiada melodía para este momento sublime, “Te quiero”, emotiva canción de José Luis Perales.

Elvira Taveras poseída del personaje, con maestría recrea esos episodios del pasado, relatos de ensueños, es la madre que expresa el amor inconmensurable por su hijo, esa es su única realidad, su razón de ser, e invita al público a compartir su determinación, la de aceptarse a sí misma, mientras... el público emocionado no sabe si reír, sonreír o llorar.

El espacio creado por Fidel López permite la movilidad constante, y los pocos elementos en escena se convierten en objetos significantes, las sillas colocadas en diferentes formas por la actriz es un acto seductor, recrean espacios, finalmente dispuestas alrededor de una mesa imaginaria, nos invita a compartir la cena dispuesta para dar la bienvenida al hijo amado y a su compañero. La iluminación con mayor o menor intensidad enfatiza cada escena, buen trabajo de Julio Núñez.

Se podría pensar que dirigir un monólogo es sencillo, pero no lo es, se necesita imaginación para construir todo el entramado, al tiempo de pautar los debidos lineamientos a la actriz, y así lograr el debido ensamblaje de la puesta en escena. La dirección eficiente de Richardson Díaz ha llevado a buen puerto con aires favorables y melódicos *Todas las canciones de amor*.

Un reconocimiento para Juancito Rodríguez, productor, siempre comprometido de llevar a nuestros escenarios obras de calidad. Invitamos al público a cantar y disfrutar de esta obra teatral.

Tomado de *Hoy*, 27.8.2022

## GRUPO DE TEATRO CUBANO APUESTA POR LA INCLUSIÓN EN SUS ESPECTÁCULOS



Un paso hacia la inclusión dio el grupo estudio Macubá, de Santiago de Cuba, al incorporar en sus espectáculos intérpretes de la lengua de señas, en beneficio de la comunidad sorda. Así lo anunció el colectivo teatral, a inicios de este mes, en su perfil en la red social *facebook*, donde también se promocionaba la puesta en escena de la obra *Somos mujeres*.

El grupo Teatro Estudio Macubá fue creado en 1992, por la actriz, dramaturga y directora cubana Fátima Patterson, licenciada en arte teatral por la Universidad de las Artes de Cuba. En sus tres décadas sobre las tablas, el grupo tiene más de cincuenta obras creadas,

que consolidan una poética de búsqueda constante en los elementos de la cultura popular tradicional, donde la mujer, la racialidad, la marginalidad y la muerte son temas esenciales.

### Interacción y vínculo

“Un verdadero reto para el #teatro y para nosotros como #artistas es crear esta interacción y este vínculo tan importante con la #ComunidadSorda de Cuba. La necesidad de incluir a todos los segmentos de la sociedad, el placer de adquirir un nuevo público”, publica Macubá en dicha red social.

Según indican otros posts, desde sus maneras de hacer teatro, en estrecha relación con las comunidades vulneradas y excluidas, la agrupación enfoca su trabajo en la inclusión de todos los grupos sociales. “Apostamos porque nuestros montajes incluyan e integren a la #ComunidadSorda de Cuba”, recalca una publicación.

Al respecto, indica el perfil, ven la inclusión como “el proceso de identificar y responder a la diversidad de las necesidades de todos los seres humanos, a través de la mayor participación en el aprendizaje, las culturas y las comunidades, y reduciendo la exclusión en la educación, porque desde el teatro también educamos”.

Las experiencias, revelan integrantes del grupo, involucran cambios y modificaciones en contenidos, aproximaciones, estructuras y estrategias, con una visión común que incluye a todos con la convicción de que es la responsabilidad de la sociedad educar a todas las personas.



Macubá hace un teatro de raigambre popular con la utilización de elementos formales y del movimiento escénico, inherentes al folclor, como patakines, tradiciones orales del Palo Monte, el panteón vudú y la poesía caribeña. Se sustenta en la labor de investigación y confrontación de vivencias.

### Un viejo sueño

“Cuando comenzamos a dialogar con los principales responsables de esta comunidad, supimos del anhelo de las #PersonasSordas por asistir al teatro, hoy tratamos de hacer posible este sueño”, explicaron integrantes de Macubá en *facebook*.

En declaraciones vía *online*, la directora del Teatro Estudio comentó que incorporar el lenguaje de señas era un viejo sueño que tiene que ver con la inclusión. “Es un proyecto que comienza, ahora esperamos no se detenga”, destacó la teatrera, quien dijo no conocer una experiencia similar en Santiago de Cuba. “La primera vez que tuvimos la experiencia fue durante un festival de teatro en Colombia, al cual asistió nuestro grupo”, dijo.

Según adelantó, “las perspectivas del grupo son seguir trabajando con los compañeros de la Asociación Nacional de Sordos de Cuba (Ansoc)”. De acuerdo con la también dramaturga, todas las obras interpretadas hasta ahora por la agrupación santiaguera pueden ser llevadas a escena para la comunidad sorda, y los intérpretes del lenguaje de señas, en cada ocasión, serán seleccionados por la Ansoc.

La Ansoc es una organización no gubernamental de carácter nacional, fundada el 3 de enero de 1978, con la misión de representar a la comunidad sorda de Cuba, un grupo social poseedor de un patrimonio cultural y lingüístico específico, la Lengua de Señas Cubana (LSC), para interactuar y acceder a la información de manera completa.

Tomado de *Ipscuba*, 28.8.2022

## LA CRÓNICA, UN GÉNERO QUE FLUYE CON EL TEATRO

### Denise Anzures

Hace un mes, el maestro Antonio Algarra me invitó a dar una charla sobre géneros periodísticos en la Maestría en Pedagogía Teatral de la ENAT. La petición me dejó muy movida porque pensé en cuál era la pertinencia de hablar sobre estos géneros con artistas escénicos, y de qué forma podría dar algo de luz en el desarrollo de su profesión.

Mi primer acercamiento para tratar de eslabonar ambos universos, fue asumir que el teatro ha mantenido una relación --si no profunda--, sí consistente con el periodismo. Existen periodistas que han desplazado su profesión al ámbito de la dramaturgia o la investigación y viceversa. Armando de María y Campos, es uno de ellos, que desde 1920 y hasta su muerte, se dedicó a ver y escribir en género de crónica, sobre toros, circo y teatro. Su vasto archivo que hoy se encuentra en el Centro Nacional de Investigación Teatral, CITRU, documenta de manera cronística la vida del teatro en la Ciudad de México, de principios y mediados del siglo XX. Desde Vicente Leñero, Sabina Berman, Alegría Martínez, Estela Leñero, por mencionar algunos, han desempeñado la labor de la dramaturgia y la han diversificado al campo periodístico. Sin embargo, me parece que la crónica y el reportaje son los géneros periodísticos que más se acercan a quien busca problematizar el devenir del teatro mexicano.



La consulta de los periódicos de circulación nacional o revistas culturales, ha visto disminuida su afluencia de lectores, debido en parte, a la creación de cientos de plataformas digitales, que nos proporcionan en tiempo real información sobre cualquier evento cultural, pero nunca contenido crítico. La proliferación de reseñas sobre los acontecimientos del teatro nacional ha empobrecido el devenir de nuestro teatro y lo ha reducido a un acontecimiento meramente noticioso. De tal suerte que la narrativa periodística del teatro se ha vuelto noticiosa, por demás muy acotada en su estructura y redacción, limitando su devenir al cómo, cuándo y dónde.

¿Qué es una crónica? Y ¿por qué es tan importante rescatar este género? La asignación de términos como “anales” y “crónicas” ya se practicaba en la época de la conquista española, mucho antes de la aparición del periodismo. Uno de los mayores cronistas de esa época lo fue Bernal Díaz del Castillo, con su escrito titulado: *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, una visión personalísima que no tenía un tono triunfalista, como sí las tuvo las *Cartas de relación* que escribió Hernán Cortés.

Ahora son los tiempos de la obra abierta, diría Umberto Eco, en los que el lector decodifica la obra y se la apropia. También es posible identificar una innegable voluntad y una preocupación en todo texto que aspira, o es, o se acerca, a la crónica: una intención de dar registro de los hechos en un período. Siempre se encuentra una vocación, que hoy podríamos llamar antropológica, en estas narrativas interesadas en un tiempo o un margen de tiempo determinado; en los hechos que se registran y, por supuesto, en los lugares donde hombres y mujeres viven y protagonizan hechos que merecen ser llevados a la memoria; y es eso precisamente lo que hace la crónica.

Walter Benjamín escribió en *Sobre el concepto de historia* (1940) una serie de tesis a propósito del registro histórico y en las que, entre otras reflexiones, hace referencia a la existencia en su conformación de un sustrato imaginativo, literario. Y que justo considero es la mejor definición de una crónica:

“Articular históricamente lo pasado no significa 'conocerlo como verdaderamente ha sido'. Consiste, más bien, en adueñarse de un recuerdo tal y como brilla en el instante de un peligro [...] El peligro amenaza tanto a la existencia de la tradición como a quienes la reciben. Para ella y para ellos el peligro es el mismo: prestarse a ser instrumentos de la clase dominante. En cada época hay que esforzarse por arrancar de nuevo la tradición al conformismo que pretende avasallarla”.

Sea Manuel Gutiérrez Nájera describiendo el 16 de septiembre en el Zócalo, Carlos Monsiváis consignando un concierto de Gloria Trevi, o Elena Poniatowska articulando los testimonios de una noche trágica; al centro está un colectivo, un complejo devenir social que, en innumerables formas y momentos, se muestra como objeto de interés. Como propone Benjamin, el cronista advierte el riesgo que el discurso dominante supone y lo enfrenta apropiándose del recuerdo y recreando la historia para su generación y las venideras.

Tal vez lo dicho hasta aquí no responde a la pregunta sobre “¿qué es una crónica?” de una manera cabalmente autorizada o suficientemente explícita. En la *Antología de la crónica latinoamericana actual* (2012), su editor, Darío Jaramillo Agudelo, atiende a esta pregunta y cita la definición que Juan Villoro propone en *La crónica, ornitorrinco de la prosa* para reflexionar sobre la cuestión:

“Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos... la crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser”.

Así, diarios y revistas, desde el inicio mismo de la prensa en México, publicaron en sus páginas textos cronísticos. En su diversidad de estilos y miradas, muchas de estas obras compartieron una excepcional calidad literaria y la destreza para rescatar el sentido simbólico de un momento. Por su capacidad de recuperar lo fugaz, el trabajo de los cronistas en México operó como una muy eficaz estrategia simbólica de cohesión social que restituye la fractura social a través de la fragmentación textual. Con el breve destello de su registro histórico, la crónica iluminó la comprensión de la vida pública: sus autores ofrecieron testimonios en los que se cifra su propio tiempo y que, hoy, son valiosas representaciones del pasado.

La apropiación simbólica de la realidad (muy frecuente en las letras mexicanas), tiene expresión en cualquier género literario: está presente lo mismo en novelas como *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela, poemas como “La suave Patria” (1921) de Ramón López Velarde, ensayos como *La raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos, obras teatrales como *El gesticulador* (1938) de Rodolfo Usigli, o cuentos como “Dios en la Tierra” (1944) de José Revueltas. En la apropiación del imaginario por la literatura, las fronteras genéricas pueden ser transgredidas para crear espacios dialógicos de escritura, y

en este sentido es que la condición híbrida de la crónica resulta muy útil en ese propósito. Pero no todo registro histórico es una crónica como no toda crónica alcanza a ser registro histórico. Carlos Monsiváis en *A ustedes les consta: Antología de la crónica en México* (2006) ofrece a la crónica en México un lugar como objeto de estudio y evidencias para su homenaje.

En el prólogo, “Y llegaron los aztecas que venían de Aztlán al lago de Tenochtitlán y aguardaron los signos de la profecía, y allí junto al nopal y el águila y la serpiente, ya los esperaba una muchedumbre de reporteros y cronistas”, es un amplio ensayo en el que Monsiváis reflexiona y describe, con su particular sentido de la ironía y su certero análisis, sobre las transformaciones que la crónica adoptó, desde el siglo XVI, como respuesta a sucesivos entornos históricos y literarios.

“Documentemos al país, cedámosle a los lectores los más variados y amenos ejercicios de escritura, que les dé gusto y los invite a los pormenores de comidas, paseos, crímenes célebres, festividades, conmociones políticas, personajes ilustres o excéntricos, sobresaltos históricos e innovaciones de la moda. El folclor (aún sin connotaciones peyorativas) está allí, diseminado en banquetes, estrenos teatrales, pleitos, cárceles, hospitales... y centrado en el menosprecio al paisaje rumoroso: léperos y pelados, chinas y pinacates”.

Esta antología de Monsiváis ofrece una visita guiada, un recorrido por su colección de voces, testimonios, aproximaciones, perspectivas, estilos, temas y es, necesariamente, un reconocimiento a quienes formaron una invaluable tradición: La crónica.

Manuel Gutiérrez Nájera, Renato Leduc, Salvador Novo, Fernando Benítez, José Revueltas, Julio Scherer, Elena Poniatowska, Vicente Leñero, Ricardo Garibay, José Emilio Pacheco, José Joaquín Blanco, Juan Villoro. Falta en esta enumeración un autor central: el propio Carlos Monsiváis. Si estos nombres no forman un listado definitivo, Monsiváis incluye también referencias a caricaturistas como Posada, Vargas, y Rius, y foto de cronistas, como los hermanos Casasola.

Sin el registro fotográfico que llevaron a cabo Agustín y Miguel Casasola, no se entendería la Revolución Mexicana. Los hermanos Casasola son foto-cronistas, que fue el primer estilo de reportaje auténtico en la fotografía latinoamericana. Casi un siglo después, las fotos de Pedro Valtierra darían un vuelco al devenir del movimiento insurgente zapatista de 1994.

Y de manera reciente, la imagen del cronista Mustafa Hassouna: un manifestante palestino en la Franja de Gaza invadida por el ejército de Israel. Hassouna logra captar el momento preciso de una manifestación que exige levantar el bloqueo israelí. Con la bandera palestina en una mano y un cabestrillo en la otra, la foto de este palestino, en medio del humo negro refleja la representación artística que hiciera Eugene Delacroix de 1830, *La libertad guiando al pueblo*, de la Revolución Francesa, combatientes dirigidos por una mujer, con una bandera y un fusil con bayoneta.

Todos los trabajos de los cronistas actuales dan continuidad a ese legado. Y volviendo a Monsiváis, él nos da algunas claves del futuro de la crónica:

“La crónica y el reportaje se acercan a las minorías y mayorías sin cabida o representatividad en los medios masivos, a los grupos indígenas, los indocumentados, los desempleados y subempleados, los organizadores de sindicatos independientes, los jornaleros agrícolas, los migrantes, los campesinos sin tierras, las feministas, los homosexuales y las lesbianas. Cronicarlos es reconocer sus modos expresivos, oponerse a la idea de la noticia como mercancía, exhibir la política inquisitorial de la derecha, cuestionar los prejuicios y las limitaciones sectarias y machistas de la izquierda militante, precisar los elementos recuperables de la cultura popular a través de la crónica”.

En esa lógica, se hace visible una ausencia de cronocar los hechos y avatares de la representación teatral. Hoy, convivimos con una escueta manera de recuperar la memoria del teatro a través de pasquines digitales. Recuperar la crónica es narrar lo que nos atraviesa hacia lo informe, poroso, inacabado. En 1985, el Instituto Nacional de Bellas Artes lanzó el Premio de Periodismo Cultural: Crónicas del Teatro Mexicano, que tenía como propósito cronocar la historia de un campo de batalla, de una lucha sin cuartel, de un tiempo perdido del teatro contemporáneo de aquella época. Valdría la pena recuperar esta intención alejada de la cultura como mercancía.

Espero que esta invitación a leer y escribir crónicas, a visitar este antiguo pero poderoso instrumento de la imaginación, de la representación histórica y la apropiación cultural, que nos permite reconocernos y

encontrarnos en el texto, recuperar lo fugaz y resistir al avasallamiento del discurso dominante en los medios. Espero, insisto, que los haya inquietado apenas lo suficiente para conocer más textos cronísticos y apreciar ese género que fluye como el tiempo.

Tomado de *Desinformémonos*, 30.8.2022

## EL CONTENIDO DE LAS FORMAS

### Leonardo Flamia

En *La forma de las cosas* confluyen al menos dos discusiones relevantes en las sociedades occidentales contemporáneas, dos discusiones que disparan muchas más en progresión casi geométrica. En primer lugar, la obra se instala desde el comienzo en el indefinible mundo del arte contemporáneo. Si bien Adam y Evelyn, la pareja que protagoniza *La forma de las cosas*, traen algunas ideas de Oscar Wilde al escenario, la discusión sobre cómo definir y valorar el arte contemporáneo es mucho más reciente. Las bromas de Marcel Duchamp que pretendían anular una forma de concebir el universo artístico devinieron en un puñado de teorías que, contraviniendo las intenciones del propio Duchamp, justificaban el “valor” de sus creaciones.

Evelyn es una estudiante de artes que trabaja en su tesis, y Adam es un tímido estudiante de literatura que sobrevive mediante varios trabajos, ser guardia de un museo entre ellos. Ya en su primero encuentro la discusión sobre qué es el arte se hace presente, y lentamente, a través de otros intercambios entre ellos y con la pareja conformada por Phillip y Jenny, nos adentraremos en un espacio en el cual, como ha señalado Inés Moreno (en *La justificación del valor. Un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo*), un objeto común puede ser “transfigurado” a partir de una teoría para convertirlo en un objeto artístico. Siguiendo a algunos autores



contemporáneos, Moreno reconstruye un puñado de teorías que cuestionan el “estatuto existencial de la obra como objeto, en la medida que puede ser indistinguible, desde el punto de vista sensible, de cualquier otro objeto extraartístico”. En adelante, la idea o concepto es más importante que la obra y el proceso (junto al registro del proceso) puede ser más importante que el objeto mismo. Continuando con la reconstrucción de Moreno “Se acentúan fuertemente los aspectos reflexivos hasta el punto en que la presencia física de la obra se transforma en un accesorio o una excusa para decir algunas cosas de carácter teórico. El arte conceptual prescinde de la necesidad del objeto artístico tradicional instaurando un antiobjetualismo que consiste en el desplazamiento de la importancia del 'objeto' por el 'proyecto'”. Y nuestra Evelyn, justamente, es una artista conceptual que parte de la premisa “cambiar el mundo” para lograr un resultado que, desde el punto de vista de los conceptos antes señalados, es inquestionablemente un producto artístico. Un producto artístico “indistinguible” desde el punto de vista sensible, pero que se corresponde con un “proyecto” perfectamente ejecutado y que en el contexto de una instalación en el que se acumulan registros del proceso el “objeto” mismo es totalmente prescindible.

El autor Neil Labute es consistente a la hora de ajustar el resultado del trabajo de su personaje Evelyn con las teorías del arte contemporáneo, pero en ese trabajo deja abierta una segunda discusión. A primera vista el procedimiento de Evelyn parece cuestionable, sino desde el punto de vista artístico sí desde el punto de vista ético. Pero aquí debemos abandonar la fundamentación estrictamente artística para dar paso a la segunda discusión, que tiene que ver con la imagen o la “forma” como factor determinante en la relación entre las personas. Evelyn no es la responsable de vivir en una sociedad en que las amistades y hasta el amor se estructuran en base a la pura apariencia. Ella simplemente hace uso de ese hecho. Y la “forma” no solo determina, en muchos casos, el vínculo de las personas entre sí, sino que las propias personas se vinculan consigo mismas a partir de esas formas. La modificación de la subjetividad individual a partir del cambio en la apariencia es una discusión que trasciende al mundo artístico. Este planteo era central en la obra anterior que recordamos de este autor en Montevideo. *Gorda* (2009, dirigida por Mario Morgan y con las actuaciones de Nair Suárez, Patricia Wolf, Álvaro

Armand Ugón y César Troncoso) partía de la hipótesis de un varón “lindo” que le da importancia a su imagen y a cómo lo ven los demás, que se enamora de una mujer obesa. Ese punto de partida daba pie a una discusión que se emparenta con esta segunda discusión de *La forma de las cosas*. Pero a decir verdad la “apariencia” ha sido un elemento que ha definido candidaturas electorales y a la que se presta central atención en momentos en que, por ejemplo, se debaten proyectos de país ¿Tiene sentido el peso de las “apariencias” en estas discusiones?

Pero demos un paso más, volviendo al universo artístico pero yendo al plano teatral ¿Cuál es el tipo físico-estético predominante en las escuelas de actuación de nuestra ciudad? Una de las claves de *El desmontaje*, espectáculo de Jimena Márquez, es su experiencia de ser rechazada en varias oportunidades en la prueba de ingreso a la EMAD. Márquez, una de las más talentosas creadoras escénicas de nuestro país, deja en claro que había un prejuicio que separaba lo que se esperaba de ella en tanto mujer y la materialidad concreta tanto de su cuerpo como de su voz ¿Pero quién determina eso? ¿Cómo se selecciona estudiantes para una escuela artística pública?

*La forma de las cosas* cuestiona también la forma en que la propia subjetividad se adecúa a una determinada “normalidad” y actúa en consonancia. En ese sentido la inclusión de la canción “*Where is My Mind?*”, de Pixies, no parece ser casual. La escenografía es de una sobriedad acorde a una propuesta centrada en las actuaciones. Fabio Zidán, que dirige en este caso junto a Gustavo Bianchi, es uno de los mejores directores de actuación del medio. Su marca de fábrica son direcciones en espacios pequeños, en donde la cercanía con el elenco requiere de podar cualquier artificialidad en las actuaciones para que la “verdad” de las mismas atrape al público y sin mediaciones se entre de lleno en los hechos que se desnudan en el escenario. En el elenco se destacan, por la centralidad de sus personajes, Ignacio Estévez interpretando a Adam, el personaje que se modifica durante la obra, y Emilia Palacios poniéndole el cuerpo a una segura, seductora y combativa Evelyn, siempre dispuesta a dar la pelea necesaria para defender sus ideas y su práctica artística.

*La forma de las cosas* nos pone frente a una situación social en donde las formas “contienen” nuestra manera de vincularnos y de valorarnos. Qué hacer con eso es otra de las interrogantes de un espectáculo que no deja de hacernos pregunta días después de haberlo visto.

*La forma de las cosas*: Autor: Neil Labute. Dirección: Fabio Zidán y Gustavo Bianchi. Elenco: Ignacio Estévez, Emilia Palacios, Julieta Lucena y Sebastián Martinelli. Diseño de Escenografía e Iluminación: Fernando Scorsela. Música original / Ambientación sonora: Alejandro Fleitas. Diseño de Vestuario: Verónica Lagomarsino. Foto/ Arte gráfica: Alejandro Persichetti.

Tomado del *facebook* del autor.

## EL TRIUNFO DE LOS DESCONOCIDOS

### Sandro Romero Rey

Superando las cien funciones, se encuentra en la cartelera teatral de Bogotá la versión colombiana de *Perfectos desconocidos*, una película italiana que ha atravesado las fronteras y de la cual se han realizado más de veinte versiones. La historia ha trascendido las pantallas y se ha llevado a las tablas con diversos resultados. La que presenta el Teatro Nacional La Castellana se ha convertido en todo un fenómeno de aceptación del público.



En un vuelo Madrid-Bogotá, el director de teatro Jorge Hugo Marín vio la película *Perfetti sconosciuti*, del director Paolo Genovese, y de inmediato pensó que allí había una estupenda idea para una adaptación teatral. Casi en la misma época y en las mismas circunstancias, Patrick Delmas, actor de origen francés radicado en Colombia, vivió la misma experiencia trasatlántica y decidió tomar el toro por los cuernos. Compró los derechos del guion y, junto con Fernando Arévalo, con quien ha trabajado en exitosos proyectos escénicos, escribieron una versión que se adaptara a las circunstancias locales. Se pusieron manos a la obra y uniendo esfuerzos

hicieron la puesta en escena. Desde el día de su estreno, La Castellana está a reventar. *Perfectos*

*desconocidos* continúa en temporada agotando localidades y produciendo entusiasmos entre los espectadores más diversos. No. No es nada fácil reunir todas las noches a más de quinientas personas y encontrar un denominador común para que estallen las carcajadas. Quizás lo más interesante de la versión de Marín y su equipo radica en el hecho de que se le dio especial énfasis al humor desenfrenado, aquello que en la edad de oro del cine de Hollywood se llamaba la *screwball comedy*. Esto es, la historia al servicio de las carcajadas.

Es un misterio, por fortuna, saber cómo se vuelve exitosa una película, una serie, una obra de teatro. Si el secreto se enseñase, no existirían los fracasos: todos asumirían la fórmula y el público acudiría en masa a los dispositivos de representación. Pero nadie lo sabe. Sin embargo, pareciera que *Perfectos desconocidos* encontró la clave y tiene un recurso más que efectivo. Y ese recurso no radica solamente en el reparto, que en la versión colombiana ha resultado estupendo. En realidad, el verdadero protagonista de esta historia es el teléfono celular. Apoyados en una premisa del nuevo sentido común (“todo ser humano tiene tres vidas: la pública, la privada y la que esconde en su móvil”), *Perfectos desconocidos* no tiene pierda. Ocho personajes reunidos alrededor de una mesa, en una cena de amigos, la cual deriva en un juego que se vuelve macabro: permitir destapar todos los mensajes de audio o de texto que lleguen en ese momento a sus aparatos de comunicación. Y hacerlos públicos. Todos se ven obligados a aceptar el reto porque, si se niegan, caerán las sospechas sobre los que se resistan. En la versión italiana la travesura cobra tintes dramáticos. En la española, dirigida por Alex de la Iglesia y con la actriz colombiana Juana Acosta en el reparto, el asunto se torna macabro y un eclipse le da a la historia cierta ola de misterio. Por su parte, en la adaptación mexicana, el machismo y la intolerancia cobran mayor importancia y la fábula difiere notablemente de la colombiana, porque aquí se concentran en lo que se llama el *quid pro quo*, las confusiones, los malentendidos: todos ellos en función de la risa. Y el espectador no para de batir sus mandíbulas.

Entre los espectadores habituales a las salas de teatro de Bogotá, Jorge Hugo Marín representa un modelo de director de obras de cámara, a veces de corte naturalista, para pocos espectadores, potenciando la programación de su compañía que se llama pomposamente La Maldita Vanidad. De hecho, está en cartelera su nueva creación titulada *Esta cabeza mía que no se puede callar*. Sin embargo, Marín tiene una vasta experiencia en las salas de gran formato de la capital colombiana. Durante siete años fue asistente de dirección del Teatro Nacional y bebió de los secretos para hacer que el espectador con ganas de diversión y de huida de la realidad pueble las butacas. Quizás siguiendo el sentido común de la secretaria de Fanny Mikey, quien siempre le recomendaba a los directores: “Monten comedias y verán que las salas se les llenan”, Jorge Hugo Marín subrayó la danza de los malentendidos y ha convertido a *Perfectos desconocidos* en una pieza que no da tregua, con el ritmo frenético de un *stand-up comedy*, donde no se puede dejar respirar al respetable porque, de lo contrario, se le escapa. Y el recurso es el del humor desenfrenado.

Después de la pandemia nadie sabía, a ciencia cierta, qué era lo que quería ver el público en los teatros. De hecho, existía el temor de la reticencia a salir y que nadie quisiera encontrarse en eventos masivos. No obstante, para el mundo de los escenarios, el regreso a “la presencialidad” ha sido extraordinario. Todas las salas se están llenando y comedias como *Perfectos desconocidos* han encontrado una masiva aceptación de unos espectadores que necesitaban cambiar de tema. Por lo general, la cartelera escénica colombiana está compuesta por nichos de asistentes que prefieren ciertos modelos de representación y se entusiasman menos por otros.

El llamado “nuevo teatro” le apostó en sus montajes a un vehículo de reflexión sobre la realidad directo, conmovedor, donde, a través de la emulación de la catarsis, el asistente vivía una suerte de sanación al encontrarse de frente con sus peores dramas sociales. El Teatro Nacional, por el contrario, en sus cuarenta años de existencia ha querido combinar las farsas con los conflictos psicológicos, los divertimentos con títulos que hayan funcionado en los grandes teatros del mundo y de los cuales realiza versiones con elencos locales. El espíritu de Fanny Mikey no desaparece y, a pesar de que ya han pasado catorce años de la fecha fatal de su muerte, los continuadores de su gesta siguen apostándole a esa pluralidad de formas para darle gusto a unos espectadores que no tienen rostro ni se adaptan a ninguna regla. La verdad es que el público sigue cambiando y ya hay toda una generación que no vivió el protagonismo de Fanny Mikey como gestora. Hay que seguir adelante sin su poderosa sapiencia para entender los gustos de los visitantes a sus tres teatros.

*Perfectos desconocidos* se encontró con el éxito y ha debido construir un dispositivo para mantener la obra con su eterna frescura. “Después de cien funciones todo se complica”, afirmó Marín. “La obra hay que cuidarla no solo en el escenario sino, sobre todo, en los camerinos”. Así que, en el elenco, se han ido rotando algunos de los intérpretes, de tal suerte que no se trata de una obra sostenida tan solo por el reconocimiento de algunos actores, sino que allí lo esencial es la historia, no importa si una noche está Andrea Guzmán o Chichila Navia, Carlos Manuel Vesga o Rodrigo Candamil. El resultado es el mismo. La obra se ha construido con una relojería muy precisa, en la que las parejas sacan lo mejor y lo peor de ellos mismos. Las mentiras o las falsas verdades se ponen encima de la mesa y el público estalla en carcajadas porque, en el fondo, están dejando al descubierto sus propios pecados.

En una línea similar, el Teatro Nacional de la calle 71 se está anotando un nuevo triunfo con otra comedia, titulada *El plan*, con tres estupendos intérpretes (Rafael Zea, Santiago Alarcón y Andrés Toro) bajo la dirección del efectivo Andrés Caballero. Escrita por el actor español Ignasi Vidal, se trata de una comedia de fracasados, donde el humor negro terminará conviviendo con inesperadas y terribles consecuencias. ¿Hacia dónde apuntan este modelo de experiencias escénicas? Hacia un juego en el cual el espectador necesita ser testigo de primera mano de lo que interpretan los actores en las tablas. Para el mundo del audiovisual ha sido muy difícil el regreso a las salas oscuras porque el público ya sabe que el cine, las series, internet o la televisión están convirtiéndose en una experiencia similar, gracias a la digitalización de los formatos. En el teatro, por el contrario, el contacto directo entre actores y testigos sigue siendo una comunión irremplazable que, cuando se logra, se consiguen los aplausos cerrados.

Tomado de *cambiocolombia*, 5.9.2022

## LA TRINCHERA: 40 AÑOS

### Santiago Rivadeneira Aguirre

La Jornada Teatral por los Cuarenta Años de la Trinchera, se cerró la noche del 26 de agosto con un acto en el que se pudieron ver y escuchar los saludos de numerosos teatreros, mujeres y hombres, grupos del país y del exterior, que querían sumarse al merecido homenaje. Los vídeos de actores, actrices, directores, dramaturgos, bailarines, coreógrafos, gestores culturales, críticos de artes escénicas, se proyectaron en la pantalla del teatro para testimoniar el largo recorrido que comenzó en agosto de 1982 en la ciudad de Manta.<sup>1</sup> La gobernación de Manabí le otorgó al grupo un reconocimiento por el aporte hecho en este tiempo a la cultura, al arte, al teatro, a la danza de Manta, de la provincia y del país.

Esta enorme y fecunda trayectoria del grupo manabita La Trinchera, fue el extraordinario pretexto para replantearse el sentido de la finitud o de la trascendencia y, enseguida, emprender un largo diálogo con el teatro y su pensamiento. La Trinchera ha sido fiel a esa reflexión.



Tal vez podríamos sintetizar este proceso, con aquello que nos legara el mismo Platón, cuando recomendaba la necesidad de medir, de contar y de pensar. Es decir, que han sido el trabajo constante y, al mismo tiempo, la producción vasta en el terreno de la creación y la difusión del teatro los rastros para medirnos, contarnos y pensarnos. El Grupo de Teatro La Trinchera se originó en un acontecimiento. Ese origen le permite

---

<sup>1</sup> El Grupo de Teatro La Trinchera se creó en el mes de agosto de 1982, en la ciudad de Manta. Desde el año de 1985, cuentan con el apoyo de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí. En 1988 creó el Festival Internacional de Teatro de Manta, conjuntamente con la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí. En 1996 inauguró su Escuela de Teatro para niños y jóvenes de la ciudad de Manta, dando han recibido clases más de mil niños y jóvenes. “La Trinchera” tiene el mérito de haber sembrado el arte del Teatro en Manta hasta convertirlo en el arte más representativo de esta ciudad. Su prestigio ha rebasado el país y por eso son invitados frecuentemente a temporadas y Festivales a nivel iberoamericano.

pensar el lugar del teatro. Ese ajeteo funda, paso a paso, el deseo de teatro como un deseo para la construcción de una verdad.

En una conversación sostenida con *El Apuntador*, el mentor de la Trinchera profesor Bolívar Andrade, en relación con la creación del grupo, nos decía que:

“El hecho empezó a fermentar desde el momento en que, como profesor improvisado de literatura, obligadamente, tienes que hablar, entre otros temas, sobre el teatro antiguo, moderno y contemporáneo y, para salir del apuro, ‘soltar’ el reto a los alumnos: considerando que el mundo es el gran escenario para que actúe, bien o mal, el ser humano, y cada momento de su existencia, igual que en el teatro o en el cine, ¿por qué no podemos nosotros convertirnos en actores dada la diaria experiencia del actuar que tenemos mientras vivimos...? El teatro griego era el mejor referente... (ahora uno se pregunta si valió la pena crear tanta grandeza intelectual y artística, en el pasado, para terminar muriendo en brazos del FMI) Y ‘el reto’ encontró regazo... joven, entusiasta y perseverante, en el Colegio Nacional Cinco de Junio de Manta, primer plantel laico del puerto cuya población estudiantil provenía del campesinado y de la clase obrera que empezaba a organizarse con alguna conciencia social y de lucha contra el capitalismo instalado en el puerto; súmese a esto el imprescindible hecho de ser, en cierto modo, herederos de la grandeza del ‘mejor ecuatoriano’, Eloy Alfaro, y está abierto el camino para emprender cualquier hazaña, aunque sea, al principio, como un sueño... y así fue. Justamente pensando en todo esto, pero afrontando la realidad de no ser escritor sino, apenas, un redactor, escribí dos textos para teatro, *Los Padres de la Patria* (sainete sobre el Congreso) y *El tejedor de sueños* (que presenta la vida de una familia de tejedores de sombreros de paja toquilla), esta obrita permaneció en escena más de un año y nos dejó una gran lección: cuando el texto incluye asuntos concernientes a la realidad que vive nuestro pueblo, su interés por la obra está asegurado”...

Después de cuarenta años, el trabajo sostenido de La Trinchera admite hablar de la eternidad de las verdades y de la eternidad de las ficciones. Por último, nos permite hablar sobre la Trinchera como una maravillosa verdad en la historia del teatro de Manabí y del Ecuador.

La complejidad de mirar hacia el futuro es igualmente enmarañada cuando se mira al pasado. En ambos casos estaríamos al frente de una relación muy próxima entre la ética y la estética que, para el caso del grupo manabita, sobre todo nos ubica en una hermenéutica, que sería el mandato ético de construir una estética de la existencia. Para decirlo de otra manera: la Trinchera construyó un pensamiento y una práctica a manera de invitación permanente a entender la creación como el potencial que nos acerca a la vida. ¿La historia de la verdad?

La voluntad creativa del grupo se expresa en esos dos principios: la voluntad de saber y la voluntad de verdad. El “hacer” (el individuo creativo) al lado de la acción (la obra) para construir una “unidad estética” que les une y complementa. Ir más allá del simple hecho de interpretar la realidad, porque aquella estética de la existencia ha permitido la aparición de un público que se apropia cada vez del quehacer y del acto creativo. En ese caso, la hermenéutica a la que hicimos alusión antes, es la herramienta con la cual se pretende ir más allá de la simple explicación: los espectadores son parte de ese trabajo mientras lo resignifican y lo analizan a fin de establecer muchos momentos de reflexión. Ahí residiría la verdad.

La ética, dice Foucault, es la forma que toma la libertad cuando se informa mediante la reflexión. Pensamiento y acción para dimensionar las pasiones y los afectos. Ese es el conocimiento compartido. Escoger la franqueza en lugar de la demagogia. Sócrates agregaba una preocupación por decir la verdad: “el arte de la existencia y el discurso veraz, la relación entre la existencia bella y la verdadera vida, la vida en la verdad, la vida para la verdad”.

El otro concepto importante que se encuentra en las prácticas del grupo, es el que concierne al espacio público. La Trinchera lo descifra a través de sus prácticas artísticas y pedagógicas. La constatación está en la articulación entre el trabajo escénico, la construcción del teatro y los espacios para la formación, los intercambios y en la parte formativa los vínculos con las universidades de la provincia. También las jornadas infantiles y el Encuentro Internacional de danza que ahora dirige Gabriela García. Hay que sumar el proyecto con la Escuela Municipal a cargo de instructores y talleres permanentes en sitios rurales como San Juan, San Lorenzo, Santa Marianita, etc.

Es la noción de lugar que se expresa en la inauguración del teatro Chusig en 1985, construido por Orley Zambrano, hasta que la Universidad Laica Eloy Alfaro con el apoyo incondicional de su rector Dr.



Medardo Mora, decide comprarlo en 1987 para asumir la deuda del empresario. También fue ese acontecimiento una invitación recurrente a pensar el rol crítico del teatro como interpelación afectiva y de resistencia. Enseguida, el grupo primero imagina un festival de teatro, diseña el proyecto y después lo lleva a cabo en 1988 con una alianza estratégica inicial entre la Universidad y el Banco Central del Ecuador.

La Jornada Teatral por los Cuarenta Años de la Trinchera, comenzó el martes 23 de agosto con un conversatorio virtual en el que se discutió sobre el teatro de grupos en el Ecuador, desde la década de los 80, moderado por Genoveva Mora, directora de la revista *El Apuntador*. Estuvieron presentes, Lola Proaño, PH. D. en Teatro Latinoamericano, Master en Filosofía, docente e investigadora de artes escénicas, Arístides Vargas y Charo Francés fundadores de Malayerba, Patricio Vallejo director de Contrael viento, Patricio Estrella de La Espada de Madera, Marcelo Luje, director y docente, Santiago Rivadeneira, crítico de artes escénicas y Nixon García de La Trinchera.

El 24 de agosto, en el centro cultural SolYdar, se inauguró la exposición histórica *40 años de Teatro*. Era el signo de la historicidad que se constataba en lo material y lo simbólico. Los vestuarios, las escenografías, fotografías, recortes de prensa, diseños y afiches de las obras, confirmadores de una subjetividad que constituía el efecto o la causa de una mediación acompañada por el público. Como para ratificar la existencia del grupo en esa comunidad llamada teatro, junto al territorio, la cultura y la estética en su doble condición de ser social y ser artístico, es decir, plenamente inmerso en las propias transformaciones de su historicidad.

Esa noche en el Centro de Artes La Trinchera, la actriz y directora Juana Guarderas del Patio de Comedias de Quito, presentó el unipersonal *No quiero morir virgen*. Solvencia, presencia, oficio, juego escénico para entrar en el divertimento. El personaje de Guarderas, con un vestido anacrónico y desgastado, narra la historia de su soledad y la resignación. El espectáculo gira alrededor de la contingencia y las heridas amorosas dejadas por el enamorado perdido. Morir virgen no es una prerrogativa. El suplemento de la propuesta y el reclamo es la puja y para eso encuentra el sustento en el público. La pérdida de la virginidad entra en una subasta abierta mientras el personaje pasa de la escena a la metaescena que a su vez abre otras escenas.

En el panel sobre la historia teatral de Manta, que se realizó la mañana del día jueves 25, estuvieron presentes algunos exponentes del quehacer teatral de la ciudad e invitados de Guayaquil, Quito y Trujillo, Perú. Jorge Parra, bailarín, coreógrafo y promotor cultural, director de Zona Escena de Guayaquil. Raymundo Zambrano, narrador oral, actor e investigador de la cultura popular de Manabí, ex miembro del grupo La Trinchera, Carlos Valencia, actor y fundador de La Trinchera. David Calderón de los Ríos, Director de la Escuela Superior de Arte Dramático de la ciudad de Trujillo, Perú. Nixon García, director y fundador de La Trinchera y Santiago Rivadeneira de *El Apuntador* como moderador. (<https://www.facebook.com/teatrolatrinchera/>)

Cada uno de los expositores trazó sus relatos como sustratos vitales que permitieron una articulación para entender los procesos vividos por el teatro en Manta y Manabí, desde la creación del grupo. Teatro y territorio se volvieron consustanciales para definir la identidad cultural influida por el teatro y la danza; los encuentros y festivales; la creación de los espacios de formación y el público, que como sostiene el profesor Andrade en la misma entrevista:

“Tomando en cuenta solo los últimos años de teatro en Manta y Manabí (pues anterior a esto debe haber existido algún movimiento teatral pero esporádico, de celebración puntual y no producto de un propósito organizado y planificado para que sea parte ineludible de una región geográfica) creo que se ha logrado la formación de espectadores que llegaron al teatro con ‘cero de opinión’ y algo de pensamiento y egresó la mayoría con un denominador común: satisfacción de haber ingresado a un mundo desconocido hasta entonces. Resumiendo, al principio el espectador no sabía qué, cómo y cuándo aplaudir, ahora, para satisfacción del arte, Manta y Manabí saben lo que en teatro significa el silencio y el aplauso de pie, lo que equivale a decir que ahora sí valora opinión y pensamiento propio y ajeno y eso dará buenos frutos hacia el futuro”.

A la obra *Mucho Lote* de Mario Suárez de la Corporación Zona Escena con la dirección de Jorge Parra, le correspondió presentarse la noche del jueves 25. Teatro lleno como los días anteriores y subsiguientes. Avidéz del público. El locus, el lugar donde se localiza algo, es también el momento

generativo de una expectativa para sorprender. *Mucho Lote* es la bailarina o la diva repleta de adminículos y preseas. El monólogo pasa de lo idílico a lo amoroso, regulado por algunas réplicas: contra el status, el poder escondido, las mentiras de los políticos, las trampas del sistema, el ejercicio de un derecho, la malhadada repartición de los bienes de la palabra. Y, además, el dolor contenido junto al lenguaje al que recurre el personaje para comenzar su interminable carrera de cosa agitada e inútil.

Un espectáculo que aviva constantemente la voluntad de la escena: el ángel rebelde que se eleva por los aires subido en los coturnos, no puede sucumbir. *Mucho Lote* reinventa el teatro y se reinventa a sí misma las veces que sean necesarias. Ninguna coacción la puede detener, por eso canta y se transforma. Se escinde para salvar las apariencias y regresa de sopetón a sus orígenes en aquella tierra perdida que fue su pueblo natal. ¿De dónde le vino el nombre? Del triunfo y la derrota. O de la revelación que en *Mucho Lote*, el personaje engrandecido, tiene el mismo valor que la palabra, cuya posesión le augura la omnipotencia. Hasta que lanza los últimos dados y se marcha por donde vino.

26 de agosto en la noche. Centro de Artes La Trinchera. Acto de homenaje y fin de fiesta. Obra: *Tres viejos mares* de Arístides Vargas, dirigida por Charo Francés y Nixon García. Creación de la Fundación Cultural La Trinchera. Un espectáculo polifónico estrenado hace veintidós años en el que participan Rocío Reyes, Fredy Reyes y Magaregger Mendoza quien reside desde hace siete años en Europa. Llegó a Manta para incluirse en los ensayos y el remontaje. Magaregger empezó a hacer teatro en El Rodeo, Portoviejo y en 1994 ingresó a La Trinchera, donde permaneció alrededor de veinte años. La obra, en sentido estricto, es la postulación de La Trinchera para volver a ratificar la existencia del grupo en términos de derecho. Como han sido algunas de las obras emblemáticas: *Bandaís* (1987) escrita y dirigida por María Escudero, *El cuco de los sueños* (1990), escrita por Arístides Vargas y Raymundo Zambrano, *Ana, el mago y el aprendiz* (1997) de Arístides Vargas y la dirección compartida con Charo Francés, *Malanoche* (2007) de Arístides Vargas y la dirección conjunta con Charo Francés, *La Travesía* (2002) y *Quimera*, ambas con dramaturgia y dirección de Nixon García.

La premisa fundamental de *Tres viejos mares* es que con el mar siempre se puede dialogar. Y recordar. Y preguntar. Los tres viejos jubilados, cada uno a su manera, han sufrido la tentación de desprenderse de todo, de alivianar la carga arrojando al mar o al olvido cualquier consideración sobre los hechos y los acontecimientos. No como un acto de negación porque la realidad, aún desde esa perspectiva, siempre es tozuda y persiste en volverse parte de la memoria. ¿Mantener la conciencia permanente de que los grandes acontecimientos de la historia pueden ser pensados más allá de los relatos de la modernidad que está por terminar? También están la nostalgia y el prurito de nombrar o de asignar significados, es decir, identificar. ¿Cómo producir una reflexión lo suficientemente pregnante, de cara al próximo siglo XXI que ya mismo arriba, para lograr esas identificaciones necesarias, sin lesionar o mal interpretar lo representacional, lo imaginario y lo subjetivo? Los tres ancianos, frente al mar que siempre va y regresa, dejan suelta la pregunta: no se trata de producir siempre heterotopías (como huellas irreconocibles o espacios de los otros, lo cerca y lo lejos de la memoria) sino de definir sobre lo propio y lo ajeno. Aunque para ello haya que enviar mensajes dentro de una botella, a no se sabe quién, o desterrar la bruma del tiempo para despejar la mirada propia para mirar a los demás.

En lo fundamental, estos cuarenta años de La Trinchera hay que asumirlos como una invitación a emprender “una estética de la existencia”, tal y como insiste Foucault: “hacer de la vida una obra de arte, a desarrollar –voluntaria y rigurosamente– una existencia (...) que apunta a alcanzar una vida buena y hermosa”.

Tomado de *El Apuntador*, 9.5.2022

## LIBRETOS ESCÉNICOS EN CONJUNTO 204

### Aimelys Díaz Rodríguez

En el número 204 de la revista *Conjunto*, que próximamente podrá leerse *online*, aparecen cuatro textos teatrales. Como continuidad de la línea trabajada del número anterior de la publicación, las obras vuelven a ser exponentes de la dramaturgia del actor que halla cauce en el cuerpo sobre el escenario. *Vuelas y vuelos*, de María Fernanda Carrasco Blancaire, de Chile, desde Colombia, *Voces y retazos*, de Nohra González, *Los días del agua*, de la autora argentina Julieta Grinspan y *Yerbatero*, de Ricardo

Delgado Ayala, de Perú. De alguna manera, en cada pieza se aprecia una evocación al pasado, a revivir historias esenciales en la vida de los personajes. Otra particularidad que comparten es que los cuatro libretos han sido llevados a la escena, dos de ellos interpretados por sus propios autores.

Escrito desde y para la escena, *Vuelas y vuelos* resulta el quinto espectáculo de teatro y música de la Compañía Teatro de Ocasión, dirigido por Mariana Muñoz. Desde el texto se refleja un manejo excelente del universo sonoro fusionado a la escena. Los sonidos de la guitarra y el theremin interpretados por el actor y la actriz, respectivamente, inundan el espacio que refiere un estudio de grabación junto a la creación de la atmósfera apoyada por la luz y la activación de una máquina de humo.

Con esta premisa, se genera un diálogo fragmentado entre ambos personajes que por momentos se asemeja al lenguaje del rap. Ejemplo de ello es en la escena 2 con la canción “Vuelas y vuelos”, “¿Cuántas cosas pasaron para que llegues a este lugar? ¿Quién llegó? ¿Quién se unió? ¿Quién se encontró? Gentes, calles, caminos, huellas que podemos recorrer indagar hurguetear a jugar”. Un discurso que desde la escritura evidencia una exploración en torno al uso de los signos de puntuación. El texto resulta una especie de partitura creada por María Fernanda Carrasco para un futuro montaje. La musicalidad presente en la escena se une a metáforas generadas por elementos como los elásticos manejados por los personajes cual si fueran vuelos de pájaros. En *Vuelas y vuelos* lo esencial es lo no dicho, lo que se trasluce bajo las frases entrecortadas de los personajes. La autora muestra una pieza experimental, que hurga en nuevos espacios de teatralidad. En este caso la referencia al pasado surge con el trabajo de la memoria como noción mediante imágenes creadas por los protagonistas como el árbol lleno de fotos de la familia de los actores. Casi al cierre, la actriz afirma: “la memoria nos conecta, nos hace parte de un todo”.

Los tejidos creados por la memoria también se exponen en *Voces y retazos*, de la también actriz y directora Nohra González, miembro del Teatro La Candelaria. En una línea vinculada al teatro autobiográfico, la autora concibe dos personajes: Ella, un ente que puede ser la propia Nohra y La Otra,



su alter ego. Así se presenta una actriz en constante contradicción: referirse a la violencia de su entorno o enajenarse de la realidad. Las dos mujeres que habitan en este personaje se necesitan. La autora recrea un personaje que se transmuta en Ella-Niña, su Mamá, y mediante la inocencia infantil se transmite el dolor de la protagonista ante sucesos tan horribles como su padre asesinado. “Ella-Niña: No lloro, no tengo miedo, no me encierro, no me escondo, no me paralizó”. Con esta obra Nohra escudriña en diversos territorios de su corporalidad como actriz. Ella evidencia un excelente manejo de la teatralidad, emplea recursos como el teatro dentro del teatro y, a través de la historia del

personaje, surgen temas como la violencia de estado, la reivindicación de los derechos de la mujer.

Una mirada al empoderamiento femenino y la sororidad también está presente en *Los días del agua*. Desde Argentina, la también gestora Julieta Grinspan, presenta a Laura, una mujer que comparte recuerdos de sus vacaciones en la playa. A través de metáforas y un tono lírico, Grinspan recrea el pasado de la protagonista. Sobre el texto su autora ha dicho: “la obra como parábola y como puente entre artistas y espectadoras/es que posibilita, o es nuestra intención, una lectura múltiple, esa que no se apoya solo en aquello que se dice”. En ese sentido, la evocación de Laura, puede generar resonancias en el lector, quien los relacione con sus historias de vida.

La cuarta pieza que publica *Conjunto 204* es *Yerbatero*, de Ricardo Delgado Ayala. Uno de los mayores mercados de carne de Perú, resulta espacio para la acción de este unipersonal. Con el apoyo del líder de Yuyachkani, Miguel Rubio Zapata, Ayala recrea la cosmovisión andina mediante la presencia del vínculo entre el protagonista y su maestro don Dámaso, quien lo conduce por un camino musical alimentado de las raíces culturales peruanas. A manera de teatro autoficcional, el personaje concibe espacios múltiples habitados por elementos tradicionales como *waqras*, ponchos, huaracas. La música vuelve a prevalecer, y en esta obra se fusiona a las incertidumbres y miedos del autor ante situaciones como la pandemia, la muerte y la propia teatralidad.

## A DOS VOCES

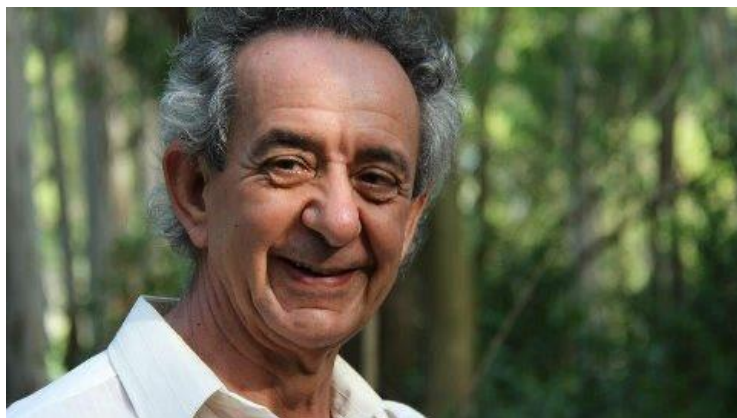
### OMAR MUSA: “EL ESPECTÁCULO JUEGA CON AQUELLOS MOMENTOS PERSONALES MÁS SIGNIFICATIVOS Y SUS OBRAS MÁS RELEVANTES”

Así se expresó el actor sobre *A contrapelo*, la obra que protagoniza junto a Soledad Oubiña en la que encarnan a Julio Cortázar y Frida Kahlo.

En diálogo con diario *Hoy*, el actor Omar Musa precisó los detalles de *A contrapelo*, la obra que lleva a cabo junto a Soledad Oubiña y que tendrá una función mañana a las 19 en la biblioteca Alejo Iglesias, ubicada en las calles 6 y 44.

— ¿Cómo surge esta obra?

— Esta obra la realizamos con el grupo La Llave, comenzamos su ensayo a principios de 2017 y la estrenamos en marzo de 2018. Analizando distintos materiales para trabajar y llevar a escena, encontramos la publicación de *Antihéroes* y *Antiprincesas*, una literatura infantil para batallar contra los



estereotipos dominantes. Allí se rescataba la vida y obra de diferentes artistas, todos brillantes por su posición frente a los problemas sociales y políticos y por su actividad, rica y profusa. Artistas que habían logrado trascender al mundo entero, reconocidos y admirados. Pues de ese primer encuentro surge la idea de tomar a Frida Kahlo y Julio Cortázar. Si bien conocíamos parte de su obra, comenzamos a indagar sus vidas rescatando aquello que aportara a una visión del mundo más amigable, donde

la solidaridad, el respeto y la conquista de derechos individuales y sociales, son pilares de sus pensamientos.

— ¿De qué manera transcurre la construcción de los personajes?

— Durante un año trabajamos sin atenernos a formalidades como sus figuras físicas o los aspectos más conocidos de su vida. Tratamos de acercarnos a ellos desde nuestra propia sensibilidad. Estos personajes son, ante todo, seres humanos con sus contradicciones, sus alegrías y dolores, su búsqueda de la felicidad, su visión del mundo. Fueron horas de investigación, de poner el cuerpo, de equivocarnos y volver a empezar. La idea básica era indagar sobre su condición humana y poner en escena dos seres que, entre tantos otros, se jugaron por sus ideas y sueños. Con su voluntad y porfía fueron capaces de derrotar esa sensación de imposibilidad y lograron construir un mundo nuevo, entre la imaginación y la realidad. Nuestra primera meta era vencer esa sensación de “seres especiales” y bajarlos a tierra, lograr descubrir los pliegues de su condición humana tan común a todos nosotros.

— ¿Cuál es el argumento de la pieza teatral?

— La obra tiene dos partes, una para cada artista, el desarrollo de su vida y obra. Allí Frida Kahlo y Julio Cortázar se nos aparecen de carne y hueso, en toda su dimensión humana y potencia creativa. El espectáculo juega con aquellos momentos personales más significativos y sus obras más relevantes. A su vez, vamos siendo partenaires del trabajo del otro, acompañando el despliegue que cada escena requiere. Rescatamos su voluntad de cambio, su actitud revolucionaria que no está sujeta a los cánones de la época y hacemos de estas virtudes la línea argumental.

— ¿Qué sensaciones los rodean?

— Traspasar los nombres y llegar a construir los sentimientos, anhelos y sensaciones que pudieron atravesar, nos produce una emoción profunda que se transmite al público. Se genera un ida y vuelta que alimenta la actuación y nos permite ir más allá de la “construcción” de los personajes. Siempre es

complejo cuando ponemos en escena personas de la vida real, por eso nos hemos preocupado por borrar esa línea que separa intencionalmente y artificialmente a quienes han tenido éxito en algún arte, de las personas de la calle y de la vida cotidiana. Entender y transmitir emociones y situaciones comunes a cualquier ser mortal, nos acerca y quita ese aura artificial que rodea a estos artistas.

— ¿Por qué recomendarían a la gente que concurra a la función?

— Venir a compartir *A contrapelo* es dejarse atravesar por los colores y las palabras. En cada trazo de su pintura o su paleta, Frida deja su corazón alegre y atormentado, siempre valiente y decidido. En cada texto, sus cuentos y poesías, Cortázar nos invita a sumergirnos en un mundo fantástico de seres reales e imaginarios, donde podemos sentir el amor y el humor con que criticaba a una sociedad perdida entre el consumismo y la injusticia. Es acercarse a la mirada de dos artistas que entregaron todo de sí.

Tomado de *Diario Hoy*, 27.8.2022

## TEATRO DE CIERTOS HABITANTES PERVIVE PORQUE “TRABAJAMOS POR UN BIEN COMÚN: EL PÚBLICO”

**Carlos Paul**

La compañía Teatro de Ciertos Habitantes, agrupación mexicana reconocida a escala internacional, generadora de proyectos escénicos que se han convertido en punto de referencia para la vanguardia teatral latinoamericana, celebró el domingo cincuenta representaciones del montaje *Triple concierto* y veinticinco años de trayectoria, en el teatro Juan Ruiz de Alarcón, del Centro Cultural Universitario. Encabezada por Claudio Valdés Kuri, Teatro de Ciertos Habitantes se dio a conocer en 1997 con la obra *Becket o el honor de Dios*, de Jean Anouilh, cuyo primer montaje presentaron en las escalinatas del Museo del Carmen. A esta siguió la memorable puesta en escena *De monstruos y prodigios*, en el teatro El Galeón.

Como agrupación se ha presentado en los festivales nacionales e internacionales más prestigiosos,<sup>2</sup> así como en más de doscientas ciudades del mundo. Su trabajo implica también producciones televisivas, radiofónicas y grabaciones discográficas. Trabajan con base en largos procesos creativos multidisciplinarios y de investigación, pues la mayoría de sus propuestas requieren de creadores escénicos que sean actores-bailarines-músicos.



“Somos muy pocas las compañías mexicanas que han cumplido tanto tiempo. Mantenerse tantos años vigente tiene que ver con que el sistema de producción escénica sigue siendo el mismo”, explicó Valdés Kuri en charla con *La Jornada*.

“Siempre hemos tenido la intención de decir algo; trabajamos mucho tiempo en la forma, para que esta sea lo más depurada posible. Nunca se nos han pagado ensayos, aunque hayamos sido producidos por grandes instituciones. Es realmente una vocación que tenemos los creativos involucrados en la compañía, pues lo que hay detrás es una inversión de trabajo gigantesco de los actores, a quienes siempre se invita a rebasar sus límites.

“Somos una agrupación abierta, a la que llegan y de la que salen creadores escénicos. Los que han permanecido más tiempo transmiten el conocimiento adquirido y los nuevos traen frescura a la agrupación, lo que mantiene una continuidad.

“En veinticinco años hemos cambiado muchas veces de modelo de gestión para conseguir recursos económicos, pero, por ejemplo, hemos inaugurado modelos de producción en México, como la coproducción internacional. Sin embargo, lo que da mayor sustento a una producción es el largo proceso

---

<sup>2</sup> Con *El automóvil gris*, el Teatro de Ciertos Habitantes participó en nuestra Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral 2014 y ofreció funciones en La Habana y Camagüey. [N. de la R.]

creativo, que puede llevar hasta un año. Todos trabajamos, desde los técnicos, creativos y administrativos, por un bien común que es el público; esa es la clave.

“Uno de los obstáculos de la producción no es el fracaso, sino el derrotismo”, destacó Valdés Kuri. “No existe el fracaso, si hay un intento al día siguiente. Siempre habrá retos, solo hay que tener perseverancia, aun cuando cambien los modelos de producción”.

Su montaje más reciente, *Triple concierto*, concluyó su temporada de cincuenta funciones este domingo en el teatro Juan Ruiz de Alarcón. La obra contó con la dramaturgia de Mónica Hoth y Claudio Valdés, la cual “requirió un año de arduo trabajo para convertir a los pianistas Edwin Calderón, Sasha Cortés, Sebastián Espinosa Carrasco, Konstantin Evmenkin, Mario Mendoza y Naomi Ponce de León en artistas escénicos completos y que, además de interpretar el piano, pudieran actuar, bailar, cantar e incluso hacerla de tramoyistas”.

### Exigencia y diversión

Trabajar con Teatro de Ciertos Habitantes, dijo Mónica Hoth, “es muy divertido y exigente. Hablamos mucho de lo que queremos que se vea en escena. Es ir del escritorio a la escena y viceversa. Son procesos creativos muy largos”, coincidió la dramaturga. “Hemos trabajado meses sin tener dinero para producir el montaje, sabiendo que el texto es el que nos va a ayudar a conseguir los recursos. Así trabaja la compañía, pues, sobre todo, hay una necesidad vital de hablar de lo que queremos”.

Durante la develación de la placa por las cincuenta funciones y los veinticinco años de trayectoria de la agrupación, el titular de la Dirección de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, Juan Meliá; la actriz Luisa Huertas, y el director y productor estadounidense Michael Halberstam, destacaron el trabajo creativo, intelectual y artístico de esta compañías mexicana, una de las más reconocidas en México y el mundo.

Tomado de *La Jornada*, 30.8.2022

## EL INFERNO DE EL BOSCO DESDE LA VISIÓN ARGENTINA

### Carolina Liponetzky



Rafael Spregelburd es autor, director y coprotagonista de esta producción que estrenará por primera vez en el circuito comercial, el Teatro Astros.

“Como autor digo siempre un poco lo mismo, lo único honesto que puedo decir: que el mundo es complejo. Las variaciones sobre esta simple frase son lo que me interesa”, dice Rafael Spregelburd, autor y director de *Inferno*, que será su primera obra en el circuito comercial a estrenarse en el teatro Astros [el pasado 7 de septiembre], con actuaciones de Andrea Garrote, Violeta Urtizberea, Guido Losantos y el propio Spregelburd.

*Inferno* es un texto que le habían encargado desde Austria hace cinco años para celebrar los quinientos años de El Bosco. Inspirado en esa pintura, Spregelburd cuenta a este diario el germen y proceso de este ambicioso espectáculo.

- ¿Cómo trabajó a partir de la pintura de El Bosco?

- Cuando llegó este pedido del teatro de Bregenz yo ya había trabajado con su pintura en varias ocasiones. De hecho, las siete piezas sobre los pecados capitales que componen mi heptalogía y que están inspiradas en los pecados capitales, tienen principios constructivos basados en asuntos plásticos y conceptuales de mi análisis del Bosco.<sup>3</sup> Justo cuando ocurrió el pedido, el Vaticano informó algo

<sup>3</sup> Una de las obras de la heptalogía, *La paranoia*, ganó el Premio Casa de las Américas en 2007. [N. de la R.]

desopilante: que el infierno no existía más, o al menos que no era un sitio real en el que atormentar a los pecadores, sino una metáfora. Una forma de decir. Esta idea me pareció fabulosa, así que decidí entrar por allí en este laberinto.

- ¿Cómo habla la trama de eso infernal?

- En mi argumento hay un cronista que despierta alcoholizado después de un presunto viaje a Santiago de Chile y es arrancado de la cama por dos catequistas que se ofrecen a enseñarle las llaves que lo sacarán del infierno: las siete virtudes. La obra cuenta, en siete escenas como círculos concéntricos, el descenso hacia un laberinto armado como cajas chinas. De a poco se hace claro que las virtudes son, como el infierno, palabras tramposas y que no será fácil ejercitarlas. El protagonista debe ayudar a un escritor acusado de plagio y así, la obra despliega cada vez más peripecias, porque los personajes de la novela no saben que están siendo escritos y manipulados. Esa historia es la de un profesor de matemáticas, secuestrado y torturado por la dictadura y que entrega al azar nombres de personas a las que apenas conoce. No quise contentarme con un infierno abstracto; me pareció que si unos austríacos le preguntaran a un argentino dónde queda el infierno más cercano, no habría motivos para no decir: queda en la ESMA.<sup>4</sup> Así que la obra tiene la forma de una pesadilla, de una comedia, de un laberinto de horror vacui y de un tratado de lingüística, todo al mismo tiempo.

- ¿Cómo le sirvió esta obra para volver a hablar de temas que lo obsesionan?

- El diseño del caos se impuso por su naturaleza narrativa: contar una historia dentro de otra, que a su vez contiene otra más, hace perder los bordes de lo real. El espectador se sumerge en esa pérdida de significado que es muy parecida a la que ocurre en las pesadillas. Sabemos que los actos tienen consecuencias, pero estas se comportan de manera extraña. La no linealidad y el atentado al principio de causa-efecto (la catástrofe pura) son dos asuntos siempre presentes en mis obras. También vuelvo sobre la copia de la copia, algo muy teatral para pensar el mundo con una perspectiva lúdica y bastante inesperada.

- ¿Cómo se resignificó el texto en el proceso creativo con el equipo?

- No sabía cómo montaría esta obra que mandé a Austria y no sé bien qué hicieron con ella. Luego de cinco años decidí empezar a pensar y las primeras decisiones vinieron del aporte de mi escenógrafo e iluminador, Santiago Badillo, que propuso que la obra se contara apelando al horror vacui, la aversión al espacio vacío. La escenografía es una parafernalia de muebles, cosas, texturas y materiales superpuestos donde, como en los cuadros del Bosco, se hace difícil saber dónde mirar. Luego sumamos al músico en vivo, Nicolás Varchausky, que trabajó lo electroacústico de un modo muy performático: hace música con electricidad, interferencias, acoples, transistores y otras rarezas. El vestuario de Lara Sol Gaudini también es una parafernalia de disfraces, necesarios para travestir a los cuatro actores en casi veinte personajes; ella se inspiró en el Bosco pero además tuvo que resolver los cambios de vestuario en escena, a veces a la vista del público. También flota como un smog el espíritu de Marcos López: la fotografía es muy importante en el argumento de la pieza, ya que se habla de unas fotos que servirán de prueba para gestar un pequeño crimen, y me interesó que Marcos pinta sobre las fotos ya sacadas.

- Es su primera obra en el circuito comercial, ¿cómo la enmarca en el Astros?

- Claudio Gelemur y Andrea Stivel, con su productora Blueteam, reabrieron un teatro mítico y le dieron un perfil que estaba faltando: obras nacionales de calidad que no sean simplemente la copia de los teatros comerciales de otras capitales. He visto obras más en grandes teatros "comerciales" de Francia, España, Bélgica o Italia, y siempre me pareció raro que en Buenos Aires, donde vive lo que podríamos llamar mi público, estos espacios no existieran.

- ¿Qué puede decir de los tres circuitos?

- Esta es una obra muy grande como para entrar en las queridas pero pequeñas salas del circuito independiente, a las que estoy acostumbrado. En cuanto al circuito oficial, nunca lo entiendo del todo. Es

---

<sup>4</sup> La ESMA fue uno de los centros de detención, tortura y exterminio más importantes que implementó la última dictadura cívico militar en la Argentina entre 1976 y 1983. Actualmente allí se encuentra el Espacio Memoria y Derechos Humanos. [N. de la R.]

muy ecléctico y busca repartir entre todos una porción cada vez más pequeña. Es usual que después de lograr estrenar en una sala pública haya que esperar cinco años hasta que acepten otro proyecto. Cuando estrenamos *La terquedad* en el Cervantes demostramos que una obra compleja podía admitir sin ningún problema setecientos espectadores por función y que la noción de qué es más comercial o qué es más artístico es un prejuicio. Lo mismo con obras de colegas que admiro, como *La traducción*, de Matías Feldman, *Piel de Lava con Petróleo* en la calle Corrientes o *Pundonor* de Andrea Garrote que no modificó una coma para estar en el Metropolitan.

Tomado de *Ámbito*, 30.8.2022

## **“ME INTERESABA MUCHO CONTRAPONER DOS MELANCOLÍAS”: ENRIQUE NAVARRO HABLA SOBRE SU ÓPERA PRIMA *PIANTAO***

**Ulises Sánchez**

Del 22 de septiembre al 1 de diciembre podrás disfrutar de *Piantao*, drama escrito por Enrique Navarro, con las interpretaciones de Luciana González de León y Mario Alberto Monroy que ofrecerá temporada en Teatro La Capilla. Se trata de la primera pieza teatral del autor, la cual surgió a partir del diplomado de creación literaria Xavier Villaurrutia del INBAL, dentro de una asignatura impartida por la dramaturga Gabriela Román.



En este sentido, Navarro menciona: “Yo era periodista, bueno, (en realidad aún escribo, hacía coberturas de teatro), y esta obra se originó como un texto académico, obedecía más a una asignatura, pero al final me gustó muchísimo. Creo que es una historia que tenía por ahí ya pensada, seguramente de unos diez años atrás, que no era lo que es ahora, que estaba muy en pañales, pero con la intervención de la maestra Román, fue adquiriendo forma”.

El creador señala que esta inquietud nació a partir de su experiencia profesional en el mundo del entretenimiento, al principio de su carrera, debido a la forma en que abordaba los temas, en específico, durante las entrevistas, un tanto era rígida y estructurada. Sin embargo, confiesa que al dejar de lado, conceptos como la pirámide invertida y el dar a conocer solo la noticia, pudo profundizar de una manera más honesta con el entrevistado.

“En la medida en que comencé a hacerlo de manera más personal, conseguí las mejores entrevistas porque lo hacía a partir de lo que yo sentía, a partir de cada pieza y entre más personal fue, mejores historias comencé a contar. A partir de este proceso, un día pensé, bueno, quizá tengo algo que decir, entonces decidí meterme al INBAL, así que esto fue creciendo, fue creciendo, hasta que hoy es una realidad”, expresa.

“Me interesaba mucho contraponer dos melancolías: la mal llamada melancolía de los artistas, es decir, esta parte en la que se cree que hay que estar un poco tristes o tener un poco de locura, esperar un día gris, tomar café y vino para poder crear algo; y la otra, sí a partir de una melancolía clínica, una depresión diagnóstica”, puntualiza.

Y agrega: “La obra habla de Horacio, quien es un pintor argentino radicado en la Ciudad de México, y su encuentro con Daniela, una fotógrafa mexicana. Esta historia está inspirada en ‘Balada para un loco’, que es un tango escrito por el poeta Horacio Arturo Ferrer”.

De acuerdo con Navarro, la inspiración que encontró en este tango, fue al experimentar la profunda sensación de felicidad, así como de tristeza que le brindaba la música, por lo que empezó a imaginar a un pintor que cree que puede curar la tristeza o locura de alguien más, desde su propia felicidad y creación. “Es una historia de amor y de encuentros, donde por más que los protagonistas intentan estar juntos, muchas situaciones los separan”, afirma.



“A Luciana la conozco literal, desde que estábamos en la primaria, íbamos juntos y con el tiempo la vida nos llevó por distintos caminos, ella se fue al de la actuación y yo al del periodismo y fue así que nos volvimos a encontrar de nuevo. Yo cubría mucho entretenimiento y de repente la veía mucho en series de televisión, películas, nos encontrábamos en alfombras rojas y entonces para mí era muy bonito ver su crecimiento”, confiesa.

“Mario fue propuesto por el equipo de producción y me pareció una buena idea, ya había visto su trabajo y lo que más nos emociona es que se trate de un actor mexicano, interpretando a un pintor argentino, es un reto, el acento, el canturreo de la frase argentina, esta onda porteña y algunas insinuaciones al tango, pero sin que sea un espectáculo de baile tal cual”, señala.

“Lo que está buscando Sebastián de Oteyza, el director del montaje es despegarse mucho del cliché tanguero, romper con los rojos y negros, los trajes de tres piezas, las boinas, lo que estamos tratando de representar es una relación contemporánea, utilizando el pretexto del tango, porque la canción que utilizamos está presente en los detalles y la cotidianidad de dos artistas, así que esta mezcla de realidades no cae en el folclore mexicano”, concluye.

*Piantao* arrancará su temporada el próximo 22 de septiembre, en el recinto ubicado en Madrid 13.

Tomado de *Cartelera de teatro*, 5.9.2022

## NOTICIAS

Durante el mes de agosto, el Museo de las Artes Escénicas de Colombia, Museartes, un espacio virtual e independiente dedicado al estudio, la difusión y la apropiación de la historia del teatro del país, presentó tres nuevas páginas. Una de estas fue la exposición *En la diestra de Dios Padre*, acerca de las dramaturgias y puestas en escena basadas en el cuento homónimo escrito por Tomás Carrasquilla, puede visitarla en: <https://museartes.net/diestra>. También, el espacio presentó las entradas: *Publicidad del siglo XIX* (en Textos y Tablas) y *Efemérides* (en Más).

A inicios de agosto la actriz Naná (Nazaré Sodré da Silva) celebró veinte años de carrera, en Río de Janeiro. Esta figura importante de la escena brasileña coquetea con las artes escénicas desde niña pues participaba en obras escolares, pero durante mucho tiempo pens  que “eso no era para ella”. En su familia de mujeres empoderadas, como señala, una carrera artística nunca pareció una opción.

“Como negra, las mujeres de mi familia siempre supieron imponerse y conquistar su espacio, por eso desde pequeña supe que podía lograr muchas cosas, como asistir a la universidad, por ejemplo. Sin embargo, ser artista siempre me pareció lejano, tanto que cuando entr  a la Universidad Federal de Pernambuco para estudiar artes escénicas, pens  que me había disparado en el pie”, recuerda.

De hecho, los años de graduación no fueron dulces. Nan  recuerda que no se identificaba con lo que veía, desde los temas hasta la representación misma, en la clase, ella era una de las únicas mujeres negras.

*Transoce nicas*, pieza con dramaturgia de Patricia Zangaro y dirección de Carlos Ianni se presenta en la Sala Celcit. Interpretada por Ana María Castel, Guido D’Albo, Teresita Galimany y José María López, la obra pone en diálogo las dramaturgias de Griselda Gambaro y José Sanchis Sinisterra, recreados por los actores Ana María Castel y José María López. El texto busca cruzar fragmentos de diversas obras de estos destacados autores, mientras ellos también aparecen en escena manteniendo un diálogo en el que asoman ciertas cuestiones de sus cotidianidades y, por supuesto, de sus intereses creativos.

*Transoce nicas* permite tomar contacto con los universos de dos autores cuyas trayectorias han marcado la labor de varias generaciones, y es este un homenaje que los expone en una intimidad que Patricia Zangaro ha elaborado con maestría.

La Compagnia Tiresia Banti propone un flujo de memoria teatral a través de dos escenas “antiguas”, con *Boccascena*, puesta en escena en el Campo Teatrale de Milán, con Antonio Attisani y César Brie, dos grandes de la misma generación que han pasado por un teatro seguido y querido durante cincuenta años. El 10 de septiembre pudo verse en Urganano y a partir del 4 de octubre, en el Teatro Lacucina de Milán.

Surge en escena la historia de Gato, un actor de cien años y Volpe, un viejo profesor de ciento veinte, quienes se encuentran en un teatro abandonado. El Gato vino a probar un día antes y Volpe vino a celebrar una conferencia un día tarde. Comienza un juego de carnicería, un viaje de cuentos, desacuerdos y reflexiones siguiendo los pasos de un teatro necesario para ellos y para los demás. Un viaje que pasa por obras de arte, escuelas, maestros, compañeros de trabajo, amores, culpa y enfermedad.

Los cincuenta años de la agrupación teatral la Máscara de Cali se celebran en septiembre y octubre. Este grupo ha sido parte de experiencias dramáticas, investigativas, estéticas, así como la formación sociocultural para la equidad y la no violencia contra las mujeres en diversas comunidades de nuestra región. El Teatro La Máscara encabezado por su fundadora Lucy Bolaños, cuenta con una sala de teatro en el Barrio San Antonio. La celebración comenzó el pasado 1ro. de septiembre con la proyección en la Cinemateca del Museo de Arte Moderno La Tertulia, de *Karmen*, proyecto filmico de Jorge Navas y Tele Pacífico, sobre una de nuestras últimas obras.

También se realizará una retrospectiva de tres obras del grupo y el estreno de *Lobas*. Otras acciones serán un recital poético con voces de poetas insignes de Colombia y encuentros académicos, uno de dramaturgas y otro de investigadoras y críticas que vienen trabajando sobre la estética de la agrupación. Finalmente, se publicará un libro que recoge ocho de las últimas obras y la historia de este grupo pionero del teatro de género en Colombia.

El Colectivo Arte sin Fronteras estrena su nueva apuesta infantil *¿Quién le robó los colores a papá?*, que se escenifica del 3 al 25 de septiembre en el Teatro Sergio Magaña, ubicado en Sor Juana Inés de la Cruz 114, colonia Santa María La Ribera en la Ciudad de México.

Escrita y dirigida por el actor y dramaturgo Ángel Patricio Rubio, y con actuaciones de Carolina Berrocal y Michel Montiel, la obra surge de un texto del propio director, enfocado en el trabajo con comunidades afectadas por la violencia y con colectivos privados de su libertad. En ese sentido, el también investigador escénico afirma: “Actualmente nos encontramos en una época en la que la figura paterna no se responsabiliza de sus hijos e hijas, aunque no es en general, sí es una regla; y esto se debe a que el machismo, la misoginia y el patriarcado han puesto la figura del padre en el papel únicamente de proveedor y que difícilmente expresa sus emociones y afectos con las infancias y no se vincula en la crianza de sus hijos e hijas”.

La historia muestra a dos pequeñas que son abandonadas por su padre todos los días con el pretexto de “ir a trabajar”, solo tiene el domingo para estar con ellas y únicamente ese día el padre se encuentra “lleno de colores”. Durante su viaje, las niñas se encontrarán con diferentes obstáculos, así como con diversos recuerdos de su papá, lo que les ayudarán a recordar constantemente el por qué decidieron emprender esa misión.

Gracias a la exitosa producción de *Papa Highirte*, el Grupo TAPA, de Brasil, vuelve al público con la obra de teatro escrita en 1968 por Oduvaldo Vianna Filho, dirigida por Eduardo Tolentino.

Texto fundamental de Vianninha, dramaturgo que colaboró intensamente con el teatro político brasileño, *Papa Highirte* propone una lectura crítica del panorama político de las repúblicas latinoamericanas. Hasta hoy vigente, la pieza reflexiona sobre los esfuerzos de la izquierda frente al autoritarismo y la represión.

El ciclo corto se extiende hasta el 2 de octubre y tiene lugar en la sede del colectivo de teatro ubicada en la calle Lopes Chaves, en São Paulo.

La Universidad Iberoamericana (México) y el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBAL) han decidido otorgar la Medalla que lleva el nombre del padre del teatro mexicano: Rodolfo Usigli a Percy Encinas Carranza, docente de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), del Perú, por su destacada trayectoria internacional en el campo de los Estudios Teatrales.

Percy Encinas es también investigador, dramaturgo y gestor, y sostiene un trabajo riguroso y comprometido en los campos de la teatrología y la crítica cultural. Tiene más de ochenta publicaciones sobre artes, teatro y literatura peruana así como sobre política y educación. Ha dado conferencias en distintas universidades latinoamericanas, de Europa y los Estados Unidos. Además, preside el Congreso Internacional de Estudios Teatrales que coorganiza con la Facultad de Letras de UNMSM.

Rodolfo Usigli da nombre a la Cátedra que es parte del Coloquio Internacional de Teatro Latinoamericano, cuya décima edición se efectuará entre el 12 y el 14 de octubre, organizado por la Universidad Iberoamericana de CDMX; el CITRU; el grupo de investigación Textralidad; la Universidad Veracruzana; University of Kansas; *Latin American Theater Review*; Virginia Tech y el Whitman College de los Estados Unidos. Este año, dicha cátedra será impartida en México por el profesor Percy Encinas, quien desarrollará el seminario *Dramaturgias de la subversión armada y antisubversión. El caso peruano*.

## CONVOCATORIAS

### XII FESTIVAL INTERNACIONAL SANTIAGO OFF 2023

El Festival se realizará del 19 al 28 de enero de 2023 en formato mixto, con actividades digitales y presenciales en distintos espacios culturales de Santiago y el resto del país.

Pueden postular aquellas compañías nacionales e internacionales que cuenten con espectáculos profesionales y emergentes de artes escénicas (teatro, danza, artes circenses, interdisciplinas, performance) y de música, enfocados en la renovación artística y que se interesen en formar parte del encuentro ya sea en formato de sala, calle, intervenciones en la vía pública y formatos audiovisuales.

Al igual que para la versión 2022, el Festival tendrá cinco categorías de postulación: artes escénicas nacionales, artes escénicas internacionales, propuestas nacionales, propuestas internacionales y música. Manteniéndose firme con su misión, Santiago Off apuesta nuevamente por la vanguardia escénica, la descentralización de las artes, la generación de nuevos espacios culturales para la comunidad, la creación de oportunidades para los colectivos emergentes, y el reencuentro y activación de las manifestaciones culturales; así como el fomento a la asociatividad y a la colaboración dentro de la comunidad artística y los espacios donde se desarrolla el Festival.

Bases completas en:

[https://santiagooff.com/site/wp-content/uploads/2022/07/Bases\\_Conv\\_Off\\_2023.pdf](https://santiagooff.com/site/wp-content/uploads/2022/07/Bases_Conv_Off_2023.pdf)

### PREMIO DE DRAMATURGIA APACUANA PASA A SER BIENAL Y SE EXTIENDE HASTA EL 15 DE OCTUBRE

El Ministerio del Poder Popular para la Cultura de Venezuela, a través de la Compañía Nacional de Teatro (CNT) y el Centro Nacional del Libro (Cenal), anunció la conversión a Bienal del Premio Apacuana de Dramaturgia Nacional, denominándose Bienal Apacuana de Dramaturgia Nacional.

La convocatoria para participar en el Premio Apacuana, ahora Bienal Apacuana de Dramaturgia Nacional, abrió el pasado 22 de mayo y se extenderá hasta el 15 de octubre de 2022.

De acuerdo con las BASES, se establece como premio un pago único en metálico de 15.000 bolívares, diploma, publicación (impresa y/o digital) y el montaje de la obra ganadora por la Compañía Nacional de Teatro en el año continuo a la celebración de la bienal.

La temática es libre y podrán participar autores venezolanos (de dentro y fuera del país) y extranjeros residenciados en el país con una sola obra de teatro inédita y original que no haya sido galardonada en otros concursos ni escenificada anteriormente ni dentro ni fuera del territorio nacional.

El objetivo del Premio Apacuana es estimular la creación de obras de teatro cuya temática promueva el análisis y la discusión de la teatralidad venezolana mediante el reconocimiento de nuevos planteamientos discursivos y estéticos de la dramaturgia nacional.

Cada edición de la bienal homenajeará a una destacada figura de la dramaturgia venezolana. La obra dramática de esa figura será objeto de una antología a ser publicada por Monte Ávila Editorial Latinoamericana en el marco de la celebración del Día Nacional del Teatro del año en que se desarrolle la bienal.

*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](mailto:conjunto@casa.cult.cu)