



**N. 6, jueves 18 de junio de 2020**

#### TEATREANDO POR LATINOAMÉRICA

*Enrique Mijares, Premio Juan Ruiz de Alarcón 2020*

*La interesante experiencia de ver Teatro Bombón desde casa. Mercedes Méndez*

*La Rosa de Cuba. Pedro de la Hoz*

*La ficción como "actividad esencial" y el valor de la imaginación. Mariano Tenconi Blanco*

*Los títeres del San Martín: Un nombre. Adelaida Mangani*

*Confinamiento para crear: volar en libertad. Reynaldo Disla*

*El teatro comunitario busca mantener la llama de la creación colectiva. Candela Gomes Diez*

#### A DOS VOCES

*Entrevista a Ernesto Suárez, actor y director de teatro popular. Hugo Enrique Sáez A.*

*Actriz María Paz Grandjean: "Es el gobierno el que nos dispara". Javier Riveros*

*Fabián Vena: "Los actores estamos acostumbrados a los desequilibrios financieros, emocionales y laborales". Alejandro Cruz*

*Oswaldo Doimeadiós: "Despertaremos de esta pesadilla y seremos teatro". Alejandro Langape*

*Sebastián Barrios: "La realidad cambió, no hay muchas opciones". María Rosa Carbajal*

*Las historias de cuarentena inspiran al Grupo Galpão. Michele Campos*

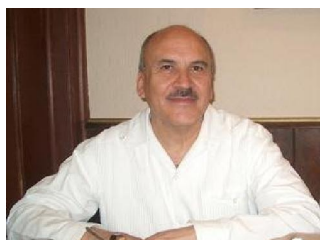
*Alfredo Arias: "el mundo consumista es un elefante al que le cuesta caminar". Alejandro Cruz*

#### NOTICIAS

#### CONVOCATORIAS

## TEATREANDO POR LATINOAMÉRICA

### ENRIQUE MIJARES, PREMIO JUAN RUIZ DE ALARCÓN 2020



Ciudad de México. El poeta, narrador y dramaturgo, Enrique Armando Mijares Verdín, fue distinguido con el Premio de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón 2020 por su trayectoria, informó este jueves en un comunicado la Secretaría de Cultura federal y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

El jurado conformado por Ximena Escalante Muñoz, Ricardo Pérez Quitt y Petrona de la Cruz decidió por unanimidad otorgar el galardón a Mijares Verdín, quien lo recibirá en las próximas Jornadas Alarconianas a las cuales también será invitado a impartir un taller y a participar en una sesión de diálogo con otras personalidades que han sido ganadoras de este Premio.

Enrique Armando Mijares Verdín nació el 5 de julio de 1944 en Durango, Durango. Es doctor en Letras españolas por la Universidad de Valladolid, España. Profesor de tiempo completo en la Universidad Juárez del Estado de Durango desde 1991. Es el encargado del Taller de Teatro Universitario y del Proyecto Editorial Espacio Vacío, en el cual publica la colección de dramaturgia Teatro de la Frontera.

En 1977 fundó y dirigió el taller Espacio Vacío, con el cual ha realizado más de un centenar de montajes que se han presentado en distintas ciudades del país y del extranjero, y obtenido numerosos premios nacionales e internacionales.

El galardonado ha recibido numerosos reconocimientos, entre los que destacan el Premio Internacional Tirso de Molina 1997, entregado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo por su obra *Enfermos de esperanza*; y la Medalla Xavier Villaurrutia que le otorgó el INBAL en 2003 por su trayectoria dedicada al teatro.

Mijares Verdín ha publicado más de medio centenar de obras de teatro (40 estrenadas), y numerosos libros, ensayos y prólogos sobre dramaturgia y teoría teatral; en especial el estudio bio-bibliográfico y la obra completa de los dramaturgos mexicanos Antonio González Caballero (2005, 3 tomos), Jesús González Dávila (2008, 4 tomos) y Víctor Hugo Rascón Banda (2010, 5 tomos).

Antonio Caballero Caballero, Sergio Magaña, Luis G. Basurto, Rafael Solana, Vicente Leñero, José Agustín, Elena Garro, Emilio Carballido, Sabina Berman, Carlos Solórzano, David Olgún, Luis Mario Moncada Gil y Ximena Escalante, entre otros, han recibido el Premio de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón por su trayectoria en las letras o por sus aportaciones a la dramaturgia mexicana.

Tomado de *La Jornada*.

### LA INTERESANTE EXPERIENCIA DE VER TEATRO BOMBÓN DESDE CASA

#### Mercedes Méndez



De las innovaciones más potentes y vanguardistas que se realizaron en los últimos años en las artes escénicas de Buenos Aires, una de ellas fue Teatro Bombón. El ciclo creado por Monina Bonelli y Cristian Scotton comenzó en 2014 y apuntó a las bases del teatro para encontrar ahí toda su vitalidad. Con obras breves, de 30 minutos de duración, cada espectáculo estaba pensado para hacerse en un lugar puntual. Primero fue en una antigua casona ubicada sobre la avenida Corrientes, luego tuvo sus experiencias en casas de vecinos y en las calles del Abasto y, su

última edición, fue una emotiva intervención en la Casa del Teatro. Ahora, las filmaciones de estas piezas en las que el teatro funciona en plena comunión con sus espectadores pueden verse en la plataforma virtual que lanzaron: *Bombón Digital*.

En la web de este ciclo están disponibles cuatro programas, con cuatro obras cada una, que funcionan como un catálogo de lo que fueron estos seis años de espectáculos breves *site specific*. El primero es el más reciente: sucedió en enero de este año, en el marco del FIBA. Teatro Bombón funcionó en la mítica Casa del Teatro, con obras en las que participaron sus residentes, relatos sobre sus fantasmas y las grandes figuras emblemáticas del teatro nacional. También se hizo un corto documental de Paula Kleiman, en el cual se muestra el detrás de escena de lo que fue para los huéspedes de este edificio la experiencia de participar de espectáculos, la sensación energética de sentir que volvían al ruedo y hasta ser protagonistas de una sesión de fotos en la que se tienen que producir y exponer sus talentos. Una vez más, el arte los saca de la melancolía y los conecta con la vida.

En *L' Avariete*, del director Gastón Marioni, siete artistas de La Casa del Teatro recrean una revista musical biodramática: con música en vivo se los puede escuchar cantar, recitar poemas y recordar anécdotas personales, los momentos de gloria y hasta interactuar con el público. Ese siempre fue uno de los grandes fuertes de Teatro Bombón: la intimidad, la posibilidad de vivir historias en espacios pequeños con el público bien pegado.

*El sueño de Rosita* es la creación que Paula y María Marull pensaron para concretar en este espacio. Fiel a su estilo de trabajar relatos emotivos y recuerdos de la infancia, estas autoras y directoras pensaron un texto totalmente en verso que se cuenta en la cocina de La Casa del Teatro. Allí, ponen en el centro de la escena a Rosita, la enfermera con más antigüedad y que es el alma de esta institución. Ella empieza a despedirse e imagina su retiro, entonces recuerda su vida allí, cómo consiguió ese trabajo y la acompañan otros empleados, como Horario, el cocinero y Marcos, el recepcionista. Residentes y trabajadores se confluyen en un relato musical y en verso, mientras se cocinan panqueques que comparten con el público.

*Limbo Regina* es la divertida creación que pensó Nelson Valente y que funciona como un recorrido por los espacios de este mítico edificio, e incluye la participación de la actriz y presidenta de La Casa del Teatro, Linda Peretz, quien junto a Omar Calicchio, Alfredo Allende, Gabriel Beck y Pablo Cordonet llevan al público a un viaje por la capilla, el teatro, las oficinas y los pasillos de esta casona donde las reliquias conviven con los fantasmas de la ficción, que ellos vuelven a la vida.

El segundo programa de Bombón Digital es un catálogo de lo que fue *Bombón vecinal*: el pasaje de este concepto de teatro breve y en permanente diálogo con el espacio a los barrios de Buenos Aires. Aquí también hay otra obra de Nelson Valente, *La mujer que soy*, que se realizó en dos departamentos A y B, de un mismo edificio. Dos obras en paralelo, que transitaban la historia de una pareja que se separa, pero quedan viviendo en departamentos contiguos. *Zoraida, la reina del Abasto*, es el recorrido que imaginó el director Mariano Stolkiner por las calles del Abasto. El público camina por este barrio con auriculares y guiados por personas con carteles, que los acompañan por distintos lugares donde transcurrió la vida de Zoraida, una inmigrante con dos hijos, que cuenta anécdotas personales en distintos espacios del lugar, que resignifican cada restaurante, puerta y esquina por la cual se pasa. *Lo único que quiero es bailar* es un potente espectáculo de la coreógrafa Josefina Gorostiza, en la cual logra reunir a un grupo de mujeres del mismo barrio, por medio de la fuerza de la danza, que actúa como un puente. También en este programa está disponible el ensayo fotográfico de Marcelo Zappoli, fotógrafo y vecino del Abasto, quien recorrió casa por casa retratando a las personas que viven en su propia cuadra. El resultado es un álbum vecinal que reúne a los residentes de la calle Sánchez de Bustamante, en la privacidad de sus hogares.

El programa 3 y el 4 es una suerte de antología por distintas obras que se hicieron en las 10 ediciones de Teatro Bombón en La Casona Iluminada y Million. Entre ellas figuran piezas emblemáticas, como *Usted está actuando*, una versión teatral del cuento *La corista*, de Chejov, que Santiago Gubernatori adaptó y dirigió y en la que actúan Lorena Vega y Monina Bonelli. Entre lo bizarro y lo dramático de dos mujeres que se disputan un hombre y dejan ver toda la hipocresía de la familia, ver este video solo hace rememorar la potencia de estas actrices y la fuerza que tenía esta puesta, en una pequeña habitación con el público tan cerca. También por este novedoso ciclo pasó el clásico *Las de Barranco*, con dirección de Toto Castiñeiras, quien se animó a trabajar el grotesco de Laferrere en el pequeño formato. *Humo* fue una intensa obra de danza interpretada por Gustavo Lesgart y Carlos Casella, quienes trabajaban con la intimidad de una habitación para hablar también de la intimidad de dos hombres y las distintas formas de encontrarse, a través del movimiento. *Coro municipal de niños* fue un trabajo en conjunto entre Lala

Mendía y Virginia Kauffmann, en el cual se asistía al relato de una directora de un coro de niños de un pueblo pequeño y su vínculo con su alumna preferida.

Todas las obras que se suben en la página de Teatro Bombón cada sábado quedan disponibles por 48 horas y luego funcionan como una suerte de biblioteca virtual de todo lo que sucedió en estas diez ediciones del ciclo y sus seis años de existencia. Estos contenidos están disponibles de manera gratuita, aunque como hicieron otros artistas, se habilitó una "gorra virtual" para colaborar económicamente.

“Internet nos brinda la posibilidad de sabernos reunidos, aunque no sintamos la cercanía del cuerpo del otro. Mientras tanto, el teatro, tal como lo conocemos, sigue siendo imposible y, aun así —pese a todo— necesario”, dicen los creadores de Teatro Bombón. Dedicarse a hacer un recorrido por todas estas obras del pasado confirma esta idea de que el teatro cumple una función colectiva de reunión irremplazable y que su fuerza, aunque sea en un video, llega a manifestarse y, por supuesto, a extrañarse mucho también.

Las funciones son: sábados, a las 17:00, online por 48 horas, en la web de Teatro Bombón.

Tomado de *La Nación*.

## LA ROSA DE CUBA

### Pedro de la Hoz



Quiero imaginar que a las 4:07 horas de la madrugada del miércoles 10 de junio, antes de despedirse del mundo, Rosalía Palet Bonavia tuvo la oportunidad de repasar la película de su vida y confirmar la profunda huella que dejó en varias generaciones de cubanos.

Cierto que triunfó en México y los Estados Unidos, que levantó aplausos en España y varios países de América Latina, el Caribe y Europa, pero indiscutiblemente ella era la Rosa de Cuba.

Los obituarios dirán que Rosita Fornés nació en Nueva York el 11 de febrero de 1923 y murió en Miami a las 4:07 horas de la madrugada del miércoles 10 de junio de 2020, más si quieren dar testimonio de una verdad tendrán que decir también que el público natural, el más ferviente, el más apasionado, el de mayor fidelidad, el que disfrutó cada una de sus creaciones, el que la colmó de gloria, fue el de sus compatriotas.

El 12 de abril de 1938 cantó en La Corte Suprema del Arte, de la radioemisora CMQ, la milonga *La hija de Don Simón*. A partir de entonces eslabonó una serie de sucesos artísticos de primera magnitud, en los que prodigó su talento como cantante, actriz dramática y comediente, desempeño integral que se resume en el oficio que engrandeció: el de una vedete.

Ningún medio le fue ajeno: el teatro, la radio, la televisión, el cine. Casi ningún género dejó de incitar su pasión creadora: la zarzuela y la opereta, la revista de variedades y la comedia musical, el mambo y el bolero, el tango y la balada pop.

De haberse limitado, como tantas otras, a explotar únicamente su condición física —la belleza del rostro y las bondades de un cuerpo escultural—, no sería la artista que todos calibraron. Fue —y seguirá siendo— bella, pero siempre supo que ello no bastaba para transmitir emociones y contenidos artísticos, ni para que la mayoría de las actuaciones perdurara en la memoria por las convicciones que asumió y compartió con el público. De ahí que hiciera del ensayo, el estudio, la responsabilidad y el trabajo herramientas para obtener resultados.

Debutó como actriz cinematográfica en el largometraje *Una aventura peligrosa* (1939) dirigido por Ramón Peón. Llegó a la escena teatral en 1940 con la zarzuela *El asombro de Damasco* en el teatro La Comedia. Durante sus años de vida en México su éxito creció considerablemente. Allí se casó en 1947 con el actor y empresario mexicano Manuel Medel, padre de su única hija, Rosa María. La Compañía de Teatro Lírico Medel-Fornés hizo época. En febrero de 1952, con el matrimonio en crisis, retornó a la Isla, donde la naciente televisión le hizo espacio por primera vez con en el programa Gran Teatro Esso, en

CMQ-TV con la opereta *La casta Susana*, bajo la dirección musical de Gonzalo Roig. En medio de tales faenas conoció a Armando Bianchi, su futuro esposo, valiosa figura del espectáculo.

La televisión fue su casa. Por décadas protagonizó programas estelares, mientras alternaba en su carrera una activa participación en revistas de variedades, participaciones en festivales nacionales y extranjeros y, por supuesto, la escena lírica musical. Tras el triunfo de enero de 1959 —tuvo noticias del hecho mientras giraba por España, por lo que adelantó la vuelta— se contó entre las fundadoras del Teatro Lírico Nacional.

Prácticamente nunca dejó de trabajar, ni aun cuando se despidió de la zarzuela con las puestas de *Cecilia Valdés* (1998) en el papel de Doña Rosa Sandoval de Gamboa y *María La O* (1999) como la Marquesa del Palmar, con la que coronó un periplo por la península ibérica.

Menos mal que el cine, gracias al director Juan Carlos Tabío, la recuperó en 1983 con *Se permuta*, que le abrió las puertas a *Plácido* (1986), *Papeles secundarios* (1989), *Quiéreme y verás* (1994), *Las noches de Constantinopla* (2001), *Al atardecer* (2001) y *Mejilla con mejilla* (2011).

Ella nunca dejó de sorprender ni de superarse a sí misma. Lo probó cuando Nelson Dorr la dirigió en la pieza teatral *Confesiones en el barrio chino*, escrita por Nicolás Dorr, especialmente para ella. El dramaturgo también la eligió para otras dos obras suyas, *Vivir en Santa Fe* y *Nenúfares en el techo del mundo*.

Rosita Fornés fue condecorada con la Orden Félix Varela que concede el Consejo de Estado en 1995 y mereció los Premios Nacionales de Teatro (2001), Televisión (2003) y Música (2005). Perteneció al Consejo Nacional de la UNEAC, organización que la distinguió con la condición de Miembro de Honor.

A un colega, hace poco menos de dos años, confesó su arte poética: “El premio más grande que yo haya podido tener como artista es la manera en que me ha recibido el público, cómo me ha querido siempre. Con eso me bastaba. Yo nunca me creí la mejor. Nunca”.

Tomado de *Granma*.

## LA FICCIÓN COMO “ACTIVIDAD ESENCIAL” Y EL VALOR DE LA IMAGINACIÓN

### Mariano Tenconi Blanco



Las ficciones producen operaciones formales que nos permiten establecer nuevas relaciones con la experiencia. No podemos entender el mundo sin ficciones. El teatro es particularmente poderoso a la hora de pensar qué relación tenemos con el tiempo y, en última instancia, qué relación tenemos con la muerte. La realidad da datos, contabiliza, informa, pero nada sabe sobre la muerte. El arte existe para poder hablar de lo que no se puede hablar. Siguiendo al historiador Yuval Harari, si los seres humanos logramos subsistir como especie y ser quienes dominamos al mundo no es por ser más grandes, ni más veloces, ni más fuertes: es por la ficción. Y no por el lenguaje, ya que muchos animales se pueden comunicar. Un mono puede indicarle a otro “cuidado, un león”. Pero ningún animal puede decirle a otro “El león será el guardián espiritual de nuestra tribu”. La ficción nos permitió compartir una experiencia común. Mientras la negra figura de una pandemia acecha a todo el planeta yo pretendo, en estas líneas, hablar sobre el valor de la imaginación.

Soy director de teatro, así que buena parte de las actividades que me hacen feliz (ensayar, tener funciones, ir a ver obras de teatro) no se pueden realizar en estos días. Pero también soy dramaturgo y docente. Escribir y dar clases (*online*) sí se puede hacer. Y esta última actividad adquirió una intensidad infrecuente. Alumnos y alumnas tienen un compromiso todavía mayor al habitual con las clases, nunca faltan, nunca llegan tarde, y escriben muchísimo más que en tiempos anteriores al virus. Seguramente esto tenga que ver con que tienen más tiempo, y también tenga que ver con que siendo las dos únicas actividades teatrales que nos quedan (escribir y enseñar/aprender), no queda otra que consagrarse a ellas.

Como sea, no puedo más que agradecer ese acto de fe: dedicarle tiempo y dinero a una actividad que no sabemos ni cuándo ni cómo va a poder volver a ejercerse. Así, mi compañero en la docencia, el dramaturgo y director Ignacio Bartolone y yo, nos entregamos a este furor y leemos muchos más trabajos por semana, al tiempo que preparamos aún más clases que lo habitual. A su vez, alumnos que no habríamos podido tener se suman a nuestros talleres desde Ushuaia, Rosario, San Luis, pero también desde Perú, Colombia, Venezuela, México y hasta Miami.

Hace algunas semanas decidimos dar la clase sobre uno de nuestros dramaturgos favoritos: Copi. Nacido en Buenos Aires como Raúl Damonte en el año 1939, su abuelo fue Natalio Botana, fundador del Diario *Crítica*, y su abuela, Salvadora Medina Onrubia: anarquista, feminista y brillante escritora. Copi se estableció en París en 1962 y ya no volvió a vivir nunca más en la Argentina. Fue dibujante, actor y dramaturgo. Escribió ocho novelas y quince obras de teatro. Sin embargo, sólo tres de sus creaciones fueron escritas en español. Y a pesar del francés, nada más argentino que el teatro de Copi. *Eva Perón*, *Loretta Strong* o *Cachafaz* son ejemplos perfectos.

En el teatro de Copi, muchas veces los personajes mueren para luego revivir. Incluso en el caso de su obra *Las cuatro gemelas* (la que podría ser una rescritura delirante de *La comedia de las equivocaciones* de Shakespeare) dos pares de gemelas básicamente no dejan de morir y resucitar, matarse y renacer. Cocteau dice que “la diferencia entre el teatro y la vida es que en el teatro los muertos se levantan al final, y en la vida no”. Así, los muertos se levantan “en la vida”, cuando la representación ha terminado. Pero afirma el escritor César Aira, “Copi los hace levantar dentro del teatro, es decir hace retroceder la vida hasta que queda dentro del teatro”. Quizás eso estemos haciendo mis alumnos y yo, querer meter a la vida dentro del teatro.

En el año 2013 escribí una extensa obra que fue central en mi teatro y en mi vida, si es que existe tal separación. El origen de esta escritura se remonta a 2010, año en que falleció mi abuela Lila, la persona que me crió junto a mis padres. Lila nació en el límite entre Uruguay y Brasil, y su lenguaje mestizo me ha marcado para toda la vida. Desde su fallecimiento descubrí que leer novelas o mirar películas sobre la muerte me resultaba una compañía y así decidí escribir mi ficción sobre la muerte. Así, a finales del año 2012, en un avión rumbo a México, a un festival de teatro, me vino una idea para una obra: una mujer que tiene una enfermedad terminal y decide como última voluntad filmar una película pornográfica.

Esa obra se llama *Todo tendría sentido si no existiera la muerte*. En 2015 la obra recibió el Premio a la Nueva Dramaturgia “Germán Rozenmacher”, que entregan el Centro Cultural Rojas y el FIBA (Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires). En 2016, por la misma obra fui elegido –junto a 35 escritores de todo el mundo– para formar parte del prestigioso International Writing Program de la Universidad de Iowa, la residencia de escritores más antigua del mundo. Finalmente, en 2017, la obra se estrenó en el Rojas. Hizo temporadas hasta finales del año pasado en el Cultural San Martín, en el Teatro Payró, en La Comedia de La Plata y en el Teatro Metropolitan (además de viajes a Rosario, Mar del Plata, Montevideo y Lima).

*Todo tendría sentido si no existiera la muerte* se sitúa en el final de los años 80 y narra la historia de María, una maestra de pueblo del interior de Buenos Aires. Dos hechos cambiarán radicalmente su vida: primero, la amistad con Liliana, la extravagante dueña del videoclub del pueblo, que la acercará a una nueva pasión: las películas pornográficas feministas; y segundo, enterarse de que sufre una enfermedad terminal y le quedan pocos meses de vida. En ese momento decidirá realizar un gesto insensato y ridículo: como última voluntad, ella desea filmar su propia película pornográfica. Una de las operaciones de sentido que intenté desarrollar en la obra es sobre la percepción del tiempo. Primero: ¿cuánto tiempo de la vida de un personaje puede contar una obra de teatro? Parecería ser más propio del cine, o de las series, contar un largo período. Y parecería ser más sencillo para el teatro contar un tiempo acotado: por ejemplo, una cena, o una clase. Al mismo tiempo, ¿cuánto debe durar una obra de teatro? Lo habitual, en Buenos Aires, suele ser alrededor de una hora. Y en última instancia: ¿qué me sucede como espectador si estoy en un teatro un tiempo mayor al habitual? ¿De qué forma esa modificación en el tiempo de percepción comienza a cambiar mi manera de relacionarme con el teatro? *Todo tendría sentido si no existiera la muerte* cuenta la agonía de María, y dura tres horas y cuarto. El objetivo es producir intimidad con el personaje, y que el dispositivo formal nos permita acompañar esta vida que se apaga y poder asistir a lo imposible: ver a la muerte en acción.

El día sábado 6 de junio a las 20 horas se emitirá un registro en video de *Todo tendría sentido si no existiera la muerte* a través de las plataformas del Teatro Timbre 4. La obra quedará disponible hasta el 14 de junio. Cada espectador podrá decidir cómo quiere verla: si de un tirón, si con un pequeño recreo, o si prefiere verla en varios episodios, como una miniserie. No sabemos cuánto tiempo pasaremos sin teatro. La actividad fue declarada no esencial ni bien comenzó la pandemia. Incluso un productor teatral de dilatada experiencia afirmó que el teatro sería lo primero en cerrar y lo último en abrir. La ficción, la buena ficción, nos conmueve y nos entretiene. Pero es mucho más importante que eso: la ficción, cada novela o cada obra de teatro, funda su propia hipótesis de lectura: en el mundo que crea esta obra, la cosa funciona así, la cosa se lee así. Entonces la ficción inventa modos de leer. Y en ese movimiento, fundando una nueva forma de leer, lo que hace la ficción es inventar una nueva forma de ver el mundo.

No hace falta haber leído toda la obra de Kafka para entender qué está sucediendo cuando uno realiza un trámite administrativo. La obra de Kafka organizó una porción de la realidad, que ahora entendemos de otro modo. Dijo Oscar Wilde “la neblina en Londres no existía hasta que la pintaron los impresionistas”. Y claro que había neblina, pero no la percibimos hasta que no la vimos eternizada en una obra.

Salimos a buscar en la realidad lo que ha creado la ficción. Así, el camino es claro: la ficción modifica el modo en que vemos la realidad. Como Copi, que decide meter a la vida adentro del teatro, o como mis alumnos y alumnas, entregados a su fe en el teatro. O como el personaje de María, que decide utilizar a la ficción para vencer a la muerte; yo considero a la ficción una actividad esencial. “Uno no llega a ser quien es por lo que escribe, sino por lo que lee”, dijo Borges. En tiempos de pandemia, terror y muerte, yo no encuentro fuerza más poderosa que la imaginación.

Tomado de *Infobae*.

## LOS TÍTERES DEL SAN MARTÍN: UN NOMBRE

### Adelaida Mangani



El Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín es una institución creada por Kive Staiff hace cuarenta y tres años. Su primer espectáculo fue *David y Goliat* de Ruth Schwarz y Ariel Bufano. Se estrenó en la Sala Lugones. La trayectoria que el Grupo inició a partir de ese momento es conocida: significó un enorme crecimiento en todos los aspectos del Arte de los Títeres.

Podemos decir entonces, que de los sesenta años de existencia del teatro que se festejan en esta fecha, mucho más de la mitad de ese tiempo sus salas estuvieron pobladas por esos personajes mágicos que las colmaron para entusiasmo y alegría de un público masivo que acompaña hasta hoy el trabajo del Grupo.

Gracias a la idea de un elenco estable se pudo investigar, capacitar, descubrir, crear, inventar. En fin, producir espectáculos que rompieron con lo tradicional y dieron lugar e inspiración a incontables profesionales que surgieron del Grupo y también de la Escuela de Titiriteros que se formó posteriormente.

En efecto, se producen espectáculos innovadores como *La bella y la bestia*, en 1981, que es sin duda una bisagra en la concepción del arte de los títeres. En él aparecen el escenario despojado de retablo y los títeres monumentales; el titiritero a la vista del público fusionando su cuerpo con el objeto, produciendo una unidad expresiva que hasta entonces no se había experimentado en la Argentina.

Desde el comienzo de la compañía se sucedieron temporadas en las que el Teatro San Martín ofreció ininterrumpidamente funciones desde marzo a diciembre, dedicadas a los niños y a todo público. Podríamos decir que se hizo una valiosa costumbre para la cultura teatral de niñas, niños y adultos. Así se gesta un nombre en el imaginario social. Para los vecinos de Buenos Aires, el Grupo pasa a llamarse “los Títeres del San Martín”. Es un momento en el que el significado simbólico de pertenencia va más allá de las personas que forman parte de la acción. Esto es muy importante ya que el Arte del Teatro de Títeres ingresa así al universo de las políticas culturales de una manera definitiva.

Con el paso de los años la Compañía creció en número, en profesionales, en directores, en realizadores. Ariel Bufano fallece en el año 1992. Había dirigido el Grupo por quince años. El Elenco queda a mi cargo, tarea que ya venía desempeñando desde los comienzos junto al célebre maestro. Se inicia una etapa en la que son convocados a dirigir diversos miembros del grupo que habían crecido como autores y directores tanto dentro como fuera del grupo. Asimismo, el elenco, con las sucesivas promociones de egresados de la Escuela de Titiriteros, incrementa su número de miembros, lo que le permite ante la creación del Complejo Teatral, en 2000, cubrir simultáneamente espectáculos para todo público en todos los Teatros dependientes.

Hasta el presente el Elenco Estable lleva estrenadas, con éxito indiscutible, sesenta y seis obras.

Tomado de *Página 12*.

## CONFINAMIENTO PARA CREAR: VOLAR EN LIBERTAD

### Reynaldo Disla

“Voy a dibujar un pájaro que es su mismo vuelo. Y un vuelo que aún no tiene pájaro. Vuelo que se crea con su pájaro. Pájaro agotado en los tonos de su vuelo. No voy a dibujar un pájaro volando sino al mismo vuelo dibujándose. Y en mi turno de sentirme dios. Voy a crear un himno para el viento y la memoria”. José Mármol



#### Esquicio del vuelo

Crear encerrado, todo el mundo cabe en tu cuarto. Otros la pasaron peor, Cervantes, Oscar Wilde, en una celda.

Pienso que se crea por pasión, por un ímpetu vital o por encargo, confinado o entre la multitud de un estadio. Creo, luego, quizás existo.

La pandemia NO detiene la creación, a la creación no la para nadie.

Para el teatro sí se complica la cuestión. El encuentro vivo, las presencias palpables de espectadores y actores se muestran, en la pandemia, insustituibles. Por más técnicas y efectos aplicados al video, esa esencia del contacto de verdad se manifiesta inalcanzable, porque es esencia esencial, ¡esencia tan esencial!, como suena.

En estos últimos dos meses y pico (el tiempo, como las aves, tiene pico). En estos dos meses con su pico, nos baña el volcán Creatividad, lava íntima en las pantallas: actores, escritores, dibujantes y coreógrafos botados, es decir, dados a la imaginación, con sus musas a cuestas como terapia o auxilio de la soledad; otros escribimos cartelitos (es mi caso), imaginando figuras difuntas o vivas enfrentadas a la situación sanitaria vigente.

Un tenor y militar dominicano, Pedro Pablo Reyes, canta por las calles de Santo Domingo los versos de René de Risco Bermúdez: “Ven, que contigo quiero comenzar un sueño que no acabará...”.

Un actor, Wilson Ureña, representa un monólogo desde su casa, y cobra por acceder a su función. Varios actores interpretan a Segismundo, encerrado en diversos escenarios hogareños, y se pasan, mediante efectos especiales, una pasta de jabón de cuaba con la que se enlazan. Once destacadas actrices, desde sus hogares utilizan la plataforma ZOOM para expresarse dramáticamente, construyen acciones múltiples, tratan temas como la falta de agua y el humo de los vertederos de basura, asuntos fatales en tono de comedia. Ellas son *Las vecinas de los kilómetros*. Porque la risa no se detiene; los dominicanos le encontramos el lado cómico a lo trágico.

Marianela Boán crea, desde su apartamento, cuadros danzados, emotivos, una sensible exploración de atmósferas, espacios caseros y la ciudad de Santo Domingo.

Actrices cuentan fábulas infantiles; el Teatro Anacaona expone su vivienda, espacio familiar, antropológico, donde asistimos a sus oficios cotidianos y al encuentro con el niño de la casa para contarle un cuento, con animaciones dibujadas y todo. Lo mismo el Teatro Guloya, con sus cápsulas de teatro familiar en casa: juegos de creación colectiva de historias y desafíos lúdicos al espectador.



En fin, los ejemplos de creatividad en cuarentena... muy variados en los tonos de buscarle la vuelta a los desafíos de la pandemia.

El profesor Donis Taveras apuesta a que el actor del microteatro grabado mire siempre directamente al ojo de la cámara, sería acercarse un poco a la esencia del teatro, presencias del público y el actor en un mismo tiempo y espacio.

Veo de todo. Pero, nada sustituye al teatro. La cámara sigue como intermediaria, la cámara como intermediaria sobreactúa, la cámara sobreactuando produce estas creaciones en confinamiento.

Una tarea hermosa, se ha creado un nuevo género dramático: teatro en confinamiento; pero todos, en el fondo o en el proscenio, queremos volver a lo esencial, al encuentro, a la conexión viva de actores y público, a un presentido espacio que irá adaptándose a las circunstancias dadas... (y nada que ver con Konstantín Stanislavski).

Participación del autor en el panel "Crear en confinamiento: libertad para volar", del Festival de Festivales organizado por la Red Euro-Latinoamericana de Artes Escénicas (REDELAE). Cortesía del autor.

## EL TEATRO COMUNITARIO BUSCA MANTENER LA LLAMA DE LA CREACIÓN COLECTIVA

**Candela Gomes Diez**

Surgido en Buenos Aires en los estertores de la dictadura, este teatro de y para vecinos se sustenta en el contacto y el encuentro con la comunidad. En tiempos de pandemia, los grupos ensayan respuestas sobre los nuevos modos de fortalecer lazos.



En un marco donde las artes escénicas sufren muy especialmente la embestida de la pandemia, el teatro comunitario, por su especificidad, padece no sólo la imposibilidad de la representación teatral y la interacción con el público, sino también la suspensión de su trabajo territorial y el encuentro con la comunidad.

De origen porteño, nacido al sur de la ciudad en 1983, aún en tiempos de dictadura, el fenómeno del teatro realizado por vecinos y para vecinos se expandió en múltiples rincones del país y se estima que en la actualidad son más de sesenta los elencos barriales que producen sus propias obras de forma colectiva. Las crisis siempre sirvieron de motores de búsqueda y reinención para un género que supo encontrar en el arte una forma de reconstruir el tejido social. Pero cómo seguir hoy al frente de esa tarea es una de las inquietudes que surgen en este contexto. En diálogo con *Página/12*, grupos de distintas provincias ensayan respuestas sobre los nuevos modos de fortalecer lazos comunitarios en tiempos de aislamiento social.

"Nuestra razón de ser es el encuentro y por eso es muy difícil imaginar que tal vez estemos mucho tiempo sin reunirnos. Tenemos, en este momento, una suerte de abstinencia del espacio del ensayo, de la risa colectiva, del canto comunitario y de la proximidad de los cuerpos", comienza Edith Scher, directora de Matemurga, grupo de Villa Crespo nacido en 2002, y que hoy reúne a 90 vecinos y vecinas de 4 a 70 años. "Personalmente, me cuesta imaginar hasta qué punto esta situación puede llegar a modificar la subjetividad de las personas, en tanto el miedo es lo que de momento rige la conducta de la humanidad. Pero confío y confiamos en que la solidaridad y el sentido de comunidad también tendrán su peso. Porque hay una historia muy fuerte de lazos, logros colectivos y emociones intensísimas que en soledad no son posibles. Y eso no se olvida con facilidad y será el sostén para lo que venga en el futuro".

Los Pompapetriyosos, de Parque Patricios, son también otro de los grupos creados el mismo año, luego de la crisis de 2001. Allí, 350 personas integran lo que ya funciona como una asociación civil que nuclea actividades de teatro, música, plástica y animación, entre otras. "Si bien el aislamiento es físico y obligatorio, nuestro eje de lucha y de trabajo es pelear contra el aislamiento vincular", sostiene Agustina Ruiz Barrea, directora de Los Pompas, quien traza una analogía entre la función artística y el cuidado sanitario. "En este momento somos agentes de salud comunitaria, porque juntarse con otros para imaginar distintos mundos es un acto poderoso que refuerza nuestras defensas, y hay algo ahí del sistema inmunológico que está vivo".

En la provincia de Buenos Aires, el Teatro Comunitario de Florencio Varela es una de las formaciones más nuevas, creada en 2016 e integrada por 20 vecinos actores, en su mayoría adolescentes y jóvenes. Y Camila Calvi, su directora, cuenta cómo el distanciamiento resignifica y revaloriza la importancia de la actividad que realizan. “Al principio no veíamos posible sostener el grupo, pero luego nos dimos cuenta de que era riesgoso abandonar las actividades. Frente a la comunicación virtual, el teatro se vuelve frágil, pero al mismo tiempo hay una necesidad del ser humano de seguir expresándose y desarrollando un contenido artístico para el otro, utilizando ahora la tecnología como medio. Los videos de Tik Tok, por ejemplo, ya son furor. Hoy cualquiera puede expresarse y mostrarle al mundo lo que quiere. Y eso del arte como derecho es lo más maravilloso que me enseñó el teatro comunitario”.

Ese aprendizaje que rescata Calvi es el que también le permite continuar con sus tareas a Murga del Monte, radicado en Oberá, Misiones, desde 2000, e integrado por 120 vecinas y vecinos. “Hacia el interior de la organización discutimos bastante sobre si debíamos mantener un cierto ritmo de actividad virtual, o si debíamos dejar pasar este tiempo ya que el teatro es un ritual que sólo puede hacerse en vivo y en directo, con otros de cuerpo presente. Pero finalmente, como recuperamos la idea de que el arte es transformador, que es un derecho de todos, y que cada uno es esencialmente creativo y sólo hay que brindar las condiciones necesarias para que se ponga ese motor en marcha, definimos que era nuestra responsabilidad mantener un espacio que pudiera atender la necesidad de cada vecino de poder seguir jugando a pesar de las limitaciones que nos propone el aislamiento”, cuenta su directora, Carina Spinozzi. No obstante, las necesidades de la comunidad son diversas. Y los grupos de teatro comunitario también operan como redes de contención de esas demandas, más allá del campo cultural. “Contactamos a cada integrante de forma sistemática para intentar asistirlo en caso de que fuera necesario, en materia económica o de movilidad”.

En esta tarea social se embarca también Alas, grupo salteño nacido en Villa Juanita, al este de la capital, y formado por 25 vecinos desde 6 hasta 80 años. “Trabajamos con el arte como herramienta, y por la igualdad de oportunidades”, afirma su director Cristian Villarreal. “El aislamiento social nos perjudica muchísimo y atenta contra nuestra esencia, ya que nuestro trabajo vive del abrazo, del contacto con el otro, y de esa interacción entre niños, jóvenes, adultos y adultos mayores. Entonces, esto nos paraliza. Creo que el teatro convencional, como el independiente, pudo encontrarle la vuelta a esta situación presentando obras de forma virtual, pero para nosotros, que somos siempre más de veinte personas, eso es imposible. Así que vamos a aguantar hasta que podamos nuevamente darnos ese añorado abrazo comunitario”.

Y las estrategias de resistencia se extienden de igual manera en Mendoza y Córdoba, donde se crearon Chacras para Todos y Orilleros de la Cañada, respectivamente, ambos formados en 2008 y con elencos numerosos y multigeneracionales, una característica propia del género. “Supimos, desde el principio, que acompañarnos y ponernos a disposición entre nosotros es la forma más clara de seguir construyendo comunidad. En nuestro caso, a diferencia de muchos grupos de Buenos Aires, el grupo está integrado por vecinos de diversos barrios de Córdoba y de las afueras también, pero logramos, de alguna manera, que las distancias se acorten. Y algo maravilloso es que se sumó gente luego de comenzada la cuarentena, y compañeras que no estaban participando también volvieron, y esos abrazos virtuales nos llenan de energía”, revela María José Castro Schüle, directora de Orilleros, que centraliza su trabajo en el barrio Bella Vista, en la ciudad capital.

Por su parte, en el teatro Leonardo Favio, de Chacras de Coria, trabaja el grupo mendocino, que por estos días diseña, igual que sus colegas, nuevas posibilidades de crear. “Lo que más nos costó es parar el ritmo que teníamos planificado para este año”, revela Silvia Bove, una de las coordinadoras de Chacras. “Sentimos la necesidad de abrazarnos desde otros lugares, y entonces nos obligamos a repensar cómo fortalecer los vínculos virtuales. Por eso estamos más conectados con la Red Nacional de Teatro Comunitario, a través de encuentros quincenales que nos nutren muchísimo y en los que vemos de qué forma transitan los otros grupos esta cuarentena”.

Si 2019 concluyó con un saldo económico negativo para el teatro, 2020 agravó el panorama con una paralización del sector por tiempo indeterminado. En este marco, las políticas de ayuda se hacen necesarias para garantizar la continuidad de trabajos y proyectos. “La mayoría de los grupos de la Ciudad de Buenos Aires nos presentamos a la convocatoria de Proteatro y esperamos que esos subsidios lleguen pronto. Por otro lado, desde el Ministerio de Cultura de la Nación se lanzó la

convocatoria del programa Puntos de Cultura, a la que también muchos de los grupos se presentaron, pero no sabemos cuándo nos acreditarán ese dinero. Otros que tienen salas también se presentarán al Fondo Desarrollar. Y finalmente, el Instituto Nacional del Teatro también lanzó el Plan Podestá que en su segunda etapa incluye un subsidio especial para teatro comunitario”, apunta Scher.

“Los Pompas nos inscribimos a todas las líneas oficiales. Estamos en una situación complicada porque alquilamos un espacio muy grande en el cual invertimos mucho dinero y tenemos un alquiler muy alto. Nuestra manera de pagar eso es a través de la cuota social de los socios de la agrupación, y estamos trabajando para que eso crezca, pero es difícil porque esto es un efecto dominó que empieza a rebotar en todos. De todas formas, seguimos sosteniendo que se tiene que poder participar, se pueda aportar o no”, agrega por su parte Ruiz Barrea.

Mientras las políticas que se instrumentan desde Nación comienzan a llegar, como en el caso del Plan Podestá –Preservación Operativa de elencos, Salas y Teatristas Argentinos–, al que también accedieron los grupos de Salta y Misiones, desde Mendoza se alerta que la situación local es distinta. “Acá no han tomado aún ninguna medida de ayuda directa”, señala Bove. “La situación es gravísima, y por eso muchas redes, artistas y movimientos estamos reclamando al gobierno provincial que se establezca una ley de emergencia cultural. Nosotros, como la mayoría de las organizaciones con personería jurídica, estamos abocados a presentarnos a proyectos que son únicamente del Ministerio de Cultura de la Nación, pero sabemos que no va a alcanzar para todos”.

“Desde el Estado se han propuesto líneas de ayuda, pero aún no hay ninguna que contemple al teatro comunitario en su complejidad, y por eso la situación económica es muy incierta”, advierte por su cuenta Castro Schüle. “Esperamos que, luego de esta pandemia, los diferentes estados puedan comprender la importancia que tiene la cultura para rearmar los entramados sociales y para imaginar nuevos mundos posibles, y que tengamos el apoyo para poder sostenernos en el tiempo”.

Por Zoom, WhatsApp, Facebook o Instagram, los grupos tienden las redes que antes tendían en la placita del barrio o en la casa de un vecino, en un club o en un centro cultural. Pero la virtualidad no vino a opacar esa trama social y afectiva, sino a reafirmarla. Según comparte Calvi, en Florencio Varela se juntan a través de Zoom todos los sábados de 11 a 13 para seguir armando su próxima obra, *Quiénes fueron*, que busca reconstruir la historia de quienes dieron nombre a las calles de la ciudad.

“Proponemos cada semana una consigna nueva, para que lo poético, lo artístico y la creación sigan siendo los principales motivos de la reunión. Pero nos extrañamos muchísimo y ahora valoramos más el encuentro físico con el otro”.

Los Pompas también se encuentran por la misma plataforma, donde ponen en acción su campaña de *Veredas virtuales* y un Club de Juegos, para mantener unido al grupo. Matemurga, a su vez, realiza reuniones similares para armar canciones con aportes colectivos y cantar, y Orilleros se embarca actualmente en un proyecto radial. “La trama sigue viva y nos cuidamos entre todos. El aislamiento es social, pero no dejamos que sea vincular”, subrayan las directoras.

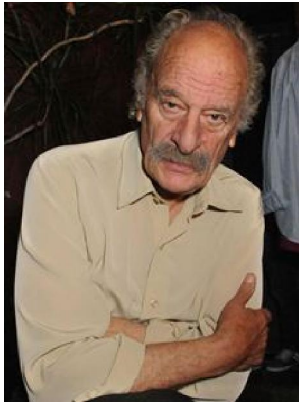
En Alas, solían reunirse los sábados, entonces eligieron ese mismo día para experimentar en el espacio virtual, al punto que armaron una suerte de programa de televisión que transmiten en vivo todos los sábados, de 20 a 21.30, a través de sus cuentas de Facebook e Instagram. “Pensamos mantenerlo”, asegura Villarreal. “La repercusión es tremenda y posibilita que nos conectemos con personas de otras provincias, e inclusive de otros países como Perú, Brasil y Bolivia”.

“Tenemos muy presente que la actividad de la Murga del Monte involucra a muchas personas, más allá de los integrantes, como aquellos que nos ven siempre, en diferentes puntos de la provincia, los vecinos que se incorporan a los talleres y los que colaboran para que la programación se lleve a cabo. Por eso estamos haciendo un gran esfuerzo por reactivar las redes y los medios que tenemos para compartir con todo ese público”, dice por su lado Spinozzi. El objetivo, en todos los casos, es mantener encendida la llama de la creación colectiva. Como concluye Bove, “la idea es pensar que en estos tiempos de cuarentena el arte es una herramienta que puede contagiar alegría, risas, reflexiones, memoria e identidad”.

## A DOS VOCES

### ENTREVISTA A ERNESTO SUÁREZ, ACTOR Y DIRECTOR DE TEATRO POPULAR

Hugo Enrique Sáez A.



*Ernesto Suárez es un reconocido actor y director de teatro nacido en Mendoza, Argentina, hace algo más de siete décadas. Conserva la vitalidad y la inteligencia que garantizan su rápida comunicación con el público, a partir de una propuesta artística inédita y original. A propósito de los obstáculos que debió enfrentar en su carrera profesional recuerdo que en el libro La democracia en México, Pablo González Casanova acuñó un concepto hasta entonces novedoso: colonialismo interno. Se refería al dominio que las metrópolis ejercen sobre el territorio de su propia nación, imponiendo modelos que a su vez reproducen a los provenientes de los países hegemónicos en el nivel internacional. En esas condiciones, el desarrollo de la educación y de la cultura se dificulta aún más en provincia. La historia de Ernesto Suárez, de lo que ha hecho y de lo que sigue haciendo, revela un proceso de liberación de esas trabas para que emergiera lo que está sepultado, un lenguaje que no se atreve a pronunciar su propia palabra, pero*

*que con él encontró al principio una vía de expresión mediante un montaje en el barrio, donde se sufre la mayor opresión de las oligarquías plutocráticas. Y no se trata de una lucha exclusivamente verbal, es una forma de apropiación del cuerpo que molesta a los explotadores. Se requiere valentía, constancia y coherencia para no abandonar los principios, aun en el exilio al que se vio obligado Ernesto cuando se instaló la dictadura militar argentina en 1976. Por otra parte, en esa época el continente sudamericano estaba plagado de gobiernos autocráticos y violentos, situación que agravaba las posibilidades de enarbolar una concepción de la cultura que privilegiara los contenidos referidos a las formas de explotación a las clases populares. Del barrio en la época heroica de los años 60 a los más diversos escenarios en países latinoamericanos, es una larga trayectoria que sirvió para formar generaciones en una práctica renovadora de la creación colectiva. Se tratan temas serios en conjunto con el grupo de actores y se emplea el humor para hacer pensar más allá de la anécdota. En la entrevista, Ernesto lo sintetiza al decir “el humor tiene un enorme poder, abre caminos y abre cabezas”. En agosto de 2014 se terminó el rodaje de la película Camino a La Paz, en el que Suárez desempeña el rol protagónico. En su madurez, con una energía intacta, se aprecia el oficio interpretativo impecable que siempre lo ha caracterizado. Mejor léase a continuación el testimonio de este creador.*

*Estamos acá con Ernesto Suárez, en su casa de Mendoza, después del almuerzo, y la intención es conversar un poco sobre su trayectoria y su concepción del teatro popular en América Latina, en particular la creación colectiva. Empiezo por preguntarle: ¿quién es Ernesto Suárez?*

Y... un actor del subdesarrollo, que está obligado a hacer de todo: actor, escenógrafo, director, escritor... motivador, ambulante, inventor de historias, medio juglar, trotamundos becado por Videla en la década de 1970, cuando tuve que tomarme el raje de Argentina para salvar la vida.

*Como has estado en varios países latinoamericanos y con públicos muy diversos, quiero que me respondas si siempre has privilegiado algo que me contaste una vez: en tus primeras participaciones arriba del escenario tu mamá te dijo “vas a hacer teatro cuando el carnicero de la esquina entienda la obra y la disfrute”. ¿Cómo fue que te iniciaste para que tu mamá te dijera eso?*

Mi vieja, como siempre lo he dicho, mi vieja era analfabeta fanática, estaba convencida de que ella había estudiado analfabetismo. Lavandera de profesión y humorista de nacimiento. La invité a ver una obra en la que yo actuaba; no entendió nada, me pidió que no la volviera a invitar. “Invítame cuando hagás una obra a la que vayan todos los muchachos del barrio”. El barrio era lo que en esa época se llamaba una “villa miseria”. Ella quería ver lo que yo después hice, integrar los problemas populares en la obra.

*Porque en esa época el teatro universitario era más que nada para intelectuales...*

Más que para universitarios era para una elite en el Teatro Independencia.<sup>1</sup> Contrataban directores de Buenos Aires que venían, montaban la obra, cobraban un platal, hacían cuatro funciones y se iban.

*¿Y cómo se dio el vuelco tuyo?*

Quizá fue por accidente, comencé a hacer teatro por casualidad, a los 24 años, imagínate, ya grande. Y el vuelco se da porque voy a un barrio, yo militaba en el peronismo de base, y como ocurría entonces nos movíamos en medio de la disyuntiva “Perón-Evita, la patria peronista”, “Perón-Evita, la patria socialista”. Y yo obviamente estaba por el lado de la segunda consigna. Vamos a un barrio, el Virgen del Valle, donde un aluvión había arrasado con todas sus escasas pertenencias. Ahí fue que un hombre que se llamaba Juan Prado, un albañil joven, me pidió que, con los hermanos de él, el Gringo, el Nene, y el padre de ellos, que contara la historia del barrio. Me sorprendió. Yo había puesto autores europeos, o de Buenos Aires, como casi todos acá en Mendoza. Y por qué no hacer algo de nosotros. El padre me hizo una pregunta que me puso a pensar porque me cuestionaba la práctica teatral. Yo militaba en el peronismo de izquierda y estaba haciendo un teatro medio intelectual, de vanguardia, en salitas pequeñas, el teatro independiente, al que valoro y admiro, pero de pronto me doy cuenta de que podía contar una historia y que todo el mundo la viera y tomara su verdad. Como dice Peter Brook “el teatro es una verdad alternativa montada sobre un escenario”. Cambié el concepto. Había que cuestionar la verdad oficial. Y bueno, monté *El aluvión*, con gente del barrio que nunca había actuado. Como te dije, lo hicimos en la década de los 70, antes del golpe de Estado del 76. Creo que fue en el 72. Pusimos *El aluvión* y fue una cosa impresionante. Ahí sí que se hicieron presentes todos los del barrio, incluida mi vieja. Fueron mil personas. Lo contamos en el mismo lugar que había ocurrido, junto a un canal donde se había producido el desastre más grande. Se había roto un dique y la inundación mató a un montón de gente. El accidente se veía venir, por lo que ellos antes habían hecho un tramiterío para que les arreglaran el dique, que estaba roto, lleno de tierra, estaba tapado, y ocurrió lo que ellos temían, perdón, lo que ellos predecían terminó por darse. Yo conté eso y descubrí un camino distinto, el de recoger historias del lado tuyo y se me fue desvaneciendo el eurocentrismo que tenía en la cabeza. Fue como un remedio, la realidad me dio una cachetada.

*Y justamente en los 70, años en que hay cambios muy significativos en el país.*

Claro, los estudiantes toman la escuela universitaria de teatro, piden que yo sea el director, yo era joven todavía, tenía poca experiencia. Beatriz Salas y Malicha de Rosas eran profesoras, muy interesantes, cultas. Con una cultura que yo no tenía, soy un tipo formado en la calle, en el teatro. Y de pronto ellas me ayudan a cambiar el concepto de teatro cerrado para hacer un teatro abierto. Los estudiantes se lanzan a hacer teatro en los barrios. En un artículo del diario *Los Andes* que aún conservo dice: “Escuela de teatro, un año, 300 funciones. Los alumnos salían a trabajar a la calle, tomaban contacto con la gente, y eso para las autoridades era un delito federal...”

*Y ese “delito” te llevó a convertirte en alguien peligroso...*

En un prontuario que encontramos con mi compañera Mónica Pacheco decía “Ernesto Suárez que, bajo el pretexto de una compañía filodramática, les lava el cerebro a los jóvenes estudiantes para meterlos en las fuerzas del mal, en la guerrilla. Y los amenaza para que no se vayan”.

*Un prontuario de los 70 con la amplia visión de los militares...*

Sí, era el pedido de captura que había para mí.

*Y eso genera la desaparición del eurocentrismo, estás plantado en América Latina y tenés que recorrer América Latina.*

Comienzo a recorrerla empujado por los acontecimientos que ponían en peligro mi vida; caigo en Perú, que era lo más cercano que teníamos, porque en Chile estaba Pinochet. En una plaza pública me dedico a hacer teatro y pasar la gorra. Conozco a Alonso Alegría, el hijo de Ciro Alegría (autor de *El mundo es*

---

<sup>1</sup> El teatro Independencia es el más antiguo de la ciudad de Mendoza, Argentina. Fue iniciativa del gobierno reformista de Carlos Washington Lencinas en 1922 y se inauguró en 1925. A partir de la década de 1930 (conocida como la década infame), el golpe militar que derrocó a Hipólito Irigoyen se instauró una auténtica dictadura en el país. La provincia de Mendoza quedó en manos de gobiernos conservadores que impregnaron la cultura de cierta aura solemne, de la que no escapó el teatro Independencia, hasta que, en la década de 1970, con el peronismo de izquierda, se convierte en escenario de asambleas populares, sin que se dejen de celebrar conciertos de calidad por la Orquesta Filarmónica provincial.

*ancho y ajeno*), y él me hace dormir en el camerino de un teatro en el que al mismo tiempo habían alojado a Aristides Vargas, compañero y alumno con el que partimos al exilio, que es en la actualidad un reconocido dramaturgo a nivel mundial. Marchamos junto a mi compañera de entonces Taty Interllige y nuestra hija de un año, Laurita.

Fue de esta manera que tomo contacto con otro tipo de teatro latinoamericano, con más contenido, con más raíces. Formo un grupo que se llamaba Ñoqanchis. Partimos haciendo teatro en Lima, por distintos barrios marginales. Cuando me estoy asentando un poquito aparece el Operativo Cóndor, formado por los milicos de Argentina, Uruguay, Brasil y Chile para atrapar a militantes que estaban en distintos países y mandarlos con los dictadores para su exterminio. Nos avisan los compañeros que trabajaban por los derechos humanos en Lima y nos vamos a Ecuador, en el que pese a una dictadura había un movimiento de teatro popular muy activo. Luego de ser profesor en la Universidad de Quito, me voy a Guayaquil en donde fundamos el elenco llamado El Juglar contamos una historia, *Guayaquil Super Star, un trabajo de creación colectiva con temas populares* que recuperaba a los locos y a los marginales de la calle, y los mismos actores cantaban temas de Rubén Blades. En esa experiencia de teatro popular, que terminó por convertirse en uno de los trabajos más importantes del teatro popular de Ecuador; el grupo estaba integrado por trabajadores y estudiantes, que son hoy en día reconocidos actores de ese país. Con mucho esfuerzo logramos tener una sala propia, luego un minibus y recorrimos todos los caminos de esa hermosa tierra y otros países contando esa y muchas historias más, fue una especie de "revolución teatral" recorriendo todo Ecuador, norte, sur, este, oeste, bueno. Te imaginarás. Y a muchos lugares llevábamos temas de la América Latina con un lenguaje popular. No era un teatro para festivales de elite, porque yo nunca trabajé para eso. Yo me dirigía y me sigo dirigiendo a la población que viva a dos cuadras de donde hacemos las presentaciones a la gente común como mi vieja.

*Al mismo tiempo yo siento que vos respetás las otras formas de hacer teatro, pero las otras formas de hacer teatro, ¿te respetan a vos y a tu enfoque?*

En cierta medida sí, pero lo confunden. El otro día leí una tesis en que se sostiene que el teatro popular es contar chistes de mal gusto, burlarse de los débiles, reírse de las mujeres, de los homosexuales, y eso no es teatro popular. Pongámosle, populachero. Es un teatro que copia los modelos de la televisión. Mis maestros, sin conocerlos en persona, con excepción de Vittorio Gassman, fueron el cine italiano de la década de los 60 y 70. Las historias contadas por Fellini, actuada por monstruos como Gassman, Sordi, Tognazzi, Manfredi, esa memorable película *Los monstruos* o una *Giornata particolare* (con Sophia Loren y Mastroianni) en la que el protagonista Mastroianni conoce a la ama de casa interpretada por la Loren, y se da una relación preciosa porque no van a la manifestación fascista para celebrar la llegada de los alemanes a Italia. Este cine me fascinó y en alguna medida Cantinflas con sus historias que aparentemente eran de humor, pero no lo eran, como *El analfabeto*, que me parece genial, en la que el tipo se pone a estudiar para poder leer la carta que le mandaron. También Chaplin. Que contaba tragedias inmensas desde el humor. Eso le costó que lo marginaran en los Estados Unidos y tuvo que irse. El teatro popular tiene que basarse en un humor extraído de una sátira de las estructuras del poder. El teatro populachero se burla del hombre común, de los débiles, de las mujeres, del negro, del gay, como ya lo dije.

*Hay una película brasileña, Bye bye Brasil...*

No la conozco...

*Es una troupe con este gran actor que actúa en Doña Flor y sus dos maridos, José Wilker, que trabaja junto a Betty Faria. Viajan en un camión preparado para llevar espectáculos medio circenses a los pueblos, acompañados por un negro fortachón que es mudo y que se dedica a apostar en pulseadas con gente que encuentra en los bares donde llegan. Y la mujer, bellísima, es alquilada por él con algún poderoso del lugar. Entonces, su actividad empieza a decaer porque aparece la televisión. Cuando advierten que hay "esqueletos de pescado" (léase, antenas) en un pueblo, siguen de largo. ¿Hasta qué punto el teatro popular que vos practicás encuentra un obstáculo o no en la existencia de la televisión o el cine?*

El teatro no va a desaparecer nunca porque se centra en una cosa importantísima, que es la convención. Si el actor trabaja bien, entra a una convención mágica. Si uno ha leído a Brecht entiende que el teatro tiene que hacer razonar a la gente. El espectador se va a sentir identificado y a la vez se va a sentir

alejado del conflicto para poder razonar lo que está viendo y así mirarlo de alguna manera para tomar conciencia. Por eso el arte es tan perseguido. Hago como Brecht, pongo un cartel, corto una escena y le digo al público: esto es una representación. Estamos representando un tema, y eso produce un distanciamiento, algo que ha sido aplicado en teatro latinoamericano de buen nivel. Enrique Buenaventura en Cali, o Santiago García, también en Colombia. Y un montón de grupos que sería largo enumerar. Entonces vos buscás que el teatro tenga los siguientes códigos: la sátira a las estructuras de poder, la intensidad de acción y la fácil decodificación del individuo común. Tiene que ser artística, no puede ser un panfleto, que en alguna oportunidad hice, debo reconocerlo, durante el gobierno en que estaba López Rega, en parte de la dictadura. Cuando nos fuimos al exilio, entraron a mi casa y requisaron 14 banderas norteamericanas que nosotros las quemábamos al final de una obra. Los milicos son tan brutos que deben de haber pensado que yo era pro yanqui, al tener esas banderas.

*Ja, ja, ja. Ahora bien, para ese tipo de teatro popular ¿qué técnicas facilitan que los actores comprendan los códigos con que vos te movés?*

Primero, que el actor tenga conciencia de qué está contando. Antes la militancia era más directa, el enemigo era más visible. Imperialismo o no imperialismo. Ahora el imperialismo es todo, las corporaciones manejan el mundo. Ya las cosas se reducen a justicia y no justicia, poder y no poder. Ya es por momentos una especie de lucha de clases. El actor usa el lenguaje corporal, combina con elementos de la calle. El espectáculo que estoy montando con treinta y dos actores cuenta la historia de Bairoletto, un bandido de Santa Fe que vivió un tiempo en el sur de Mendoza y allí murió, lo voy uniendo con otros bandidos: Martina Chapanay, Mate Cosido --un bandido que se movió en el norte de Argentina-- , Santos Guayama. Me pongo a investigar y tienen la misma raíz. Moreira por una injusticia se vuelve malo. O el caso de Martín Fierro. Bairoletto mata a un cabo por una mujer. En apariencia no es un problema social, pero sí es un problema social porque el cabo representa el poder de la policía para vencerlo a él, que se rebela y lo mata. Y yo junto a todos estos bandoleros en una obra que se llama *Bairoletto el bandido rural*. A partir de un libro de un nieto de Bairoletto, Fabio Erreguerena, que es sociólogo, *Del winchester al milagro. Mito de Juan Bautista Vairoletto*.<sup>2</sup> Ahí se plantea el por qué tanta gente venera a estos bandoleros. Cosa que se da también con bandoleros inescrupulosos, como traficantes de droga latinoamericanos. Estos tipos existieron siempre, desde Robin Hood y antes. En esta obra trabajan 35 jóvenes que llevan juntos mucho tiempo haciendo obras. No hay espíritu de lucro, sino militancia. Se toma el tema con elementos estéticos modernos y a la vez con textos y canciones no modernas sino cotidianas; se usan telas, sogas, zancos, cuerdas, elásticos y un montón de cosas que estéticamente le dan belleza al espectáculo para generar un espacio grande, abierto, para mucha gente y que le llegue al público y lo puedan decodificar fácilmente a partir de su vivencia. No estamos haciendo un pasquín, como en otro momento sí lo hacíamos.

*Yo tengo presente que para vos es importante la escenografía, porque hiciste una obra sobre los 500 años de la llegada de los españoles a América. Recuerdo que representabas a Isabel de Castilla y Fernando de Aragón sentados en las cabeceras de una mesa como de siete metros. El efecto lo lograbas con una tela blanca que parecía sábana y la sostenían ambos personajes con sus manos. Le hacías un guiño de complicidad al público: sabemos que esto es una mentira, pero es útil porque nos permite decir verdades, parafraseando a Picasso.*

Sí, pero trato de solucionar este tema con elementos simples, telas, palos, sogas, etcétera, para que el montaje sea ágil y se pueda realizar en el espacio que uno quiera, creo que es una forma de descubrir que no hace falta mucha guita para una producción si trabajás con lo que está a la mano y lo manejas con creatividad. No se necesita pagar millones de pesos para montar una obra, porque la esencia del teatro es un grupo de personas paradas frente a otras personas contando una historia. Se puede hacer en cualquier lugar, en cualquier espacio, transformándolo en un espacio escénico. Lo puede hacer cualquiera. Con este mismo grupo de Bairoletto yo monto una obra que se llama *Limpieza*, escrita por un autor tucumano, Carlos Alsina, y no nos cansamos de repetirla. Plantea el tema de la época de Bussi, el gobernador militar de Tucumán cuando se padecía la dictadura. En el momento en que se va a iniciar el mundial de fútbol hace una limpieza de la ciudad, saca de las calles a los locos, los pordioseros, travestis, y va a tirarlos al medio del desierto. Carlos Ibáñez, siendo presidente de Chile (1927-1931), lo

---

<sup>2</sup> En apariencia, Vairoletto era el apellido de origen italiano. En la versión de Ernesto Suárez utilizan la grafía Bairoletto, con la que también se lo identificó en obras de radioteatro allá por las décadas de 1950 y 1960.

hizo cuando subió a un barco a todos los comunistas y homosexuales que pudo atrapar. Por supuesto, el barco se hundió y nunca se supo el número de muertos que se ocasionó. Volviendo a la obra *Limpieza*, Premio Casa de las Américas, yo la adapto para la calle.<sup>3</sup> El autor la plantea con seis personajes, pero yo la hago con 25 y uso cualquier espacio; la pusimos en una estación de trenes abandonada, en espacios de la universidad, y metemos breves canciones que interpretan los mismos actores. La forma de hacer teatro para nosotros es mostrar que lo más importante es el hombre o la mujer que sobre cualquier escenario se pone a contar una historia con contenido y con una forma que puede llegar a aquellos que no concurren a salas perfumadas porque las entradas son tan caras que resultan prohibitivas para el hombre común. Y ahí me acuerdo de mi vieja cuando me dijo que ella no había entendido nada. Nos enfrentamos a la cosa intelectual, para actores y críticos, o bien la cosa chabacana que llena lugares de puteadas, un teatro de mierda. En cambio, para mí el teatro popular es el que abre camino. No hace falta una puteada y sólo nos burlamos de los poderosos. En la comedia del arte son más inteligentes los sirvientes que los patrones. Eso sucede, por ejemplo, en *El arlequín*. En el *Tartufo* de Molière hay una crítica despiadada, y Brecht lo decía, y yo estoy de acuerdo con él, el humor tiene un enorme poder, abre caminos y abre cabezas. Al contar una historia, los espectadores se divierten si te burlás, pero no con contenidos vacíos. Al contrario de los que atraen con desnudos de mujeres o con señas vulgares, espectáculo que ha invadido la televisión, en todo el mundo y sobre todo en la América Latina. Eso es un insulto al teatro popular, una tergiversación.

*Lo que vos decís, o sea, tu concepción del teatro, en el cine se ve reflejado en un Fellini, por ejemplo. En esos rostros inolvidables.*

Sí, hay otro caso de cine, *La jaula de las locas*, con Ugo Tognazzi y el actor francés Michel Serrault. Ves un amor homosexual que te retirás del cine muerto de la risa, pero has llorado y has pensado también por la valentía de mostrar esa relación con tanta calidad. Después la agarran los muchachos norteamericanos y la cuentan de una manera tan estúpida, poniendo al homosexual en una situación maniquea. La de Tognazzi y Serrault tiene un nivel ejemplar. Argentina se adelantó a muchos países al legalizar los matrimonios homosexuales. Diez años atrás pensabas en matrimonios igualitarios, y ¡miércoles!, ¿cómo se van a casar dos tipos o dos mujeres? Aunque todos sabíamos que existían esas parejas. Es lamentable que haya habido mujeres lesbianas o varones gays que aguantaron un matrimonio heterosexual sólo para cubrir las apariencias. Ocultando su identidad, y reprimiéndose para no dar rienda suelta a lo que verdaderamente sentían. Con estas dos películas ilustro lo que decía respecto del concepto del humor: en una se burlan de los homosexuales y en la otra, le hacen un homenaje a los homosexuales. El mismo libreto con las mismas palabras

*Una de las grandes virtudes de tu teatro es la creación colectiva. ¿Cómo les recomendarías a jóvenes que están intentando hacer teatro y buscan a Darío Fo o a Brecht para hacer un teatro diferente?*

Les diría que lean a Enrique Buenaventura, que es un capo de la creación colectiva. Director de teatro experimental en Santiago de Cali, ha escrito sobre el tema.

*Y vos, ¿cómo la hacés?*

A partir de un tema, quiero tocar un tema. Por ejemplo, nos juntamos y nos preguntamos qué pasa en una pareja. *Educando al nene* fue una obra nuestra. ¿Cómo la hicimos? Y la pensamos basándonos en nosotros mismos, a base de vos, a base de mí. Cuántas veces querés que triunfe el hijo y si no lo hace lo considerás un fracasado. La obra ha tenido como 1800 funciones criticando a la educación machista, triunfalista y verticalista. Hay un padre que siempre enfatiza la ética y la moral mientras su mujer nunca viene a dormir a la casa. Lo maneja al hijo con el dolor, con el poder, con la plata, y la reta a la hija porque llega a las diez de la noche, mientras que al varón le dice “¿por qué llegás tan temprano, maricón?” En Guayaquil no sabés el terrible éxito y la repercusión que tuvo *Guayaquil Super Star*. Son seis historias de los marginales de la ciudad, de los colectivos en que viajan todos muy apretados; una historia de los hospitales, una historia de la educación, otra de la migración campesina. También tocábamos a la burocracia, y en medio, se escuchaba canciones que tenían que ver con el tema. Y de pronto, a través de esas seis historias estabas contando lo que pasaba en la sociedad. Estábamos contando lo que pasaba en la calle, no en París. Por eso tuvimos que ponerla más de 1500 funciones.

---

<sup>3</sup> La obra de Carlos María Alsina ganadora del Premio Casa de las Américas de teatro en 1996 es *El sueño inmóvil*. [N. de la R.]



*Es un poco lo que dice Freire sobre la educación...*

Es todo lo que dice Freire sobre la educación. Yo desde que leí a Freire mi cabeza hizo un *crash!* total. El teatro educa, como decía Brecht, y si no educa no es teatro. Crea conciencia o no es teatro. Freire hace lo mismo. La educación crea conciencia o no es educación.

*Freire va al nordeste de Brasil a alfabetizar y se da cuenta de que los libros de texto muestran fotos de semáforos, que ni se conocían en ese lugar. Y ahí empieza la revolución educativa al asentar a los estudiantes en su propia realidad y en igualdad de condiciones con el maestro.*

O palabras, nosotros mismos tuvimos textos de primaria: Mi mamá me mima. Ema amasa la masa. ¡Mierda! El pan está ahí y ni se acuerdan de nombrarlo. Menos aún mencionar cuando falta el pan. Freire nos marca un camino para el que no hace falta ser muy intelectual. El tipo que da la clase, el maestro, ¿es un ser superior, iluminado, que inspira a los alumnos? ¿O es un tipo que está aprendiendo cuando enseña? Te abris a esa realidad o a los treinta años sos un viejo choto que da clases.

*Decime, de acuerdo con la gente que vos conocés, este tipo de experiencias ¿se siguió repitiendo en Ecuador, por ejemplo, o en otras partes del continente?*

En Ecuador hay compañeros que lo siguen haciendo, la mayoría no. Muchos se fueron a la televisión, no hubo una militancia profunda y la militancia es para mí crucial; ahora se ha perdido dentro de un partido, porque los partidos están partidos, hay políticos que se cambian de partido, otros que sostienen cualquier cosa. Nos queda la militancia en lo que hacemos. Uno tiene que militar en la cátedra, militar con sus amigos, militar en su casa no siendo un cabrón, tiene que militar en su barrio siendo uno más, y tiene que militar con el arte, con la docencia. Militar es llenar de contenido a lo que hacemos.

*El Galpón, otro grupo que se exilió... ¿qué sabés?*

Está todavía pero ya no funciona como tal. No conozco bien la historia, trabajé con ellos en México. La utopía de ese centro cultural que generaba cosas también se ha extinguido. La utopía del teatro independiente argentino, que fue tan importante en la formación de actores, también se ha perdido. Había actores que laburaban en otra cosa y por la noche hacían teatro. Cuesta conservar los grupos, por el tema de la economía y de los enemigos que tenés en la televisión, la radio, los diarios, el triunfalismo de las noticias. El otro día Roberto Follari hizo un análisis en *La opinión* sobre el fútbol y la diáspora. ¿Por qué Brasil no puede ser campeón? El jugador de fútbol tiene que tener una pibita hermosa al lado, porque si no, ya no es reconocido como jugador de fútbol. Con la plata, aunque sean feos, tienen unas diosas al lado. Los argentinos, los brasileros, los peruanos, los bolivianos, se los llevan de 12 a 14 años a Europa, como ocurrió con Messi.

*Ya no hay jugador de potrero...*

Se ha perdido el espíritu en Brasil y en Argentina. En alguna medida, Pekerman lo recuperó en Colombia, pero se seguirá perdiendo mientras que esos chicos que juegan al fútbol carezcan de identidad auténtica. La plata te hace perder la identidad. Si tenés una identidad más o menos no perseguís la guita, sino que sos fiel a la identidad, ante todo. Es lo que intenta hacer mi teatro.

*Algo para terminar, Ernesto.*

¿Algo para terminar? Que se puede hacer teatro en cualquier lugar, con cualquier joven o viejo, no importa, que no hay géneros menores, que hay tipos menores que hacen teatro. Yo he hecho como treinta obras para niños y es una herramienta impresionante. Agarro los cuentos clásicos y los doy vuelta para otro lado, les cambio el contenido, y de pronto esos cuentos que asustaban se transformaban en cuentos hermosos. Para mí la Cenicienta es una burguesita que quiere casarse con un muchacho con plata, y no la pobre niñita sometida por la madrastra. Para mí la Caperucita termina asustando al lobo.

*Un poco lo que hiciste con Frankenstein...*

Un poco lo que hicimos con *Frankenstein*. Igor le dice al doctor que está muy ocupado con sus cosas "esto es muy importante" y él le responde "cállate, Igor, que esto es muy importante". Igor le replica "bueno, doctor, tiene razón, investigar es muy importante. Lo que hace Igor no tiene importancia; cocinar no tiene importancia, lavar la ropa no tiene importancia, limpiar la casa no tiene importancia, ordenar los

papeles del señor no tiene importancia, ir al cementerio a buscar cadáveres no tiene importancia, la importancia es usted, señor”.

*Muy bello, gracias, Ernesto.*

Tomado de *Pacarina del Sur*

## **ACTRIZ MARÍA PAZ GRANDJEAN: “ES EL GOBIERNO EL QUE NOS DISPARA”**

**Javier Riveros**



*A siete meses del estallido social y el disparo que recibió en su rostro, en las afueras del GAM [en Santiago de Chile], la actriz aborda la instalación de la violación a DDHH y de la impunidad.*

*--El pasado 18 de octubre, al inicio del estallido social, recibiste un disparo en la cara por parte de un carabinero, al salir de tu trabajo en el Centro GAM, que te provocó graves lesiones. Presentaste una querrela que está en proceso de investigación. La reacción del poder judicial y el gobierno, frente a priorizar y agilizar las causas de violaciones a los Derechos Humanos, cometidas por agentes del Estado durante los últimos meses, ha sido débil e insuficiente.*

*¿Crees que existe la pretensión de dar impunidad a los responsables?*

Sí, por supuesto. Creo que es la extensión de la impunidad que se sostiene desde el golpe de Estado del 73, en donde operan los mismos mecanismos. Independiente de los grupos y presiones políticas que intentan agilizar el sistema judicial, existe todo otro aparataje mucho más grande preocupado de ralentizarlo y de que pierda toda eficiencia. Eso lo percibo cuando la abogada que me contacta es una mujer que trabaja en el sitio de memoria Londres 38, con la agrupación que levantó la campaña “Toda la verdad, Toda la justicia”, que busca exigir a las autoridades el fin a la impunidad. Que tramita casos antiguos de violaciones a los Derechos Humanos, de otras décadas, donde no existen registros de cámaras, imágenes, evidencias que permitan agilizar las investigaciones, como podría ocurrir ahora. Y que tampoco ocurre. Me doy cuenta de cómo ella y su equipo tienen que estar luchando para que estos procesos avancen. Eso demuestra la repetición de los mecanismos para perpetuar impunidades, los mismos que funcionan desde hace más de cuarenta años y alimentan la forma de hacer justicia en Chile con respecto a las violaciones a los Derechos Humanos.

Sobre la reacción del gobierno... hemos visto que ha sido escasa o nula. Lo que pasa aquí, es que el gobierno no hace nada porque siento que es el propio gobierno el que nos dispara. Entonces esa inactividad, esa indiferencia, cumple el objetivo de facilitar el dispararle a la gente. La responsabilidad recae en ellos y ellos no quieren hacerse responsables. Por eso desde el gobierno no colaboran sino que entorpecen. Porque están tratando de lograr impunidad también para ellos. Están tratando de protegerse al máximo de los juicios que se les vienen. Porque se les vienen querrelas y se les vienen acusaciones graves y ellos insisten en eludir sus responsabilidades, como los cobardes que han sido siempre. No existe ni siquiera un reconocimiento de las violaciones a los Derechos Humanos por parte de este gobierno. Y si no existe el reconocimiento, por lo mismo no existe la investigación. Frente a tribunales internacionales, hacen ese payaseo de hacerse los lesos con los tratados que Chile ha firmado al respecto y que no se respetan. Y ahora, para rematar, nos enteramos que Piñera ha enviado un proyecto de ley para blindarse ante la justicia internacional.

*--El general Mario Rozas, en noviembre del año pasado, a través de audios que se filtraron a la prensa, blindó a todos sus funcionarios diciéndoles que no iba a dar de baja a nadie por procedimiento policial, aunque lo obligaran. ¿Qué te parece ese blindaje?*

Las instituciones de Carabineros y de Fuerzas Armadas están construidas como instituciones sabuesas. Entrenadas por cierto poder para protegerse de las colectividades que se organizan en contra de ese dominio. Entonces, los pacos terminan dando lástima porque deben haberle creído a Rozas que los iba a proteger. Al perkin que me disparó, nadie lo va a proteger, y tarde o temprano va a pagar. Ese falso padre que construyó Rozas al decirles: “yo los voy a cuidar”, es una manera de decir que espera del

gobierno que demore los procesos judiciales y ponga todas las trabas necesarias. Pero a la larga eso va a ser insostenible, porque igual van a efectuarse los juicios, igual van a presentarse las querellas. No tienen cómo taparlo, porque los pacos ni siquiera sonríen cuando están cometiendo los delitos, sabiendo que están siendo grabados y que está lleno de pruebas contra ellos. No es llegar y pegar un palo y que tu cara no esté en todas partes. Si igual te van a funar, porque si no hay justicia hay funa. Por eso yo siempre digo: "sonríe paco, te estamos grabando". Y que Rozas haya dicho que los va a proteger...no me sorprende, porque es otro perkin ¿Qué más se puede esperar?

*--En su último reporte del mes de marzo de este año el INDH consignó 3.838 personas heridas por acción de agentes del Estado, de las que 460 presentan traumas o pérdidas oculares. Uno de ellos es Vicente Muñoz, estudiante de actuación de la Universidad de Chile, quien en noviembre del año pasado fue mutilado por Carabineros. ¿Qué piensas que intenta este gobierno, con la orden de herir, torturar, mutilar o cancelar los cuerpos de civiles?*

Me he preguntado harto por esa situación, específicamente por el tema de los ojos mutilados. Una sabe de aberraciones bien atroces cometidas durante la dictadura; las violaciones, por ejemplo. Y una, lamentablemente, ha ido entendiendo cuáles mecanismos e ideas operan en estos sicópatas; como que la mujer aguanta más, por lo tanto, debe ser violada o torturada más veces al día. Son mecanismos para conseguir objetivos como la delación. Ahora, no puedo concluir qué quieren conseguir mutilando los ojos, porque el daño es demasiado evidente, demasiado visible. Eso también me perturba porque es distinto a aberraciones anteriores, donde el daño trató de ser más subterráneo, más clandestino. Ahora hay personas sin ojos. Y no sé si esa exposición del daño es un error. Siempre pienso que obviamente es un amedrentamiento, que tiende hacia la individualización. Es decir, a fraccionar la cohesión entre las personas. El objetivo de la tortura y la violación de los Derechos Humanos es reprimir, oprimir y separar. Creo que es bien claro que se trata de separar. Aislar a la persona mutilada. Porque el gesto es muy fuerte. Por ahora, para mí se trata del inmenso dolor de saber que a esas personas les han quitado sus ojos por el hecho de manifestarse y, al mismo tiempo, la inmensa indignidad que tú ves en la derecha chilena. Es mucha la vergüenza que dan y a veces pienso que, en ese sentido, erraron con el gesto de disparar a los ojos, porque visibiliza demasiado su obscenidad.

Sobre el caso del estudiante de teatro... es muy grave porque lo que hace uno como actor o actriz, es ofrecer su propia humanidad para las representaciones y espectáculos. Privarte de tus órganos, de tu aparato visual, de tus partes del cuerpo, es también ir despojándote de tus herramientas. Creo que mutilar a la gente es impedirle desarrollarse. Aunque a la larga yo sé que no, que en el fondo solamente nos va a fortalecer. Y sobre la cifra de heridos y mutilados... a mí me parece súper escandaloso e inaceptable. No puedo creer que la vida siga como si nada; que la gente hable de pequeñeces, que la gente para Año Nuevo me deseara feliz año, que palabras como éxito sigan circulando. No lo puedo creer. No puedo creer que la vida siga como si nada, mientras a la gente de al lado le están sacando los ojos.

*--Fabiola Campillay y Gustavo Gatica, quedaron ciegos por acción de Carabineros. En el caso de Fabiola, fue atacada mientras se dirigía a su trabajo. Hace algunas semanas se revelaron imágenes del momento en que Gustavo fue impactado en su rostro, lo que obligó a Carabineros a reabrir el sumario. Sin embargo, en muchas de las causas no hay registros para ser presentados como antecedentes a la investigación. En tu caso, ¿cómo ha sido y cómo te ha afectado la reconstrucción del ataque? y ¿qué tipo de ayuda institucional has recibido?*

No he recibido ningún tipo de ayuda institucional, salvo la de la abogada Karina Fernández que me contactó y me ayudó a elaborar todo esto de la querrela y entender de qué va todo. A ella tampoco ninguna institución le colabora. La reconstrucción del momento del ataque, para la investigación, sucede a partir de testigos que yo misma gestioné. Porque cuando me atacaron hubo gente que me asistió y gente que me encontré en la calle, porque me encontré con amigos, y también un cabro que grabó un video justo después que me dispararon, que luego me envió. El INDH también está haciendo su investigación paralela, porque en el fondo tú tienes que entender que el INDH toma todos los casos, independiente de si las víctimas lo solicitan o no. Entonces, se supone que técnicamente todos tenemos en el INDH alguien que nos defiende de las violaciones a los Derechos Humanos, pero técnicamente también, ese es su trabajo, se les está pagando para eso. El resto de las acciones las hacemos con mi abogada, pero las instituciones no colaboran en nada. De hecho, ahora supe que donde más

entrampada está la querrela es en la PDI. No tengo claro si es por un asunto de voluntades, porque dicen que trabajan tres pelagatos. Porque los Derechos Humanos... ¿a quién le importan en la PDI? Entonces, son tres pelagatos que trabajan y, obviamente, están colapsados desde el estallido social del 18 de octubre.

Para mí, la reconstrucción del ataque ha sido bien heavy, porque tengo que estar recordándolo todo el tiempo y me canso de mis propios recuerdos y de mi propia interpretación de los hechos. Cómo explicarle al paco que yo también quiero que se aclaren los hechos. Es decir, para mí es necesario contar con el otro lado, porque me interesa que los hechos estén narrados no solo desde mi voz. No quiero opinar sobre ese hecho, quiero que el hecho aparezca. Además, está todo el tema de la re-victimización, que cada vez lo entiendo mejor, porque es bien abstracto hablar de eso. No es tan simple como que la víctima sufre de nuevo, porque a medida que vas reconstruyendo, vas profundizando en los recuerdos. Pero el relato sigue siendo unilateral. Yo odio pensar o acordarme de ese carabinero apuntándome, porque es una de las cosas más feas que puede haber; alguien que te elije para apuntarte con un arma. A veces pienso que a lo mejor lo inventé, pero me acuerdo perfectamente. Si no, no hubiese inclinado la cabeza, que fue lo que salvó mi ojo. Y tengo que ir confirmándome a mí misma mi propio relato y eso me tiene muy agotada.

Con respecto a los registros y testimonios, pienso que corren más peligro los pacos. Siento que van a aparecer más y más imágenes y testigos. Se olvidan que hoy en día, todo se registra. No solo por cámaras de la Municipalidad o la Intendencia, sino que desde muchos otros lugares. Hay mucha gente registrando. Confío que esa va a ser una herramienta bastante eficiente. Por eso, si bien ahora me siento desesperada con la lentitud con que funciona la justicia, también siento cierta confianza en que no hay escapatoria para los responsables. Creo que, a la larga, no tienen salida y que van a tener que responder por las violaciones que han cometido, todos y cada uno. Y van a responder con la cobardía de siempre. Pero las imágenes, tal como pasó con Gustavo Gatica, van a ser elocuentes, y los van a callar, los van a humillar y los van a hacer perder aún más la dignidad. Porque casos como el de Fabiola Campillay son inaceptables por su ensañamiento contra una mujer trabajadora. Porque aparte de todas las aberraciones que le provocaron puedes entender lo despreciables que son los carabineros, porque puedes ver la obscenidad en la mente de alguien que hace eso. ¿Qué consiguió ese paco sacándole los ojos y partiéndole el cráneo a una madre de tres hijos? Nada, solo vergüenza, vergüenza y más vergüenza de lo que hizo, de haber obedecido esa orden.

*--En el contexto de la actual crisis sanitaria se decretaron cuarentenas en diferentes ciudades y toque de queda en todo el país. Para poder circular ante una emergencia o para abastecerse de alimentos o medicinas el gobierno implementó un sistema de permisos transitorios o salvoconductos que deben solicitarse a Carabineros, la misma institución que agrede permanentemente a los ciudadanos y defraudó al Estado por miles de millones de pesos. ¿Cómo ves el hecho de estar obligada a vincularte con tus victimarios?*

Para mí es súper difícil que nos hagan sacar un permiso para ir a comprar. Cuando con mi amiga Marcela nos cruzamos en la calle con un paco que nos fiscalizó me puse a tiritar. Entonces, la negra resolvió lo del permiso, empezó a buscarlo en su celular y yo no lograba organizarme. Porque en el fondo, no logro mirar a un paco. Porque si le pongo el ojo encima, siento que se me va a salir un escupo después, y después del escupo una sarta de garabatos. Porque nadie le pide permiso a la mierda para hacer algo. Y eso es lo que siento que hago al pedirle permiso a Carabineros. Carabineros me disparó. ¿Por qué les tengo que estar pidiendo permiso para algo? Entonces me duele mucho, me re traumatiza. Porque recuerdo que cuando me dispararon en la posta me dijeron: "tiene que ir a hacer la denuncia a Carabineros" ¡¿Cómo voy a ir a Carabineros a denunciar que Carabineros me disparó?! A partir de ese momento, supe que ante un carabinero no iba a relacionarme de ninguna manera, ni siquiera hablarle o mirarlo, si no tengo un arma para devolverle el disparo que me quiere dar. Nunca más voy a acercarme a un paco si no tengo un arma en mi mano para defenderme. Por eso, tener que pedirles permiso es de lo peor y no lo hago. Así que trato de no salir, en la medida que entiendo y acepto que la cuarentena y el aislamiento social, traen beneficios a mi comunidad y se propaga menos este virus y esta pandemia. Es la forma en que lo asumo, y cuando tengo que salir, me las arreglo para no pedir permiso, porque los pacos no merecen ni que los busque por internet.

*--En Santiago, los teatros y salas de teatro suspendieron sus actividades incluso antes que el gobierno restringiera las reuniones en lugares cerrados. En ese momento, tú estabas presentando los montajes La pérgola de las flores y Cómo cuidar de un pato de las dramaturgas Isidora Aguirre y Josefina González, respectivamente. Además, preparabas la obra El consentimiento de la dramaturga inglesa Nina Raine. ¿Cómo observas la presencia de la dramaturgia femenina en la escena nacional?*

Pienso que las dramaturgas exponen más claramente los conflictos dramáticos. Son más pragmáticas y comprenden que los conflictos no son solo análisis periféricos o abstractos que deben ser llevados a escena por unos cuerpos, sino que entienden que son cuerpos los que van a decir y vivir esos conflictos. Tienen más habilidad para pensarse en escena, entonces sus obras son más dúctiles. Eso en el caso de los tres ejemplos que mencionaste.

Sobre la presencia de las dramaturgas, siento que lo que pasa es que se están multiplicando los autores y muchos descubrieron que el mundo está hecho de hombres y mujeres. Y que los autores pueden ser mujeres, también. No sé si tenga que ver con la oleada feminista, a mí me parece que la presencia de dramaturgas ha sido proporcional al aumento de autores en general. Yo diría que en ese contexto de versatilidad, las autoras tienden a poner a mujeres en los personajes protagónicos, lo que hace una gran variación. Porque en las obras escritas por hombres, por lo general, las mujeres tienen un rol, no solo secundario, sino que un poco de animalitos o bisagras. Entonces sientes que te toca interpretar personajes bisagra para que otros hombres puedan desarrollar sus personajes, porque tienes que entrar a la escena llorando, haciéndote la puta, con un ataque de histeria o deprimida. Y esos son lugares que instalaron vicios en el trabajo de las actrices, porque la construcción de personajes, finalmente, no tiene importancia para muchos directores, porque lo que quieren es que llores bien, que seas una buena madre, hija, esposa o amante en la escena. Quieren que dejes de buscar a la persona y que construyas roles, literalmente.

En el caso de *La pérgola*, se actúa el conflicto del personaje femenino no a propósito de que son mujeres, sino que para dar cuenta que una mujer, en tanto administradora de un mundo privado, fácilmente puede traspasar eso al mundo público. Una mujer, en la medida que administra en su casa todo lo doméstico, perfectamente puede administrar un municipio o una organización social, como lo hacen las perogleras. Yo creo que Isidora fue una maestra en ver y representar eso. En la obra de la Josefina, creo que no hay una diferencia entre cómo son los roles de las mujeres y cómo son los roles de los hombres. Creo que a todos los roles ella les asigna un gesto especial, que va entre el desencanto y la reactividad al sistema neoliberal en el cual están insertos. Y esa ambigüedad y ambivalencia son muy interesantes. Por último, *El consentimiento* de Nina Raine, es una obra que trata básicamente de la vida de un grupo de abogados, que se dedican todo el día a tratar con casos de injusticia. En ese ejercicio, te vas dando cuenta que la justicia en realidad es una serie de personas que pretenden ganar algo de ese sistema. Tanto los abogados, como las víctimas y los victimarios. Como el título lo dice, la obra trata sobre el consentimiento, que es un acto bien delicado de precisar. Hay límites que uno no sabe si está cruzando o no. La obra tiene una escena que a mí me fascina sobre una mujer que está tratando de separarse de su marido abogado y al tipo le viene una desesperación de hombre: la toquetea, trata de tener sexo con ella y se vuelve insoportable. La esposa "decide" acostarse con él. Pero ella luego reconoce que él la violó, porque tuvo que acceder para que dejara de molestarla, que es algo que las mujeres hacemos muchas veces. Las que hemos pololeado con alcohólicos o agresores, sabemos que un hombre que ha eyaculado se duerme y se queda callado más rápido. Y esa situación tan patética es una costumbre muy normalizada entre las mujeres, darle la pasada a un güeón para que también se vaya rápido, literalmente. Para que no moleste más. Porque no entiende que no quieres nada con él. Entonces, me pregunto ¿esas últimas relaciones sexuales que una tuvo con ex pololos, que las tuviste por piedad o no sé qué, son consentidas realmente? Es buena la pregunta, es bien buena.

*--Hace algunos días, el Ministerio de las Culturas reorientó recursos económicos hacia un plan de apoyo para artistas durante la crisis sanitaria. Una de las mayores críticas que ha levantado, tiene que ver con el formato de concurso. Algunas voces han reclamado diciendo que los derechos no son concursables. ¿Qué te parece esta medida? ¿Piensas que su implementación ayudará a resolver la crisis en que se encuentran hoy los gremios de las artes escénicas?*

Estoy muy de acuerdo con la gente que rechaza la concursabilidad. Que hayan elegido ese formato, en este momento en particular, me parece propio de la indignidad con que opera la derecha. Siempre. Que

tengamos que concursar y ver si merecemos el fondo, aceptando además, que las condiciones de evaluación las definan personas que no son artistas, que son unos ingenieros comerciales, es muy indigno. Lo que pasa es que, respondiendo a la segunda parte de tu pregunta, los artistas necesitamos esa plata y estoy segura que mientras hablamos de esto, hay mucha gente postulando y concursando. Eso me da mucha pena, porque yo no quisiera criticar ese mundo. En ese sentido, me parece que esta medida es una perversidad, porque una vez más niegan nuestros derechos y nos deslegitiman como trabajadores.

Tomado de *El Siglo*.

## **FABIÁN VENA: "LOS ACTORES ESTAMOS ACOSTUMBRADOS A LOS DESEQUILIBRIOS FINANCIEROS, EMOCIONALES Y LABORALES"**

**Alejandro Cruz**



*En 2005, el Teatro San Martín estrenó La resistible ascensión de Arturo Ui, el texto de Bertolt Brecht con puesta del georgiano Robert Sturua. En esa recordada metáfora siempre permanente de la ascensión de Hitler trasladada a Chicago en plena crisis del 30, Fabián Vena hacía de Arturo Ui. En ese entramado escénico compartía escena junto con Roberto Carnaghi, Elsa Berenguer, Malena Figó, Jean Pierre Reguerraz, Claudio Da Passano, Tony Lestingi, y Marcelo Subiotto, entre muchos otros. En pleno momento de pandemia y festejo del Teatro San Martín que, para celebrar sus 60 años de vida, decidió*

*abrir sus puestas más emblemáticas, Arturo Ui se podrá ver desde el sábado en la plataforma del ese teatro que depende del gobierno porteño a través de [www.buenosaires.gob.ar/culturaencasa](http://www.buenosaires.gob.ar/culturaencasa).*

*Ahora no estamos ni en Chicago ni atravesando la crisis de los años 30. A lo sumo, sea en Chicago como en Buenos Aires, estamos todos atravesados por la pandemia con sus desajustes. Del otro lado de la línea está Fabián Vena quien se enteró hace horas que se subirá Arturo Ui a la red.*

Quando me enteré me dio una alegría inmensa. Ya había tenido esa sensación cuando el Teatro Cervantes subió *Sacco y Vanzetti* pero, claro, aquel no era un montaje tan viejo como el de ahora. Con esta tengo la impunidad del tiempo. Pero me da una felicidad enorme porque mi trabajo con Alfredo Alcón en el San Martín como, años después, con Sturua en esa misma sala fueron hechos muy importantes en mi vida. Todavía recuerdo cuando, en 1987, estaba en el hall de la sala Martín Coronado intentando entrar a ver *El círculo de tiza caucasiano*, aquel trabajo de Sturua con el Rustaveli. En aquel momento ni sabía qué iba a ver, pero me mandé. La sensación de estar viendo esa obra larguísima en la que lloraba y me reía al mismo tiempo fue maravillosa. Deseaba ser como esos actores. Eran todos monstruosos a los que yo me confrontaba en una etapa de plena formación y que me marcó para siempre. Por eso, cuando después de más de 20 años, me llamaron para saber si quería hacer de Arturo Ui dirigido por Sturua me volví loco.

*Días antes del estreno, hace 15 años, contabas que aquella vez que te llamó primero Kive Staiff, quien dirigía el teatro, y luego tuviste el encuentro con Sturua sentiste que no ibas a poder hacerlo.*

Es que era algo enorme, como tocar el cielo con las manos. Sin embargo, lo recordaba hoy, la seguridad de subirme a la Martín Coronado la había logrado con Alfredo cuando, tres años antes, hicimos *Las variaciones Goldberg*, de George Tabori. Eso me dio los elementos para encarar a Arturo Ui y aprender el registro de la farsa trágica. Me acuerdo de estar ensayando con Roberto Carnaghi y que, según el día, Sturua nos decía que la escena estaba o muy graciosa o muy trágica. Costó mucho unir esos dos registros.

*En aquel momento el texto te rebotaba en el discurso de las falsas protecciones y la necesidad de seguridad. ¿Ahora?*

Cualquier texto de Brecht está vivo siempre y tiene una claridad absoluta. Sobre todo, este montaje que no puso a Hitler en un lugar de extraterrestre, fue un sector de la humanidad que sigue existiendo, y digo

esto pensando en lo que sucede en los Estados Unidos o nosotros con la grieta, que lejos de aunar y sacar adelante al conjunto necesita quebrar el diálogo para generar un caldo de cultivo. Hitler fue un ser humano, no solo un paradigma del mal; que fue apoyado por muchos.

*En el escenario pandémico actual hay una tendencia casi obligada a revisar nuestros propios archivos, como lo está haciendo el mismo Teatro San Martín. Vos, por ejemplo, al mismo tiempo estabas grabando la serie Mosca y Smith, con Pablo Rago. ¿Pensás en esas cosas?*

En verdad, no. Me ataca por el lado de lo afectivo, en la sensación de volver a compartir un texto como *Arturo Ui*, en recordar a Sturua tratando de sacarle provecho a la sala como si fuera un nene jugando. Me gustan las ideas que hay alrededor de este espectáculo: el texto de Brecht, la puesta de Sturua y que todas esas capas se puedan ver. Me pasa lo mismo ahora mientras miro otros espectáculos que no había podido ver en su momento, obras de Alezzo a Ricardo Bartis, teniendo en claro que nada de esto reemplaza al vivo. A veces me veo sin querer ir al baño para no perderme detalle de la obra. Me gusta esa conexión. Por otra parte, recuerdo a aquel momento como una etapa de confirmación en mi trabajo y que me sirvió enormemente para encarar *La duda*, la obra que hice luego. Apelando a más perspectiva reconozco que todo aquello transitado repercute aún en la escuela de actuación que tengo desde hace cuatro años.

*Como hombre de teatro que sos gestor de tu propia sala, Poncho Club Cultural, de Villa Crespo; ¿cómo te sentís?*

Ahí estamos, sufriendo como locos. A veces charlo a la noche con mis socios en plan positivo y a la mañana me parece que perderemos todo. Yo mantengo esperanza, pero me da dolor que una sala se cierre. Por otra parte, mantenerla es avanzar en la incertidumbre. Es imposible sostener un alquiler cuando no se puede facturar. La idea de que se cierre una sala o un centro cultural, como ya sucedió, me entristece; es como algo del orden de lo salvaje, de algo enfermo. A veces fantaseo que las salas que queden después de todo esto deberían unirse. Vamos a tener que ser más creativos. Por suerte mi escuela sigue funcionando, aunque sólo sirva para cubrir gastos y para estar conectados, para sostener un ritual.

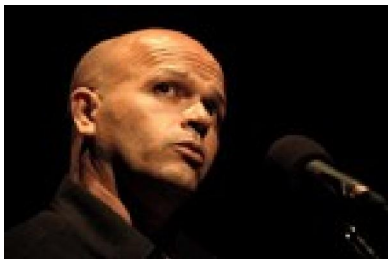
*Casi en plan de ciencia ficción, ¿cómo iba a ser tu junio antes del 20 de marzo?*

Estaba hasta las manos entre las funciones de *Conferencia sobre la lluvia*, una gira de *Perfectos desconocidos* por el Sur, algunas *masterclass*, la programación de la sala... Me voy a poner a llorar si recuerdo lo planificado (se ríe). Pero bueno; los actores estamos acostumbrados a los desequilibrios financieros, emocionales y laborales; aunque sé claramente que estamos en una situación muy crítica.

Tomado de *La Nación*.

## **OSVALDO DOIMEADIÓS: “DESPERTAREMOS DE ESTA PESADILLA Y SEREMOS TEATRO”**

### **Alejandro Langape**



*Su nombre es para las artes escénicas cubanas sinónimo de talento, entrega y compromiso. Le avalan montones de premios y reconocimientos y, especialmente, el respeto inmenso de la crítica, los colegas, los espectadores que, rendidos a sus pies, aplauden a mi entrevistado: Osvaldo Doimeadiós.*

*Doimeadiós, ¿cómo llega el universo de las artes escénicas a aquel enfermizo niño holguinero?*

A los cuatro años dije que quería ser actor y esa determinación ha sido una guía. A los siete me vinculé a la radio en Holguín y después al teatro como aficionado hasta que llegué al ISA.

*¿Qué referentes tenías al respecto? ¿Alguien con vocación artística en la familia?*

No, no tenía referentes familiares.

*Graduado del Instituto Superior de Arte con Título de Oro. Uno de los más talentosos exponentes de una promoción donde destacan nombres como los de Broselianda Hernández o Rubén Darío Salazar. ¿Te abrió puertas en el mundo teatral cubano este reconocimiento o tuviste que colarte por las ventanas como tantos otros?*

Estudiar en el ISA, siempre lo digo, fue la suerte de cruzar un puente, de situarme en la encrucijada de muchos caminos posibles para la creación. En mi caso, obtener un Título de Oro en la graduación de 1987 o ser seleccionado mejor graduado en la práctica pre-profesional, fue el resultado y no la búsqueda. Te cuento que no estuve en mi graduación, porque estaba trabajando de gira por todo el país en un ómnibus Girón con mi grupo Salamanca, que habíamos fundado en el propio instituto cinco meses antes. Por supuesto que disfruto el reconocimiento al esfuerzo como cualquier mortal, pero lo que de verdad me inspira es el trabajo cotidiano, y creo que es algo que tiene que ver con la manera en que cada cual decide vivir su vocación. Mientras estudiaba en el ISA me vinculé a experiencias comunitarias, proyectos de investigación, trabajos en la televisión, el cine, en el teatro en puestas en escena de géneros y estéticas bien diversas. De alguna manera, estaba prefigurando lo que vendría después.

Teatro del Este fue la primera acción que acometimos un grupo de egresados de mi promoción, bajo la dirección de José Oriol, en el municipio minero de Moa. Durante cinco años y siempre en nuestros períodos vacacionales, creamos un vínculo con esta región, hasta que en 1987 nos establecimos allí y recuerdo esa etapa como una de las más productivas de mi vida: entrenamiento riguroso, investigación, un cúmulo de lecturas impresionante, pero, sobre todo, el accionar con una comunidad y el intercambio con públicos alejados de los centros culturales establecidos. Era nuestro salto al vacío. Mi maestra de actuación, Ana Viñas, nos decía: aprendan con rigor todo lo que enseña la academia para que luego puedan negarla. Había llegado el momento de empezar a negar la academia. Después, la experiencia no duró mucho. Las irregularidades burocráticas para establecer un grupo, la reacción natural de un entorno e instituciones culturales que se resisten al cambio y la inmadurez propia de la edad, dieron al traste con la experiencia.

El resto de los integrantes de Salamanca todavía estudiaba en el ISA. No perdí la relación con ellos y hacía presentaciones esporádicas cuando regresaba de vacaciones a La Habana. Al terminar Teatro del Este, seguí ese vínculo orgánico previamente establecido y me presenté a un examen de oposición para optar por una plaza de profesor de actuación de los estudiantes de canto en la Facultad de Música de la Universidad de las Artes. En los siguientes cinco años alterné mi trabajo como actor con la docencia, en la propia Facultad, así como en la filial del ISA en el Teatro Lírico Rodrigo Prats de Holguín, con el Coro Nacional de Cuba, la Escuela Nacional de Instructores de Teatro (ENIT) y otros talleres eventuales. Con Salamanca comenzó un período fecundo de trabajo que nos llevó a la creación y presentación de espectáculos en los escenarios más importantes del país. En 1989, y a dos años de creado este grupo, recibí mi primer salario por trabajar como humorista. Vivía alquilado, rodando por todos los sitios de la ciudad y trabajando sin parar. Creo que esto contesta tu pregunta.

*El monólogo Un jesuita de la literatura, basado en un difícil texto de Virgilio Piñera, te daría los primeros reconocimientos, curiosamente desde la dirección. ¿Nos cuentas sobre este montaje?*

*Un jesuita de la literatura* es un espectáculo creado a partir del cuento homónimo de Virgilio Piñera y lo estrenamos en diciembre de 1989. Fue la tesis de grado de Leonardo de Armas, miembro del grupo Salamanca y en un principio era un texto que me interesaba interpretar como actor, pero Leonardo andaba buscando algo para graduarse y acepté el reto de dirigirlo. Mi gran amiga Laura Fernández Jubrías –lamentablemente fallecida a una edad temprana– hizo la asesoría teatral y por Laura conocí a Abilio Estévez, uno de los grandes escritores, poetas y dramaturgos cubanos y, a su vez, muy cercano a la vida de Piñera. En mi cuarto año de estudiante, mi proyecto de investigación teatral tuvo como centro la obra de Virgilio Piñera, así que todo estaba orbitando en la misma dirección. Fue un momento de gran crecimiento y de adentrarme en una obra trascendental, todavía no explorada y expuesta lo suficiente. Conocí a Luisa Piñera, la hermana de Virgilio y en la que él se inspiró para el antológico personaje de Luz Marina de *Aire frío*. Ella se entusiasmó mucho cuando vio la puesta y nos facilitó mucho material, contenta, además, de ver la obra de su hermano emergiendo en la voz de jóvenes actores después de tantos años de silencio. En el Festival de Monólogos *Segismundo* de 1990, el espectáculo obtuvo los premios de puesta en escena, así como premios de actuación y dirección colaterales otorgados por la Asociación Hermanos Saíz. En el año 2012 y a propósito de la celebración del Centenario del nacimiento



de Piñera, Vivian Martínez Tabares me pidió visitar el texto para una nueva puesta. Esta vez, me tocó en suerte actuar y el lujo de contar con la colaboración de Carlos Díaz en la dirección y de Juan Piñera, sobrino de Virgilio, en la creación de la banda sonora. La puesta obtuvo uno de los premios de la crítica de ese año.

*Antes hablabas de Salamanca y pienso en lo curioso que resulta el que en medio de la crisis de los 90 se desarrollaran tantos grupos humorísticos que venían de la década anterior y surgieran otros que dejarían una profunda huella en este género y establecerían una enorme empatía con el público. ¿Podrías ofrecernos más detalles sobre los orígenes y trayectoria de Salamanca? ¿Qué diferencia al teatro humorístico de entonces de lo que muchos hacen hoy día en diversos escenarios a lo largo y ancho de la geografía nacional?*

Salamanca surgió como un juego, con el simple propósito de “divertirnos nosotros para que el público se divierta” y cuyo efecto nos trascendió a cada uno de sus integrantes. Fue un laboratorio, una manera de hacer, de crear, tan enfebrecida, tan urgente, tan surreal, anárquica y libre...

Nació en la beca del ISA en febrero de 1987 y estuvimos presentándonos hasta 1996 en los espacios, teatros y contextos más diversos a partir de improvisaciones, textos de autor y otros lenguajes de la escena contemporánea. Nos distinguía, sobre todo, la creación de personajes, el cuidado en la elaboración de los espectáculos y la relación de éstos con otros discursos dialogantes. Nuestro trabajo estuvo inscrito dentro de la ola de grupos y solistas que irrumpió en la escena cubana con el llamado movimiento de jóvenes humoristas, surgido a finales de la década del 80 del siglo pasado en distintos predios universitarios. Importante sería destacar la Peña que sostuvimos en el cine-teatro Acapulco entre 1990 y 1992, junto a prestigiosas figuras del mundo de la música, como Emiliano Salvador y su grupo, los poetas repentistas Alexis Díaz Pimienta, Emiliano Sardiñas, entre otros.

Evidentemente, como te decía antes, nos marcó una estética de grupo, un cuidado en la elaboración y elección del material humorístico para la escena y el diálogo con otros discursos y manifestaciones artísticas, cosa que, penosamente, no abunda hoy en nuestros predios.

*Centro Promotor del Humor en los 90. No me extraña que desde entonces se te tildara de loco, enajenado. ¿Qué argumentos utilizaste para convencer a burócratas de todos los estamentos, colegas y hasta etcétera de la necesidad de dar vida a este espacio? ¿Por qué embarcarte en la dirección de un proyecto que te traería no pocos disgustos e incomprensiones y que restaría tiempo a tu trabajo como actor? ¿Por qué se sigue viendo con recelo y suspicacia a los humoristas?*

En 1988, Virulo convoca en La Habana a un Festival Latinoamericano de Humor, al que asisten importantes cultores del género, entre ellos, Roberto Fontanarrosa y Leo Masliah. Por la parte nuestra, se presentan los principales exponentes del movimiento de jóvenes humoristas. Como colofón, el propio Virulo y Ajubel, importante artista visual y caricaturista, anuncian la creación de un Centro de Promoción del Humor. Así nace en 1989, con una sede en el cine-teatro Acapulco, bajo la égida del Centro Nacional de la Música Popular y la Empresa Provincial de Cine. Al poco tiempo, Virulo se radica en México y el lugar se queda sin dirección y me tocó a mí y a Rita Alfonso, quien en ese momento se desempeñaba como programadora, asumir la conducción del proyecto.

El Acapulco no solo movilizó a lo más representativo del humor de esos años, también a músicos, trovadores, cultores del verso improvisado, artistas visuales, escritores, etc. A todo este enjambre de creadores, correspondió un público mayoritariamente joven y fiel a cada una de las propuestas. Coexistían exposiciones, peñas literarias, lanzamientos de libros, una sala de videos, un espectáculo de humor en la sala principal, así como la proyección de documentales y películas de ficción, una peña de humor, jazz, repentismo y otras expresiones. Todo gravitando sobre el humor. Llegamos a tener cubierta la mayor parte de la semana con actividades y otros talleres de actuación y canto por el día. Hicimos conciertos de figuras establecidas y otros que recién llegaban a la escena nacional. Recuerdo especialmente los conciertos de Pedro Luis Ferrer, Santiago Feliú con Estado de Ánimo, Anabel López, Polito Ibañez, Sampling, AfroCuba, David Torrens y Amaury Gutiérrez, entre muchos otros.

Es importante recordar que había empezado el mal llamado Período Especial, con el descalabro de los países del Este, y el Acapulco se convirtió prácticamente en un oasis para creadores y público. Una cosa llevó a la otra. Una zona extrema empezó a mirar con malos ojos lo que allí se hacía, la irreverencia consustancial a los artistas. Empezó un pulsar difícil en medio de un pésimo manejo por parte de las

autoridades culturales de ciertos procesos (el caso de la película *Alicia en el pueblo de maravillas*) y nuevamente los intelectuales debajo de la lupa, en un quinquenio que cada cierto tiempo hace su "revival". Para no hacer largo el cuento, en los primeros días de enero de 1993 llegamos una mañana al Acapulco y el administrador del cine nos informó que, muy a su pesar, el lugar estaba cerrado para nosotros y que no podíamos volver. Por supuesto, el director de la Empresa de Cine se escondió, y así, sucesivamente, casi todos los decisores de todas las instancias y niveles y, claro está, ese Centro no tenía personalidad jurídica ni independencia económica. Mientras le llenó las arcas a la empresa de cine y a la música todo bien, pero después, la gente se esconde.

Recuerdo que ese año se preparaba el Congreso de la UNEAC (yo ya era miembro de esa institución) y, en las sesiones preparatorias, pedí la palabra y pregunté si una expresión como el humor tendría cabida en Cuba. Tuvimos una provechosa discusión Abel Prieto y yo, y digo provechosa por lo que vino después, porque en ese momento fue bastante pesada, pues le había pedido una reunión desde enero y estábamos en octubre y todas las semanas llamábamos y nada... Así que cuando terminó el congreso y pasaron los meses, las cosas fueron tomando forma y me llamaron y me pidieron un proyecto de autofinanciamiento que un año antes habíamos entregado en no sé cuántas oficinas y al que nadie le había hecho caso. Así, apareció la creación del Centro, pero bajo la dirección de otra persona. Cuando llamaron a los humoristas, ellos cerraron filas y dijeron que, si no era yo, no harían nada. Yo no elegí serlo, ellos me eligieron y mira que en este país todo se designa a dedo, pero esta vez sí fue una decisión legítima de la masa. Yo tenía toda la efervescencia de la juventud, y decidí asumir el riesgo.

En líneas generales, el CPH es un proyecto autofinanciado de gestión, representación y comercialización de los principales exponentes del humor escénico en nuestro país y, entre otras cosas, tiene la misión de estimular el desarrollo del género en otras expresiones como el humor literario, musical, audiovisual, etc. Algo muy importante son los talleres de formación e investigación que debe promover y de los cuales podría poner muchos ejemplos, pero, en aras de ser conciso, lo dejo aquí.

El sistema de gestión y comercialización que inauguró el Centro tras su oficialización fue el que empezó a aplicarse en otras agencias y empresas cubanas de las artes escénicas y la música en nuestro país.

El Centro me buscó miles de problemas y complicaciones, pero lo más reconfortante es que los principales cultores del género salieron de esos años de fundación. También me quitaba tiempo para mi trabajo como actor o para la docencia, que es algo que disfruto mucho. Llegó un momento en que me sentí, como el tema de Paco de Lucía, entre dos aguas: entre la presión de un sector de la oficialidad que seguía y sigue mirando el humor con mucho recelo y el de un gremio que en líneas generales se ha acomodado en su gestión creativa. En 2002 renuncié a la dirección del Centro.

Sin embargo, no te he respondido aún la pregunta del por qué se sigue mirando con recelo y suspicacia a los humoristas y creo que sería más aconsejable que la respondieran los que mantienen esa mirada sobre nosotros. Por mi parte, sigo abrazando el humor como una actitud ante la vida...

*La aparición de Margot en Sabadazo tuvo un impacto extraordinario en la sociedad cubana. ¿Cómo creas este personaje que, en su andadura inicial en la televisión, no pocos creyeron asumido por una actriz y que dejó más de una anécdota?*

A un ensayo de Salamanca llegué y les hablé a los muchachos con la voz de un personaje femenino y ellos se rieron. Todavía no se llamaba Margot. Eso era algo usual en nuestra beca del ISA. Hacíamos voces de personajes de cualquier género. En ocasiones, la luz del albergue estaba apagada y de una litera a otra se escuchaban los diálogos y situaciones más disparatadas y la risa se prolongaba hasta altas horas de la madrugada. Con Salamanca pasaba que todos estábamos locos y cada uno a su manera tenía una tremenda capacidad para improvisar, capacidad que constantemente estábamos retando, ya fuera en una fiesta, en un ensayo, en una gira.

Hay actores con los que uno tiene una química especial y eso me sucedía y sucede con Jorge Luis González, un tipo sencillamente genial: gran actor, músico, compositor, luthier, carpintero..., lo que él se proponga, y una capacidad para improvisar que Dios bendiga. Pues con Jorge, que hace un personaje llamado Rosa Náutica, nos pasábamos horas en los "dimes" y "diretes" de su personaje y el mío. Recuerdo que estábamos en Matanzas, en un festival que había organizado la Señal del Humor, y en medio de uno de esos ejercicios surrealistas dije, de manera improvisada, que me llamaba Margarita, pero me decían Margot, hablando en el "margot" popular. Así nació Margot: jugando...

Casi siempre los motivos que unían a Rosa Náutica y a Margot eran escenas documentales, en que ambas eran parte de acontecimientos históricos de los que habían sido testigos. Era un ejercicio totalmente iconoclasta que hacíamos en el círculo estrecho de nuestros amigos, nunca en un escenario.

Geonel Martín (Gustavito) y Coqui (Boncó Quiñongo) nos habían visto muchas veces improvisar y eran asiduos espectadores de los espectáculos de Salamanca desde los inicios. Cuando empezaron en el programa *Sabadazo*, le hablaron de mí a Julio Pulido, su director. Pulido un buen día me llamó para que me incorporara al programa y me pidió hiciera un personaje femenino, que era la esposa del encargado del edificio que interpretaba Octavio Rodríguez (Churrisco). Yo sabía por el propio Octavio, que él dejaría el programa, así que me vi de repente en una encrucijada, pues mi personaje se quedaría colgado. Le dije a Pulido que prefería hacer un personaje que no estuviera casado con nadie, para sentirme más libre y adaptarme más fácil a la situación ya creada por los actores. El programa ya llevaba más de siete meses en el aire y tenía el pico más alto de teleaudiencia. Yo tenía la voz del personaje, pero aún no tenía la imagen, así que en mi casa empecé a inventar, mi esposa me ayudó: una almohada por aquí, un relleno por allá, una peluca...

El día que lo grabé estaba temblando. En el espectáculo *Aquí cualquier@* cuento las incidencias de esa jornada. El público en el estudio estaba extrañado porque no atinaban a saber quién era la actriz que lo interpretaba, y poco a poco corrió la bola de que no era una actriz, sino un actor. Ese día se grababan dos programas de *Sabadazo* y a segunda hora entró Cándido Fabrè, ajeno a todo lo que había pasado en el primero. Cuando Carlos me lo presentó, yo, por una cuestión de instinto, saqué la mano y él, con mucha caballerosidad, me dio un beso en la mejilla. El estudio estalló en una risa atronadora. El pobre Cándido se puso de todos los colores...

Margot salió al aire por primera vez el 19 de marzo de 1994. Mi esposa estaba embarazada y esa noche, cuando terminó el programa, nos fuimos hasta el hospital y la doctora la dejó ingresada porque había empezado a dilatar. Al día siguiente, el 20, nació mi primera hija, Andrea.

*Sabadazo* literalmente paralizaba este país. A las 9 de la noche del sábado no se movía ni una mosca, era la tablita de salvación en medio de una crisis que nos hizo tocar fondo. El éxito del programa fue una sorpresa general. Por una parte, casi todos éramos desconocidos para el gran público, y aunque algunos ya habíamos tenido experiencias dentro de la tv, estábamos en un marco inédito. En otro sentido, el programa era prácticamente "improvisado", sin un gran despliegue de escenografía o vestuario. Era coherente con la situación que vivíamos en el país. Pongo las comillas porque teníamos una escaleta general y a veces se escribían situaciones, pero la mayor parte de las veces ese guion sólo era una referencia.

*Actor y humorista, actor y comediante. Siempre ambos sustantivos acompañan la presentación de Osvaldo Doimeadiós. ¿No basta con sólo uno: actor? ¿Por qué crees que sean tan pocos los actores y actrices que pueden asumir con total organicidad desde el registro más dramático hasta la comedia de enredos?*

Me basta con la denominación de Actor. No se trata de invadir territorios ajenos, se trata de explorar caminos, la fe en eso y el trabajo constante, silencioso, es lo que hace nacer las mejores cosas. Muchas veces los actores nos acomodamos a la idea de lo que los demás esperan de uno, y esta es una carrera de arriesgar, de violentar la comodidad. Desgraciadamente, los medios y algunos directores se casan con el resultado que exhibes en determinado momento y, para no complicarse, van a lo consabido, al lugar común, pasa mucho en los procesos de casting. Los actores tenemos que permanecer alertas y ser muy celosos con nuestras elecciones. Carlos Díaz siempre dice: "Vete por el lado más difícil".

*Has merecido muchos premios y reconocimientos por tu trabajo actoral, por lo que sólo vamos a detenemos en algunas propuestas teatrales y comienzo por el teatro llevado a la tele y tu trabajo en Pipepa. ¿Cuán complicado es tener como única compañera de reparto a una niña, por más talentosa que pueda ser?*

Es de una gran responsabilidad. Hay que generar confianza, pero sin paternalismos chatos. Jorge Padilla, además de lograr una excelente labor de dirección de actores y puesta en escena, realizó un minucioso trabajo de casting y seleccionó a Hani entre más de 300 aspirantes. El proceso de ensayos fue intenso. La obra de Jesús del Castillo tuvo en Hani Valero a la actriz ideal para defender a Pipepa.

*Si se me pidiera resumir en una foto tu trayectoria en el teatro cubano, no tendría ninguna duda: Doimeadiós sentado en una silla de mimbre interpretando Santa Cecilia de Abilio Estévez. Monstruo, genio, derroche de talento. La crítica se rindió totalmente a tus pies con el éxito de la puesta en el teatro y al ser llevada a la televisión. ¿Qué tan duro fue incorporar este personaje? ¿Cuán importante fue la presencia de Carlos Díaz para convertir a Santa Cecilia en todo un hito de nuestro teatro?*

Carlos como director desplegó todo su arsenal. Acostumbrado a trabajar con grandes conjuntos, esta vez volcó toda su magia, sapiencia y paciencia en un solo actor. “Yo hago el teatro dibujando”, le escuché decir en una ocasión; y eso creo fue lo que hizo como director: dibujar. Soy afortunado porque me obligó a crecer. *Santa Cecilia* fue mi parteaguas. El texto de Abilio es por derecho propio un monumento. Un personaje con muchas texturas y referentes culturales que hay que traducir en términos de acción e imágenes. Agradecido además a todo el equipo que estuvo detrás: diseñadores, maquillistas, luminotécnicos... Gilda Bello, actriz y amiga, realizó una encomiable labor como asistente de dirección. Fueron 100 funciones inicialmente en el Trianón con el aire acondicionado roto. La experiencia de ver al público compartir cada noche esa conexión tan especial, será inolvidable.

*Desde Flora Lauten en Electra Garrigó hasta Abelardo Estorino, Amado del Pino, Raquel Revuelta... De una u otra manera has estado vinculado a grandísimas figuras de nuestro teatro. ¿Cómo contribuyeron las experiencias vividas junto a ellos a que pudieras hacer realidad la recomendación de tu maestra Ana Viñas de dominar la academia para poder negarla?*

Yo añadiría a Armando Suárez del Villar y a Carlos Díaz, dos imprescindibles en mi devenir en el teatro. También a muchos que en la TV o el cine me han guiado. Cada uno a su manera me enseñó algo. Más allá de una técnica, es de los principios del trabajo y de la ética de lo que más se aprende, y todo acto de aprendizaje es en sí una negación.

*Asistente de director, director... ¿Cómo vives esa experiencia?*

Cada una las disfruto a cabalidad. Nada como situarse en el lugar del otro. Se aprende y mucho. La objetividad de mirar desde afuera te da otra perspectiva, por supuesto, no se pierde la subjetividad. Lo importante es vivir el reto.

*Oficio de isla es una de las apuestas más osadas e integradoras del teatro cubano. Háblanos un poco de este proyecto.*

Arturo Sotto me leyó el texto de su obra *Tengo una hija en Harvard* y ese fue el disparador. Después, sobrevino una etapa de mucha investigación, de gestar un equipo que le diera cuerpo a todas las ideas que fueron surgiendo. La vida me ha premiado con esta puesta, más allá de los premios conquistados, por todas las personas que decidieron seguirme en tamaña empresa. En un momento todo se detuvo en el país a cuenta del combustible, pero los actores, los músicos, el productor, los diseñadores y todo el equipo técnico siguió trabajando sin importar los contratiempos. Algo hermoso nació. En un momento, el espectáculo desbordó la obra de Arturo, en tanto otros discursos se fueron articulando en la puesta. Tras una tormenta de ideas que duró varios días, Eberto García, nuestro asesor, propuso el nombre: *Oficio de isla*. Suerte de confluencia de historia, artistas, públicos, géneros, lenguajes y espacios. Hacer la obra es para todos una gran fiesta.

*“Mi referente como actor es Osvaldo Doimeadiós, creo que es el más completo que existe en Cuba ahora mismo. Tiene ese ángel que me hace creérmelo todo, aunque sea absurdo; tiene la capacidad de hacerme reír descontroladamente, de hacerme llorar, reflexionar y querer. Y tenerlo, primero como profesor, después como director, más tarde como compañero de trabajo y actualmente como amigo, ha hecho que lo admire aún más por el nivel de profesionalidad y disciplina con el que lleva todo”. Son palabras del actor de Teatro El Público, Pedrito Martínez a este entrevistador. ¿Qué puedes decirle a Pedrito, a los que comparten esos criterios?*

Pedrito es muy generoso en su criterio, que sinceramente me emociona y nadie imagina lo que nos reímos juntos, Pedro y todos mis alumnos. Mis alumnos son especiales. La mayoría tiene la edad de mis hijos. Se dice que uno debe predicar con el ejemplo y ellos además de tus discípulos se convierten en tus compañeros de trabajo, por tanto, no los puedes defraudar. Cuando uno se dedica a la docencia, tiene que darlo todo: rigor académico, confianza, ética, disciplina de trabajo y amistad, ¿por qué no? Eres su mentor, su guía, su referencia, pero también tienes que ser crítico con su trabajo, enseñarlos a

defender sus derechos, a comprometerse y a ser consecuentes con su vocación. Defender siempre la verdad y la belleza.

*“El teatro debe marcar bien lo que lo diferencia del texto, de la palabra pura, de la literatura, y de cualquier medio escrito y fijo”. Son palabras de Antonin Artaud. En momentos en que las salas de teatro de todo el mundo apenas tienen una luz sobre proscenio, en espera del regreso de actores y público, te invito a concluir esta entrevista con una reflexión sobre esta cita.*

El teatro es una presencia, un estado de ánimo, una acción, un gesto y un propósito más allá de una palabra. Es una meditación pública. No es un edificio ni una temporada. El teatro es encontrarnos. Estoy seguro que, en este momento en el mundo, se gestan las simientes de futuras puestas teatrales. Despertaremos de esta pesadilla y seremos teatro...

Tomado de *El Caimán Barbudo*.

## **SEBASTIÁN BARRIOS: “LA REALIDAD CAMBIÓ, NO HAY MUCHAS OPCIONES”**

### **María Rosa Carbajal**



*Actor, director, dramaturgo y docente, pese a su juventud, es un hombre integral de teatro, un creador que sabe demostrar su conocimiento y su capacidad en cada trabajo que realiza.*

*Integra la legión de los hacedores de la cultura que meditan cada paso que dan, estudian las propuestas y saben evaluar los resultados finales. Da en el blanco a base de esfuerzo, inteligencia y perseverancia. Hoy responde a La República Sebastián “Sebita” Barrios.*

*Estamos atravesando una crisis sanitaria severa, donde el teatro ha quedado como gran desprotegido. Tú eres actor, director, docente y dramaturgo, ¿cómo vives estos momentos?*

Es una situación compleja, difícil, triste. Creo que todo esto demuestra nuevamente lo vulnerable que es nuestro sector. Siento preocupación por nuestras salas, por los colegas y el personal que trabaja en ellas: hay afectos, hay vínculos, historias, parte del camino transitado. Pero también pienso en el teatro independiente en su totalidad, porque entiendo que el teatro ha ampliado sus territorios y que hasta hace poco se contaban historias en lugares impensados, nuevos circuitos que empezaban a instalarse.

*Como docente de la Escuela Maldonado de Arte Escénico (EMAE – Maldonado), ¿cabe la posibilidad de retomar cursos o este es un año perdido?*

Esperemos que sí. La última comunicación del MEC decía que las Escuelas de Arte del interior podrían retomar las actividades a partir del 15 de junio y así en forma escalonada para terminar de cubrir los cursos el 15 de agosto. Ésta es la resolución por parte de la Dirección General de Cultura de la Intendencia de Maldonado con todo un protocolo de prevención previsto.

*En Montevideo se ha apoyado con subsidios a las Escuelas de Teatro, ¿cuál es el caso puntual de Maldonado?*

Nuestra situación (Escuelas de Arte) es diferente a los grupos y artistas que dan clases de manera particular porque nuestras partidas ya estaban asignadas, y si bien la pandemia nos obligó a repensar nuestra tarea docente y enfrentarnos a nuevos y complejos retos, hemos tenido el privilegio de contar todos los meses con nuestro salario, en este punto nos diferenciamos de otros emprendimientos privados que dependen de los ingresos generados con los alumnos.

*¿Cuáles eran tus planes para este 2020? ¿Alguno lo podrás llevar a cabo en lo que queda del año?*

Voy a dirigir la obra *Dorotea* de Nelson Rodríguez dentro del espacio de investigación de EMAE, con el equipo de actrices y diseñadoras de Tarascones (al que sumamos a dos actrices más). Por ahora estamos haciendo encuentros virtuales, intentando ingresar en el universo de Rodríguez. La idea es empezar los ensayos presenciales a fines de julio, y poder estrenar antes que termine el año. Vamos

paso a paso, sin ansiedades y entendiendo que con suerte podremos hacer un cierre-estreno para gente cercana con miras a poder gestionar una temporada por diferentes salas de Maldonado el año próximo. Por otro lado, terminé un nuevo texto dramático y continúo con mis clases virtuales.

*La ley de teatro, ¿crees que se implementará finalmente o será la eterna pendiente?*

Me encantaría pensar que sí. Parece mentira que justo ahora con casi un siglo de historia el teatro independiente uruguayo siendo uno de los pilares de nuestra cultura, logre la aprobación de una ley y que aparezca inmediatamente junto a un cambio de gobierno, una pandemia que distraiga la atención de todo este recorrido que han transitado organizaciones como la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, la Asociación de Teatros del Interior y la Sociedad Uruguaya de Actores...

Ojalá que nuestros gobernantes entiendan la importancia de este proyecto que apunta por un lado a seguir impulsando acciones que permitan consolidar el derecho de acceso a la cultura de toda la ciudadanía y por el otro a crear herramientas presupuestales que consoliden su existencia y permitan proyectarlo, lo merecemos, aunque también entiendo que la responsabilidad de su proyección y permanencia no deberían pertenecer solamente al Estado sino que es una tarea de todos y todas los integrantes del Teatro Independiente con o sin sala.

*Como creador que eres, ¿cómo ves el día después a esta pandemia, cuando haya salas habilitadas para poder presentar espectáculos?*

Me cuesta imaginar eso. No sé qué pasará, si cambiará en algo... Hace unos meses miraba por televisión a los chinos con tapabocas y lo veía como algo lejano, llegué a pensar: "que loco usar tapabocas"; hoy lo tengo integrado como si fuera un buzo o una bufanda. Pienso que pueden pasar muchas cosas porque este es un problema mundial. Hoy vivo el día a día. Todo es raro, pero urgente.

*El creador, el artista y el teatro como tal en estas circunstancias, ¿logra reinventarse?*

No lo sé. Algunos tal vez puedan, otros no. La realidad cambió, no hay muchas opciones.

Tomado de *La República*.

## **LAS HISTORIAS DE CUARENTENA INSPIRAN AL GRUPO GALPÃO**

### **Michele Campos**



*Como un intento de dar testimonio y relatar el momento histórico único que estamos viviendo, la compañía Grupo Galpão, (Grupo Galpón) –referencia de la escena teatral en el país y el exterior–, lanzó Historias de confinamiento. El colectivo invita al público a enviar historias reales o no, cómicas, dramáticas, trágicas, absurdas, líricas, prosaicas, personales o desde cualquier punto de vista. A través de su página web, el grupo recibirá historias hasta el 5 de junio.*

*En entrevista, el actor y fundador de Galpão Eduardo Moreira, dice que "estamos viviendo un momento de absoluta perplejidad. Estamos tratando de crear actividades que mantengan nuestra relación con el público y que mantengan viva la llama del teatro, con esta relación del artista y el espectador en este espacio virtual, que es una forma de decirle a la gente que seguimos vivos y estamos aquí".*

*La perspectiva de Historias de confinamiento es "crear un panel tan diverso como sea posible, proveniente sobre todo de gente común, en este doloroso y al mismo tiempo significativo momento. En principio no sabemos exactamente qué hacer con este material, pero probablemente será leído por nosotros, los actores, en las redes, en nuestros canales. Tal vez estas historias puedan servir más tarde, sin ninguna expectativa clara todavía, como material teatral para la construcción de un nuevo espectáculo", explica.*

*Nacido en el teatro popular y callejero, Galpão tiene 37 años de historia y más de 24 espectáculos en su currículum. Con sede en Belo Horizonte, la compañía ya recibió más de 100 premios brasileros y se ha presentado en 18 países, además de 50 participaciones en festivales internacionales. Formado por 12*

actores, el trabajo del grupo resulta de la investigación de varios elementos y lenguajes escénicos como el circo y la música. El colectivo tiene una importante trayectoria artística y política, que busca dialogar con lo popular y lo erudito, la tradición y la contemporaneidad, el teatro de calle y el escenario, lo universal y lo regional del Brasil.

### Otras iniciativas durante la pandemia

Como una forma de llevar el arte y de mantener el contacto con el público durante el aislamiento social, el Galpão ha realizado actividades como las Lecturas de Cuarentena, una serie de videos en los que los actores leen textos y poemas que formaron parte de la investigación o de en alguno de sus espectáculos. Otra iniciativa es Historias para un día, videos publicados los domingos en los que los actores muestran un poco de su vida cotidiana en confinamiento. También se llevó a cabo el proyecto Pausa para el café, en el que los actores cuentan casos peculiares sobre la historia del grupo. Simultáneamente a estas acciones, el colectivo ha hecho lives hablando de los espectáculos y sus procesos de creación. Además, dejaron totalmente disponibles en su canal de Youtube, sus espectáculos Romeo y Julieta, De tiempos somos, Nosotros y Los gigantes de la montaña.

Galpão es un grupo que a lo largo de sus 37 años siempre mantuvo un vínculo muy fuerte con el público; ese es un tema muy valioso para nosotros y no podemos dejar que el confinamiento debilite esa relación, que nos aleje del público, dice.

Según Moreira, el arte tiene una función muy importante de restablecer lazos entre las personas, reafirmar la solidaridad entre ellas, y esto tiene que aparecer en estos momentos de gran dificultad, de gran tristeza en que las personas están muy sacudidas por todo lo que está pasando, por este peligro real de una enfermedad, de muertes, de personas que nos están dejando de una manera muy triste, muy abrumadora.

El grupo tenía previsto estrenar en abril, en el festival de Curitiba, el espectáculo Quer ver Escuta (Si quieres ver, escucha), dirigido por Marcelo Castro y Vinicius Souza. Con la suspensión de las actividades de la aglomeración, la temporada del espectáculo se pospuso y sigue sin fecha de estreno.

### Hacer arte es esencial

Sobre el futuro del arte en este momento, Moreira cree que estamos viviendo un tiempo de espera. El actor cree que el teatro será, probablemente una de las últimas actividades que se reanuden. Para él, además de toda la situación que vive el país con la pandemia, estamos en un momento en el que los gobiernos prestan muy poca atención al arte y la cultura.

Los artistas han realizado muchas actividades como reuniones, discusiones, debates, exposiciones de textos y poemas, teatros en casa... Creo que todo eso es sumamente encomiable, muestra el poder del arte como algo que pulsa, no sólo entre los artistas, sino entre los seres humanos en general. No tengo ninguna duda de que el arte es algo absolutamente esencial para el ser humano. Pensar al ser humano sin lo artístico es algo realmente imposible, es una perspectiva absolutamente empobrecedora. Por tanto, creo que se encontrarán nuevos caminos, nuevas perspectivas, concluye.

Tomado de *Pressenza*.

## ALFREDO ARIAS: "EL MUNDO CONSUMISTA ES UN ELEFANTE AL QUE LE CUESTA CAMINAR"

### Alejandro Cruz



El coronavirus hizo que Alfredo Arias se haya quedado "anclado en París", como le gusta decir del otro lado de la línea. En verdad, en 1969 el gran director, actor y dramaturgo había levado sus anclas de Buenos Aires para radicarse en Francia en donde se transformó en una figura de la escena europea. Allí, aquel joven que fue figura de avanzada del Instituto Di Tella, montó obras de Copi, Sartre, Shakespeare, Mishima o Genet y hasta una revista en el Folies Bergère. Desde el retorno de la democracia tendió un vínculo muy fuerte con la escena local montando obras tanto en teatros como en museos contemporáneos. Tanta es su producción que en estos doce

*últimos meses estrenó aquí Happyland, texto de Gonzalo Demaría; Hello Andy? Joan Crawford habla, con Alejandra Radano; y Hermafrodita, con Mayra Bonard y Carlos Casella. Tenía pensando volver el mes próximo, pero, por motivos tan particulares como globales, ya no sabe cuándo será su retorno.*

Al llegar nos encontramos con esta situación de la cual ya teníamos noticias --*cuenta, desde su casa en París, este verdadero dandy de la escena*--. Sin embargo, debo decir que nadie daba signos claros de lo que luego sucedería. Cuando un sábado de marzo el presidente Emmanuel Macron anunció el cierre de la actividad, ese mismo día, las calles de París estaban llenas de gente como si esa misma gente estuviera contradiciendo a la plaga que se les iba a caer en la cabeza. Desde otra perspectiva, entiendo que una de las razones de este aislamiento brutal ha sido un poco como esconder la precariedad sanitaria del sistema francés ya que eran los mismos servicios de la salud los que solicitaban cumplir con la cuarentena dura para tener la cantidad de camas disponibles. Por lo tanto, a esta altura del mundo, me parece bastante precario que la solución sea mandarnos a encerrar con todo lo que implica esa situación. El virus nos dejó sin cotidiano, sin trabajo.

*¿En este escenario, cómo imaginás a la actividad escénica que se viene?*

El teatro y las artes de comunicación de persona a persona que son esenciales en todas las comunidades quedaron en lo último de la lista para volver a la actividad. Es como si el virus nos estuviera diciendo, o la brutalidad de este gesto que tuvimos que padecer, que los artistas no somos necesarios. Habrá que reaprender. Por el momento todo lo que tenemos son obstáculos. Las soluciones que ofrecen como poner en una sala de teatro una butaca libre entre personas o no hacer entreactos puede generar que el espectáculo esté en aquello que pase en la misma sala y no en un escenario. Y hay que entender que el teatro es un momento de entrega. Si uno como espectador va con tantos carteles de *warning*, se vuelve imposible recrear lo esencial del teatro que es la comunicación en el inconsciente, mediante la cual la gente se deja llevar por la trama narrativa. Hay que pensar cómo restablecer ese vínculo. Creo que es un momento para reflexionar sobre qué es lo importante a decir. No es necesario que todos hablemos de la pandemia porque la gente ya está pasada de ese tema.

*¿Qué te impulsa como creador en estos tiempos de pandemia?*

Lo estuve hablando mucho con Gonzalo Demaría y él se interroga muchísimo sobre los temas a tratar. Lo que tengo claro es que no seremos hijos de la pandemia; la precedemos, tenemos una historia. Todo esto hace que nos tengamos que repositionar, pero tampoco nos podemos transformar a tal punto de no saber quiénes somos. A lo sumo nos debería reafirmar y sacarnos de encima todo lo superfluo. Desde el momento en el que el teatro quedó suspendido se trató de llevar lo producido a la red con proyecciones de obras filmadas de manera muy precaria, algo que no suma. Ante esta situación creo que el teatro también puede constituirse como una especie de biblioteca de imagen e indagar la relación entre imagen y teatro, que no es la captación brutal de una obra filmada con una cámara en el medio de la sala; debe ser otra cosa. Creo que habría que producir imágenes dentro del ámbito y del rigor que impone el teatro y, a partir de ahí, crear imágenes para que sean proyectadas en salas teatrales. Como lo que hizo Mariano Pensotti con *El público*, un trabajo de mixtura entre el cine y el teatro.

*La obra de Pensotti se presentó en la última edición del FIBA. Durante ese encuentro escénico estrenaste Hermafrodita, que se montó en el Malba y que debería volver en agosto al Cultural San Martín. Antes de tu partida tuviste una charla con Jorge Telerman, director del CTBA, imaginando una versión escénica de Cacería, el último libro de Demaría. ¿En qué quedó todo eso?*

En nada concreto, es así. *Hermafrodita* había nacido a partir de una investigación que venían llevando Mayra Bonard y Carlos Casella sobre la transexualidad y, más puntualmente, sobre el hermafroditismo, la presencia física en un cuerpo de los dos sexos. Para mí ellos son dos pensadores escénicos que, después, se vuelven en performers. Son como guerrilleros, gente preparada ideológicamente para exponerse de una manera lindante con lo irracional. Y estrenamos *Hermafrodita* en el Malba porque responde mi intención de abrir puertas de conexión entre la representación con otras artes. Es muy diferente como la gente mira un espectáculo en un museo a como lo hace en un teatro.

*Hablás de dos bailarines de alta exposición escénica, así como también de presentar obras en espacios no tradicionales para abrir nuevas ventanas. Son prácticas impensables en estos tiempos con la aproximación vedada y museos cerrados.*



Bueno, entonces diría que me parece fascinante pensar que se trata de entablar una lucha cuerpo a cuerpo con el virus (*se ríe*). Es imposible hacer la representación de algo con un actor que no se puede acercar al otro. De hacerlo se transformaría en el tema del espectáculo. Hay que arriesgarse. Yo creo en los anticuerpos metafísicos, en un ser que de tan sólido el virus no entra; pero tomen esto como una fantasía personal. Claramente el escenario actual me remite al tiempo del sida, pero también hay diferencias. Aquello lo viví directamente y al coronavirus lo vivo a través de los medios de comunicación porque, es banal lo que voy a decir: no he tenido a mi alrededor gente que se haya enfermado. Aquello fue una realidad brutal que se tuvo que vivir en la comunidad homosexual en la cual nosotros estábamos y estamos viviendo. Aquello fue extremadamente violento y doloroso, y tuvo otra significación porque estaba dirigido a un grupo social determinado. En cambio, el coronavirus apunta a la gran comunidad, a la gran frustración que se manifiesta en la parálisis de comunidades del mundo entero. Eso impresiona.

*Como parte de ese mapa, recientemente la Unesco advirtió de lo negativo de la pandemia en el área de la cultura.*

Es que como había otras tantas urgencias fue el artista el que tuvo que reclamar su lugar, su existencia. Pero hay que dejar en claro que a lo que genera se lo trata como un material superfluo. Es un verdadero desastre que todo esto haya quedado en la banquina.

*En el actual escenario pandémico hace unas pocas semanas se produjo la primera exhibición de una película con público en vivo en España, fue en el autocine más viejo del país que nunca había cerrado. También hace una semana se produjo la primera actividad escénica en vivo en Argentina. Fue en Merlo, San Luis, en donde un grupo de circo había quedado varado y en donde montaron un auto-circo. O sea: una empresa familiar que sobrevivió al video y a Netflix; y una obra de un género a veces bastardeado se pusieron a la vanguardia de este otro tiempo. En tu producción varias veces reparaste en los géneros considerados como menores, ¿qué te generan estos hechos?*

Acordate que al gigante lo mataron de un gomazo (*se ríe*). Desde hace tiempo he tenido respeto por todo aquello que se quiere tirar de las artes, que se cree que ya no sirve. Siempre ahí hay algo que se pueda rescatar. Me gusta el ejemplo que ponés porque hay otro artículo de *La Nación* que habla de la bancarrota del Cirque du Soleil y eso sucede frente a ese pequeño circo que puede existir. Hay que entender por dónde puede estar el renacimiento de las cosas, entender que el gigantismo, la masacre del mundo consumista a veces se transforma en un elefante al que le cuesta mucho más caminar que a una pequeña pulga. Me gusta pensar que todo esto renazca gracias a una pulga (*vuelve a reírse*).

*Y es interesante pensar que el movimiento de esas pulgas no se da en las grandes capitales sino en los pueblos.*

Es que son territorios más sanos frente a la infección de las grandes ciudades. Todo lo periférico es lo que va a dar salud a la gente. La gente con tuberculosis se iba a la sierra. O sea: tendremos que irnos a la montaña para aprender de nuevo cómo hacer teatro para, después, bajar a la ciudad.

*Siguiendo tu línea de razonamiento es posible pensar que la próxima vez que nos veamos quizá sea en las Termas de Río Hondo.*

¡Me encantaría renacer en las termas de Río Hondo! Los dos con batas de baño... Muy felliniano...

Tomado de *La Nación*.

## NOTICIAS

El cubano Teatro La Proa, que dirige Erduyn Maza, celebró 17 años el 1ro. de junio, coincidiendo con el Día Internacional de la Infancia. Extrañaron su forma habitual de festejarlo, con actividades gigantes, concursos de juguetes artesanales, exposiciones, temporadas y funciones especiales, pero se han esforzado en la preparación del grupo para cuando se aposable, mientras convocan a seguir manteniendo las medidas orientadas de seguridad e higiene y a continuar en casa.

Desde las redes sociales, La Proa ha publicado y compartido muchas de sus obras. Su estreno más reciente, *Entre quesos y ratones*, fue transmitido en vivo, por las páginas de Facebook del grupo, en función especial por el Día Mundial del Títere. Desde sus casas, los actores estudian los personajes de

la obra en proceso. La música original y los muñecos del próximo estreno: *Amelia sueña mariposas*, reciben los toques finales para comenzar el montaje cuando las condiciones lo permitan. Otros integrantes mantienen el vínculo con su público, comparten en las redes series fotográficas, secciones de construcción de títeres y escriben para publicaciones como el boletín *El Timonel*, del propio grupo. En Coordinación con la UNEAC han grabado clases sobre el teatro de títeres, transmitidas a estudiantes de la enseñanza artística por el canal de YouTube de la institución. A lo anterior suman la confección de nasobucos y la colaboración que cada integrante brinda a los adultos mayores desde su comunidad.

La Asociación Nacional de Teatros Independientes, de México, anunció el ANTI Festival, acción artística de resistencia teatral ante la distancia, para difundir la labor del sector de espacios culturales dedicados a las artes escénicas, ante la crisis sanitaria generada por el covid-19, con creadores de 18 estados.

El evento, del 15 al 30 de junio, busca desarrollar un proyecto conjunto de colaboración y solidaridad para fortalecer a nivel nacional al sector de espacios culturales independientes dedicados a las artes escénicas. El ANTI Festival incluye un programa de funciones, talleres, conversatorios y mesas redondas, propuestos por cada uno de los espacios, a los que público en general tendrá acceso.

Programa cinco conversatorios con directores, productores y artistas de todos los teatros de la asociación para reflexionar sobre sus necesidades, la construcción del nuevo contexto de funcionamiento y creación, las implicaciones resultantes de las nuevas exigencias por los protocolos de sanidad y las nuevas formas de pensar, crear y disfrutar el arte escénico, y la importancia del trabajo colaborativo. Conchi León, Delfos con la dirección de Claudia Lavista y César Enríquez son los invitados especiales. Teatro La Rendija, La Titería y Landscape Arte Escénico anunciaron pre-estrenos. La UNAM presentará el estudio de opinión para conocer el impacto del covid-19 en las personas del sector cultural en México, a cargo de Juan Meliá, su director de Teatro.

El Gran Teatro Nacional del Ministerio de Cultura de Perú inicia una Temporada Internacional de transmisiones digitales a través de su plataforma web GTN En Vivo. El 14 de junio emitió *La flauta mágica*, de Mozart, en versión original traducida al español por el Teatro del Bicentenario de San Juan y la Fundación Mozarteum Salzburgo de Austria, con la concepción escénica de Eugenio Zanetti.

*La flauta mágica* fue la primera de una serie de producciones que podrán verse en GTN En Vivo, en la cooperación cultural que mantiene con importantes asociaciones latinoamericanas como el Teatro Colón de Buenos Aires, el Teatro Municipal de Santiago y Teatro del Lago-Frutillar (Chile), Teatro Colón y Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo (Colombia), Teatro del Bicentenario Roberto Plasencia Saldaña - Guanajuato (México). GTN En Vivo es una plataforma digital que programa producciones de música clásica, lírica y folclore, con la participación de elencos nacionales de destacadas agrupaciones peruanas.

El Teatro San Martín celebró el pasado 25 de mayo sus 60 años con un conjunto de actividades dignas de este tiempo de cuarentena. A través del Ciclo de obras históricas TSM 60 puso a disposición en su plataforma el registro fílmico de algunas de sus más destacadas puestas en escena: *Copenhague*, la pieza del británico Michael Frayn que dirigió en 2002 Carlos Gandolfo, con Alberto Segade, Alicia Berdaxagar y Juan Carlos Gené; *Mein Kampf*, farsa de George Tabori que retrata al joven Hitler en su pensión, cuando soñaba con ser artista plástico, dirigida por Jorge Lavelli y protagonizada por Alejandro Urdapilleta, Jorge Suárez, Vilanueva Cosse y Cecilia Rossetto, y *Enrique IV*, de Luigi Pirandello, dirigida por Rubén Szuchmacher, con Alfredo Alcón, Elena Tasisto y Osvaldo Bonet y actrices y actores de larga trayectoria fuera y dentro del San Martín.

Según datos a los que accedió *Página 12*, en estos 60 años el San Martín fue la casa de 21.060.104 espectadores, 19.594 artistas, 4.050 espectáculos y 86.595 funciones, lo que lo convierten en un ícono indiscutido de la cultura porteña, nacional y latinoamericana. Las figuras de la escena local que pasaron por sus escenarios van desde los mencionados hasta Marilú Marini, Griselda Gambaro, Roberto Villanueva, María Elena Walsh, Oscar Araiz, Walter Santa Ana, Hugo Midón, Jaime Kogan, Alberto Ure, Mauricio Wainrot, Ernesto Bianco y Mauricio Kartun, pasando por Agustín Alezzo, Iris Scaccheri, Ariel Bufano, Jorge Lavelli, Ana Itelman, Mirta Busnelli, Augusto Fernandes y Copi, entre muchísimos otros.

Para revivir el teatro mexicano de carpa de los años 20, la puesta en escena de *Desvenar*, de Kraken Teatro, que aborda una reflexión en torno al valor cultural del chile, fruto picante característico y peculiar de ese país, fue transmitida el 11 de junio, gracias a la Secretaría de Cultura y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), a través de la Coordinación Nacional de Teatro

*Desvenar* es parte del ciclo de Teatro para Adultos, Temporada 2019-2020, en el marco de la campaña "Contigo en la distancia". Escrita y dirigida por Richard Viqueira, quien la describe como un mole escénico, la obra indaga sobre el significado del chile en la identidad mexicana, a través de diversos puntos de vista: culinario, histórico, botánico, mitológico, patriótico, alburero e incluso religioso, *Desvenar* explora las múltiples posibilidades del fruto en la cultura y su pertinencia en la política, el amor, la música y la historia, como un homenaje a la cultura mexicana desde las costumbres, creencias, artesanías y canciones populares.

El radioteatro volvió a Paraguay luego de años de ausencia, a raíz del COVID-19, y a través de las redes sociales. La idea fue del joven actor Ariell López quien, ante el cierre temporal de teatros y demás eventos artísticos, vio en el confinamiento la oportunidad de hacerla realidad.

El artista encontró un texto en internet y lo adaptó a radioteatro. Editó con el teléfono celular de su madre, grabó su voz y jugó con los efectos. Solo hizo los primeros dos episodios, luego se sumaron compañeros y compañeras con sus voces hasta el número de 37. La idea es generar un espacio donde los actores y actrices desempleados puedan trabajar y ofrecer una opción al público. Esperan conseguir algún tipo de apoyo de manera a retribuir el trabajo de los intérpretes que generosamente prestaron sus voces, así como a productores y escritores.

Destacadas figuras de las tablas y las pantallas paraguayas como José Luis Ardissonne y Clotilde Cabral, y figuras en ascenso como Lali González, Manni Delvalle, Belén Delpino, Manu Portillo, Cecilia Torres y Celso Franco, entre otros, se han sumado al proyecto que lleva por nombre Radio Teatro Py. La iniciativa arrancó en marzo y estrenó este mes su tercera temporada, con obras nacionales. Además, implementaron la "gorra virtual", con la que el público puede apoyar voluntariamente, a través de giros.

La cartelera del *Ciclo Teatro Hoy* de la Fundación Teatro a Mil continúa buscando conectarse con el público por medio de nuevos formatos como lecturas dramatizadas y documentales que reflejan los distintos procesos creativos que dan vida a sus obras.

A través de Facebook compartió un adelanto de *Mauro*, último trabajo de La Familia Teatro, en el que abordan la lucha de las comunidades nortinas que sufren en sus territorios las consecuencias de la devastación ambiental, arqueológica y social. Luego de obras como la aplaudida *Painecur*, la agrupación muestra el resultado de un largo proceso de investigación, que incluye datos y vivencias de quienes se han movilizadopor más de 20 años en defensa del Valle del Choapa. Pudo conocerse más sobre esta propuesta en una conversación moderada por Marco Antonio de la Parra.

El elenco de *Space Invaders*, última obra de la compañía La Pieza Oscura, presentó un avance exclusivo de esta pieza por medio de un documental y una lectura dramatizada que será transmitida por Facebook Live. Basada en la novela homónima de la escritora Nona Fernández, *Space Invaders* retrata la infancia, los sueños y los recuerdos de una generación marcada por la dictadura de Pinochet. La agrupación profundizó en el trabajo en diálogo moderado por el director artístico del Teatro UC, Andrés Kalawski.

También, por los 10 años del Ciclo Teatro Hoy, volvieron a la cartelera online de Teatroamil.tv las obras *Cristo* de la compañía Teatro de Chile, *Carnaval* de Teatro Anónimo bajo la dirección de Trinidad González, *El año en que nació* de Lola Arias y *Estado vegetal* de Manuela Infante.

Debido a la contingencia por el COVID-19, la Academia Metropolitana de Teatro adelantó la entrega del Premio METRO correspondiente a la Ciudad de México para el pasado 10 de junio. El Premio consiste en un reconocimiento económico a la organización de las sociedades civiles cuya labor está

comprometida con el teatro, Centro Cultural Carretera 45, Centro Cultural El Hormiguero, Centro de Estudios para el uso de la voz, Compañía de Teatro Penitenciario y la Compañía de teatro cabaret Las Reinas Chulas fueron las asociaciones nominadas al premio que consiste en \$250,000 pesos. Se inscribieron 16 asociaciones civiles al premio y la variable para elegir al ganador no fueron las virtudes estéticos, ni técnicas, sino su misión social y sí la están cumpliendo bien.

Sergio Villegas, presidente de la Academia Metropolitana de Teatro y director de los Premios Metro comentó que debido a la situación por la pandemia, la tercera edición de los Premios Metro se celebrará cuando sea posible.

Del 25 al 28 de mayo el Festival "Tu casa es el escenario", organizado por la Red Eurolatinoamericana de Artes Escénicas (REDELAE) mostró en streaming 32 piezas audiovisuales generadas por artistas escénicos y cuatro mesas redondas de profesionales de diez países para reflexionar --desde lo artístico y lo teórico-- sobre la actual pandemia planetaria.

Entre los oradores estuvieron los dramaturgos y directores Gabriel Calderón, de Uruguay, la mexicana Raquel Araújo, el colombiano Fabio Rubiano y el dominicano Reynaldo Disla (de quien reproducimos aquí su intervención); profesionales de la gestión escénica como Octavio Arbeláez, Ada Acuña o Claudio Fuentes, y direcciones de festivales o ferias como el FITEI --Gonçalo Amorim-- de Oporto, DFERIA --Norka Chiapusso-- o Festival MUECA de Puerto de la Cruz --Marcelino Martín--, entre otros, quienes debatieron sobre los desafíos y preguntas que nos lanza esta excepcional situación de pandemia global..

Durante los cuatro días, la programación abordó diversos lenguajes de la escena, como la danza, el texto teatral y el circo. *Stopman* (Sandra Ferrús y Martxelo Rubio), *Sin título* (Gabriel Calderón), *Hamlet - Acto III, Escena IV* (4 Paredes), *Auxilio socorro* (La Llave Maestra), *Desierto de tela* (La Rendija), *Cap 1. Todo está muy bien* (Mimo Tuga), *Indolente* (Temporada de Teatro Viral), *Terapia en tiempo de cuarentena* (El Galpón), y la colombiana *Cuando las puertas se abran, las cerraré* (Silvia Varón).

El Consejo Profesional de Radio de Argentores anunció a los ganadores del Certamen de Fomento al Autor "100 años de Radio", organizado por esa entidad. En orden alfabético son Mariano Fernández, por *La joya de Susini*; Hugo Paredero, por *Payada 100 años radio argentina*; Luis Quinteros, por *La sangre derramada*, y Mónica Torretto, por *100 años no es nada*.

El certamen, que se enmarca en la instancia de fomento para la actividad autoral lanzada por Argentores, seleccionó obras en las categorías ficción, documental y podcast. Casa obra aborda al menos uno de los aspectos históricos, sociales y culturales referidos a los cien años de la radiofonía.

Habrà Festival de Teatro Alternativo, FESTA, en Bogotá, para celebrar la vida. Del 26 de junio al 5 de julio, porque todos los 93 grupos y colectivos seleccionados así lo han querido, porque ahora más que nunca, es necesario que los directores, dramaturgos hombres y mujeres de teatro se encuentren entre sí y con el público. Según afirman los organizadores de la Corporación Colombiana de Teatro.

Las circunstancias obligan a utilizar diversas formas audiovisuales para que las obras, los textos, las imágenes, los conversatorios, los talleres y los encuentros lleguen al movimiento teatral, al público y a las comunidades. El gran encuentro del teatro colombiano y latinoamericano mostrará 93 obras seleccionadas entre 350 solicitudes nacionales e internacionales y realizadas por convocatoria. Habrá 5 talleres de formación y 2 encuentros de teatro en forma digital: video/teatro, video/danza, video/performance, video/lecturas dramáticas y radioteatro en plataformas y/o redes sociales. El FESTA es distrital, nacional e internacional.

Más información: <https://corporacioncolombianadeteatro.com/>

El 15 de junio los organizadores del Concurso Escenas del Confinamiento, convocado desde Brasil para obras breves en español y portugués concluyeron sus deliberaciones. La idea fue del director brasileño Andre Carreira, profesor de la Universidad del Estado de Santa Catarina (Florianópolis) quien, desde su

confinamiento en Madrid, convocó a la iniciativa de creación para combatir el agobio y la incertidumbre que generan los tiempos de pandemia. Luego de la excelente acogida, con 325 obras presentadas, y a partir de la valoración realizada por un equipo de lectores integrado por destacados teatristas latinoamericanos, fueron seleccionadas 55 (34 en portugués y 21 en español).

Se editará un libro digital, que quedará hospedado en la página del Galpão Cine Horto, espacio cultural del grupo Galpão de la ciudad de Belo Horizonte (MG) uno de los más importantes conjuntos teatrales del Brasil. En los próximos días se darán a conocer los ganadores.

El colega y amigo Jorge Dubatti, destacado investigador teatral argentino y referente en la teatrología latinoamericana, nos ha hecho llegar dos buenas nuevas: La primera es la salida de su libro de teoría *Teatro y territorialidad*, en forma de e-book, en Gedisa, que puede consultarse a través del siguiente enlace: <https://www.gedisa.com/ficha.aspx?idcol=520&cod=529109&titulo=Teatro-y-territorialidad&aut=Dubatti,%20Jorge#.Xt0ZCTBKh0w>

La otra es que está grabada y en línea su conferencia impartida para el Instituto Nacional de Teatro sobre el tema convivio y pandemia: "Acontecimiento teatral, cuerpo y convivio: representaciones de la peste en el teatro argentino". Accesible libre y gratuitamente en <https://www.youtube.com/watch?v=Ayatx3J3ct4>

Para promover y garantizar las artes escénicas en Venezuela, la Compañía Nacional de Teatro (CNT), adscrita al Ministerio del Poder Popular para la Cultura (Mpppc), en el marco del Plan Especial #CNTeatroEnCasa, inició los Talleres de Dramaturgia a Distancia "Rodolfo Santana", en los cuales participan más de 150 personas (jóvenes y adultos) de todo el país.

Durante las clases en las plataformas virtuales de la web 2.0, los participantes reciben orientaciones de 24 de los mayores exponentes de la dramaturgia venezolana. A través de ésta modalidad virtual, los dramaturgos brindan las herramientas y metodologías necesarias para la creación de un texto teatral.

El equipo de profesores está conformado por los maestros José Gabriel Núñez, Rodolfo Porras, José Daniel Suárez, Pablo García Gámez, Rodolfo Rodríguez, Jesús Benjamín Farías, Cesar Rojas, Javier Rondón, Juan Ramón Pérez, Nelly Villegas, Aníbal Grunn, José Antonio Barrios, Freddy Torres, Rubén Joya, Mariozzi Carmona, Guillermo Urdaneta, Bartolomé Cavallo, Hector Castro, Rubén Darío Gil, Carlos Dimeo, Manuel Manzanilla, Carmelo Castro (Dramaturgia Infantil), Elaine Méndez (Poética Del Objeto-Titeres) y Alberto Ravara, quienes son reconocidos escritores venezolanos.

Al culminar las 12 semanas de taller, cada participante recibirá un certificado avalado por la Institución. De igual manera, tendrán la oportunidad de contar sus experiencias durante la trayectoria del mismo.

Mañana viernes 19, a las 3 p.m. tendrá lugar el panel virtual "Mujeres artistas dialogan sobre el arte y la cultura, en contexto de la pandemia", con la participación de Patricia Ariza, dramaturga, directora del teatro La Candelaria, actriz y poeta (Colombia), Ana Correa, directora de teatro, actriz del grupo Yuyachkani (Perú); Vivian Martínez Tabares, Doctora en Ciencias del arte, investigadora, directora de la Revista *Conjunto* de la Casa de las Américas (Cuba), Beatriz Pizano, actriz, dramaturgia, directora artística de Alina Theatre en Toronto (Canadá), e Ilonka Vargas, actriz y directora (Ecuador). Chila Pineda, feminista y economista colombiana, será la facilitadora.

Al encuentro convocan la Federación Democrática Internacional de Mujeres, FDI-Mujeres Por La Paz, Asociación Nacional De Mujeres ASONAM- Corporación Colombiana De Teatro CCT- Consejo Internacional De Paz. Los interesados pueden conectarse por el ID: [meet.google.com/skv-whqx-cjy](https://meet.google.com/skv-whqx-cjy)

El Festival del Caribe, Fiesta del Fuego que se celebra cada año del 3 al 9 de julio en Santiago de Cuba fue aplazado para el 2021 y, dentro de él, el Taller de Teatro Popular "Camino del teatro caribeño". Sin embargo, el próximo 9 de julio de 3 a 6 p.m., se celebrará, en línea, y organizado en coordinación entre Nueva Orleans y Santiago de Cuba, El Taller de Teatro Popular del Caribe: Canales Abiertos. Será un

encuentro de aprendizaje en vivo para artistas de teatro popular, académicos, estudiantes, profesores y audiencias de la cultura caribeña. El evento sesionará en español e inglés.

Los interesados pueden registrarse formalmente para este evento siguiendo este enlace para llenar el formulario de registro en línea: [https:// bit.ly/Registrar\\_TeatroPopular](https://bit.ly/Registrar_TeatroPopular)

## CONVOCATORIAS

XIV Festival Internacional de Teatro de Grupo “Encuentro Ayacucho 2021, Festividad del 50 Aniversario De La Asociación Para La Investigación Actoral AIA. Cuatrotablas y Feria Teatral por el Bicentenario del Perú y América

11 al 18 de diciembre de 2021, Carapongo-Lima, Perú.

Cinco décadas de trayectoria respaldan la próxima edición del Festival Internacional de Teatro de Grupo y Encuentro Ayacucho 2021, organizado por la Asociación para la Investigación Actoral AIA y Cuatrotablas. Creado en Belgrado en 1976, se ha llevado a cabo en las ciudades de Ayacucho, Cuzco y Lima en Perú; y otros 6 en Belgrado (Yugoslavia), Bérgamo (Italia), Madrid (España), Bahía (Brasil), Zacatecas (México) y Humahuaca (Argentina). Su objetivo es fortalecer y generar intercambio cultural, artístico y pedagógico con los más importantes representantes del Teatro de Grupo-Laboratorio de América, Asia y Europa, contribuyendo al crecimiento plural del consumo y la oferta de las artes escénicas entre todos los países participantes.

El Encuentro instaurará cuatro pilares fundacionales: “Experimentar renovadoras técnicas teatrales para la actual coyuntura global”, “Explorar hacia un nuevo teatro laboratorio como pervivencia ecológica del hombre”, “Re-elaborar la contribución transformadora del teatro de los padres como soporte para una nueva era teatral”, “Revelar innovadoras miradas en la producción y gestión cultural del teatro independiente frente a los tiempos actuales” Todo bajo el concepto de una Línea Transversal en que los “200 años de Independencia Cultural y Resistencia Escénica, sean tan fuertes o mucho más potentes que una pandemia”.

Habrará Feria Teatral, con Banquetes Teatrales: Clases Maestras, Demostraciones de trabajo Teatral, Muestras o trabajos en proceso, deconstrucciones de espectáculos, confrontación de últimas metodologías, búsquedas e investigaciones teatrales; renovadas estéticas, poéticas y propuestas teatrales. Conferencias o coloquios a modo performático / Talleres y/o sesiones pedagógicas. Festival Teatral, con Intervenciones artísticas / Espectáculos Teatrales; Festividad Teatral, 50 aniversario de la AIA Cuatrotablas / 200 Años de Independencia Cultural y Resistencia Teatral del Perú y América / Homenaje a Yuyachkani, y Mercado Teatral, con Clínicas de Diálogo: III Sección, Co-producción internacional del Teatro De Grupo / III Sección, Convenios entre Gestores de Festivales Internacionales de Teatro / III Sección, Sobre la producción y gestión del Teatro de Grupo “Pensando en los próximos 10 años” / Libros y exposiciones.

Para contactos y más información: [brunoortizleon@gmail.com](mailto:brunoortizleon@gmail.com) / [teatroperu@hotmail.com](mailto:teatroperu@hotmail.com) / Facebook: Bruno Ortiz Leon / +51 941607869

## XIII Premio Internacional Artez Blai de Investigación sobre las artes escénicas 2020 (España)

La Asociación Cultural ARTEZ BLAI KULTUR ELKARTEA estimula la investigación y el estudio de todos los fenómenos que concurren en la práctica de las Artes Escénicas. Convoca al Premio Internacional ARTEZ BLAI de Investigación sobre las Artes Escénicas 2020. El plazo de entrega de trabajos estará abierto hasta el 27 de septiembre de 2020.

El Premio convoca a trabajos que investiguen, analicen, teoricen o propongan una práctica, en forma ensayística o crítica, fruto de una experiencia o de una tesis doctoral sobre cualquier disciplina de las Artes Escénicas: Teatro, Danza, ambos en todos sus géneros y estilos, Circo, Magia o cualquier otra arte performativa. Podrán ser sobre asuntos relacionados con el ámbito artístico, técnico o de gestión.

Podrá participarse con cuantos trabajos se desee, escritos en solitario o en colaboración. Deben ser originales, de temática libre, en castellano y/o euskera, con una extensión mínima de 175 mil caracteres con espacios y máxima de 450 mil, no editados antes total ni parcialmente en ningún soporte mecánico ni virtual, ni con compromiso editorial. Si se encuentran en los repositorios virtuales universitarios por ser una tesis doctoral debe indicarse.

El Premio consiste en la publicación del trabajo ganador en la Colección “Teoría y Práctica” de la Editorial Artezblai. Se fallará para enero de 2021 y se publicará el resultado en nuestro Periódico Digital [www.artezblai.com](http://www.artezblai.com), nuestras redes sociales y se comunicará a los medios de comunicación.

Para más información, comuníquese con Artezblai.

*En Conjunto.* Dirección de Teatro, Casa de las Américas. Dirección: Vivian Martínez Tabares. Coordinación editorial: Rey Pascual García y Gabriela Perera Vitloch. Diseño: Pepe Menéndez y Roilán Marrero Gómez. Envío: Gladys Pedraza Grandal.  
[teatro@casa.cult.cu](mailto:teatro@casa.cult.cu), [conjunto@casa.cult.cu](mailto:conjunto@casa.cult.cu)