

teatro situado

Revista de Artes Escénicas
con ojos Latinoamericanos

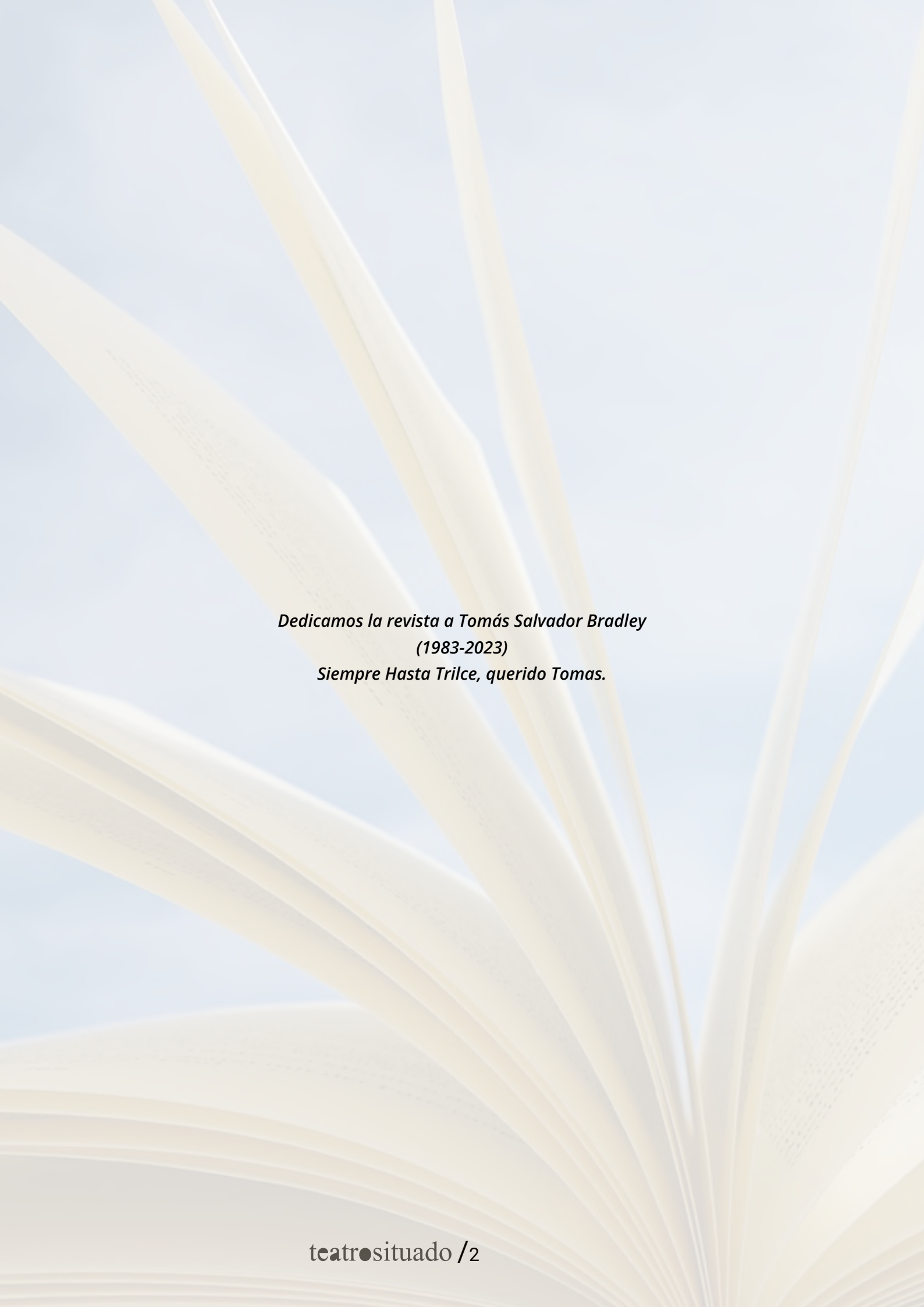
encuentros
Y FESTIVALES

PARTICIPAN EN ESTE NÚMERO:

GETI. GRUPOS ESTABLES DE TEATRO INDEPENDIENTE | JULIETA GRINSPAN | MARIANA SZRETTER | NEY PIAGENTINI
WILSON ESCOBAR RAMÍREZ | ISABEL CRISTINA LÓPEZ HAMZE | ALEX MARISCAL | VIVIAN MARTÍNEZ TABARES

REVISTA DECLARADA DE INTERÉS CULTURAL POR EL PARLAMENTO DEL MERCOSUR PARLASUR SEP | 2023





*Dedicamos la revista a Tomás Salvador Bradley
(1983-2023)
Siempre Hasta Trilce, querido Tomas.*

Editorial	5
<hr/>	
Editorial	6
<hr/>	
Grupos Estables de Teatro Independiente (GETI) 10 años construyendo grupalidad por la comisión de redacción de GETI	7
<hr/>	
Grupos Estáveis de Teatro Independente (GETI) 10 anos construindo grupalidade por Comissão de Redação de GETI Tradução de Mariana Mayor	12
<hr/>	
Redefinir los territorios teatrales: el caso de la revista Teatro Situado. Revista de Artes Escénicas con Ojos Latinoamericanos por Julieta Grinspan y Mariana Szretter	17
<hr/>	
Redefinir os territórios teatrais: o caso da revista Teatro Situado. Revista de Artes Cênicas com olhos latino-americanos por Julieta Grinspan y Mariana Szretter Tradução de Mariana Mayor	23
<hr/>	
A experiência da mostra latino-americana de teatro de grupo por Ney Piacentini	29
<hr/>	
La experiencia de la muestra latinoamericana de teatro de grupo por Ney Piacentini Traducción de Mariana Szretter	33
<hr/>	
Festival Internacional de Teatro de Manizales Un diálogo inconcluso con Latinoamérica por Wilson Escobar Ramírez	37
<hr/>	
Festival Internacional de Teatro de Manizales Um diálogo inconcluso com a América Latina por Wilson Escobar Ramírez Tradução de Mariana Mayor	43
<hr/>	

Mapa teatral de los eventos y festivales en Cuba
por Isabel Cristina López Hamze 49

Mapa teatral dos eventos e festivais em Cuba
por Isabel Cristina López Hamze
Tradução de Sara Mello Neiva 54

FAE 23, bitácora artística para la escena panameña
por Alex Mariscal 59

FAE 23, diário artístico para a cena panamenha
por Alex Mariscal
Tradução de Mariana Mayor 64

**Un festival en Venezuela en favor del teatro progresista,
humanista y libertario**
por Vivian Martínez Tabares 69

**Um festival na Venezuela a favor do teatro progressista,
humanista e libertário**
por Vivian Martínez Tabares
Tradução de Mariana Mayor 73

**Declaración de Interés Cultural por el Parlamento del
Mercosur PARLASUR Sep | 2023** 77

Créditos 80

encuentros Y FESTIVALES

El 7mo. número de Teatro Situado intenta pensar, dar a conocer y debatir acerca de los encuentros y festivales pasados y vigentes de artes escénicas en Latinoamérica y el Caribe. Nos motiva particularmente aquello que expresa los intereses e intenciones de quienes organizan estos espacios de intercambio, los modos de producirlos, las preguntas iniciales que promueven las convocatorias, los núcleos problemáticos que se desprenden. Además nos interesa la reflexión de los artistas participantes, conocer sus opiniones, qué se busca y cómo se producen los intercambios artísticos en eventos que contienen diversidad de lenguajes, de públicos, de experiencias.

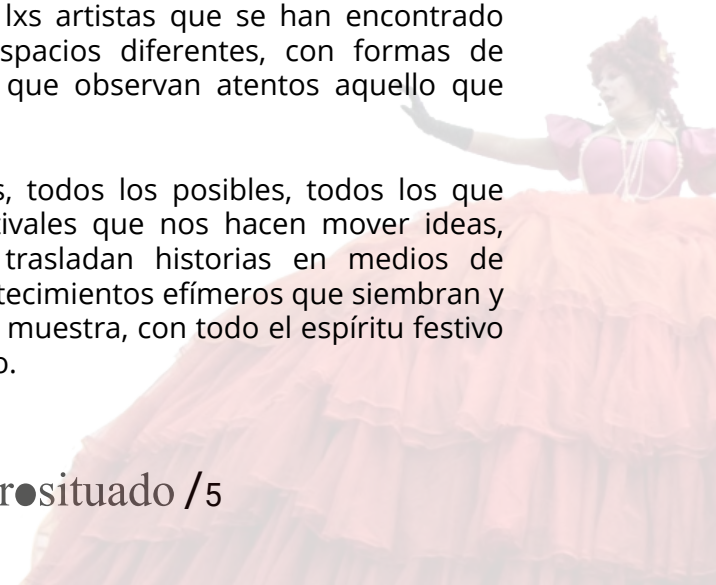
¿Qué espacio ocupan los debates artístico-políticos en los encuentros/festivales en América Latina y Caribe? ¿Es posible la construcción de colectivos de reflexión y discusión que trasciendan al propio evento? ¿Qué ideas cruzan, subyacen, contienen en la organización y en la participación?

Estas son algunas de las preguntas que se expresan en las palabras de lxs autorxs, con sus miradas personales y colectivas, con los recuerdos o con voces que están todavía latentes en encuentro recientes.

Este número es también, un encuentro en sí mismo, cada edición un festival, con otra forma, con otra manera de circular y otros tiempos para reflexionar con lo que acontece en cuerpo presente. Nos hemos acercado con la invitación a escribir desde diferentes perspectivas, y descubrimos o constatamos, más allá de los kilómetros que nos separan, el entusiasmo común. Entusiasmo de poder estar y compartir, de conocer. Entusiasmo por ampliar las redes que habilitan estos espacios, otorgarles continuidad, volcarse a la reflexión crítica que hace que el evento siga vivo mucho tiempo después de finalizado.

Decimos, este número es un encuentro, leemos las experiencias con la nobleza de ser un poco arte y parte, no sólo en el sentido de la divulgación o visibilización de lo que acontece, tan necesario, claro, por momentos. Sino, además, como encuentro que configura un espacio más de reflexión y cruce entre lxs artistas que se han encontrado y encontrarán con otrxs, es espacios diferentes, con formas de producción diversas y públicos que observan atentos aquello que sucede.

Celebramos el o los encuentros, todos los posibles, todos los que aún faltan. Celebramos los festivales que nos hacen mover ideas, cuerpos y escenografías, que trasladan historias en medios de transporte. Celebramos los acontecimientos efímeros que siembran y compartimos solo algunos como muestra, con todo el espíritu festivo tan necesario para nuestro teatro.



encontros Y FESTIVALES

O 7º número de Teatro Situado busca pensar, divulgar e debater sobre encontros e festivais de artes cênicas na América Latina e no Caribe (entre passado e presente). Estamos particularmente motivados por aquilo que expressa os interesses e intenções de quem organiza esses espaços de troca, as formas de os produzir, as questões iniciais promovidas pelas convocatórias, os núcleos problemáticos que emergem. Também nos interessa a reflexão dos artistas participantes, conhecendo suas opiniões, o que se busca e como ocorrem as trocas artísticas em eventos que contêm diversidade de linguagens, públicos e experiências.

Qual espaço ocupa os debates artístico-políticos nos encontros/festivais na América Latina e no Caribe? É possível construir grupos de reflexão e discussão que transcendam o próprio evento? Quais ideias atravessam, fundamentam, estão presentes na organização e na participação?

Essas são algumas das questões que se expressam nas palavras dxs autorxs, com os seus olhares pessoais e coletivos, com memórias ou com vozes ainda latentes de encontros recentes.

Este número é também um encontro em si mesmo, cada edição um festival, com outra forma, com outra maneira de circular e outros tempos para refletir sobre o que acontece no corpo presente. Ao convidar xs autorxs, propusemos que a escrita partisse de perspectivas diferentes e descobrimos ou confirmamos, para além dos quilômetros que nos separam, o entusiasmo comum. Entusiasmo de poder ser e compartilhar, de saber. Entusiasmo ao expandir as redes que possibilitam esses espaços, dar-lhes continuidade, lançando-se à reflexão crítica que faz com que o evento permaneça vivo muito tempo depois de ter terminado.

Dizemos, esta edição é um encontro, lemos as experiências com a nobreza de ser um pouco de arte e parte, não só no sentido de divulgação ou visibilidade do que está acontecendo, tão necessário, claro, em alguns momentos. Mas, também, como um encontro que configura mais um espaço de reflexão e cruzamento entre artistas que se encontraram e que irão encontrar outros, são espaços diferentes, com diversas formas de produção e públicos que observam atentamente o que acontece.

Celebramos o(s) encontro(s), todos os possíveis, todos os que ainda faltam. Celebramos festivais que nos fazem movimentar ideias, corpos e cenários, que transportam histórias em meios de transporte. Celebramos os acontecimentos efêmeros que semeiam e partilhamos apenas alguns a título de amostra, com todo o espírito festivo tão necessário ao nosso teatro.

GRUPOS ESTABLES DE TRABAJO INDEPENDIENTE (GETI) 10 años construyendo grupalidad

Por la **Comisión de Redacción de GETI**

Cuando comenzó mi camino artístico, miraba con interés los encuentros de títeres, de teatro, de danza; los festivales y encuentros en los que había talleres para el público, para artistas y variados conversatorios. Observaba con entusiasmo cómo se juntaban a pensar, pensarse, exponiendo ideas, propuestas y deseos. Siempre admiré de los artistas esa posibilidad de circular y conocer el territorio, en el territorio. Y un día, también tuve la fortuna de poder circular, sola y en grupo. Participé también de esos debates que antaño miraba, con la ñata contra el vidrio. Debates artísticos, políticos, militantes y ante la pregunta “¿Es posible la construcción de colectivos de reflexión y discusión que trasciendan al propio evento? La respuesta es: los hilos de esas charlas aún sostienen el presente...

Palabras de una integrante de GETI

Quienes nos dedicamos al teatro independiente, a menudo nos encontramos -o nos hacemos- con la pregunta acerca de qué es el teatro independiente.

La respuesta está lejos de ser única y definitiva, pues la misma naturaleza del teatro hace las precisiones se establezcan en terrenos poco firmes, e incluso muchas veces incómodos.

Por lo pronto, algunas certezas que podemos deducir, apuntan a la estabilización de un modo de producir e investigar en torno a las artes escénicas, y cuyas principales virtudes serían la ausencia de condicionantes que operen sobre la organización interna de las com-

pañías y grupos; y la libertad absoluta para definir tiempos, espacios, repertorios, elaboración de estéticas, construcción de sentidos. A esta condición de estabilidad, la entendemos en términos de poder proyectar y sostener en el tiempo aquél modo particular de funcionamiento que se haya propuesto. Pero la asumimos también como un modo de resistencia, de unión, y de persistencia frente a otros sistemas de producción imperantes en los que, muchas veces, se prioriza más la velocidad en la producción y la elaboración de productos culturales rápidos y fácilmente consumibles, que la calidad y la creación de nuevas estéticas.

En el año 99 volví a tucumán a montar una obra que tomaba como punto de partida La Resistible Ascensión de Arturo Ui, que se llamó La Guerra de la Basura y que contaba de forma paródica quiénes eran los responsables del operativo que proponía el retorno de Bussi como gobernador de la provincia. Fue un evento político cultural importante. En esas elecciones, el 7 de junio de 1999, Bussi perdió por pocos votos, aunque el fenómeno del "Bussismo" no terminó ahí.

Sobre esta línea, los grupos que componemos el colectivo GETI, reconocemos territorios comunes que nos hermanan. No sólo en términos artísticos (desarrollo de lenguajes escénicos singulares, sistematización del trabajo de campo, investigación y teorización; búsqueda de una pedagogía de lo colectivo) sino también en función una lógica propia para la gestión y administración de los recursos y la discusión de la especificidad del oficio en el contexto de las políticas culturales para su desarrollo.

1er Encuentro GETI. Hasta Trilce. CABA. 2016



Creemos así que el desenvolvimiento de cada grupo y la organización colectiva, desbordan el campo cultural y se imbrican en el plano social; legitimando nuestra militancia activa en la discusión política.

Hace 10 años, frente al patente desconocimiento institucional, que había decidido "ignorar" la existencia de Grupos de Teatro Estables como integrantes del universo teatral de la Ciudad, decidimos reconocernos, organizarnos, visibilizarnos.

Hoy, con el agua corrida bajo el puente, nos encontramos plenamente integrados el engranaje cultural, confluyendo con el extenso y comprometido movimiento de teatro independiente en Argentina. Nos proyectamos y expandimos trabajando en red, y la agrupación que conformamos, GETI-Grupos Estables de Teatro Independiente, es un de las interlocutoras indispensables dentro de la discusión institucional, y una de las animadoras más singulares de la escena independiente.

La estabilidad que nos constituye no es una estabilidad rígida y estructurada, sino más bien una estabilidad estructurante. GETI es un espacio de contención que nos ayuda a buscar modos de sostener nuestra actividad y en el que confluyen deseos, proyectos, encuentros, reuniones de organización, programación, de finanzas, de redes.

El núcleo existencial (si acaso así puede nombrarse) del colectivo, es lo que llamamos la necesidad de la instancia de encuentro. La forma más concreta de respuesta a ello, es la realización de los "Encuentros GETI".

Pandemia mediante, hemos producido exitosamente cuatro Festivales/Encuentros en CABA, en los que se programaron obras de teatro, y también talleres, debates, proyecciones, acciones callejeras, instancias de reflexión. Todo ello procurando siempre una entrada gratuita, o eventualmente con colaboración voluntaria, es decir: a la gorra.

Estos encuentros han sido realizados en los años 2016, 2018, 2021 y 2023. Con 8 grupos

fundantes en ese comienzo incierto, hoy somos 22 compañías plenamente activas y comprometidas con la construcción y organización colectiva.

Cada encuentro es una eventualidad en sí misma, ninguno ha mantenido la forma ni el contenido del anterior, ya que son el espejo del momento y territorio que la agrupación se encuentra atravesando. Ha habido programaciones de obras, talleres y charlas en escuelas, en salas propias de grupos integrantes de GETI, en espacios teatrales solidarios con la organización, en parques y plazas; y durante la pandemia, talleres, proyecciones e incluso obras en vivo, de manera virtual.

Cierre 3er. Encuentro GETI. Parque Avellaneda. CABA. 2021



La financiación de estos encuentros es de manera autogestionada, y también mediante el apoyo institucional (Proteatro, Fondo Metropolitano, Instituto Nacional del Teatro). Estos subsidios son los que nos permiten mantener una entrada gratuita o a la gorra, aunque igualmente el nivel de gastos de una organización de este tipo excede los financiamientos que logramos conseguir.

El ítem dinero, esquivo en las discusiones sobre arte, en especial en las escénicas, es por esa misma razón, incómodo. Pero discutirlo es imprescindible, no sólo por la necesidad de generar recursos, sino porque implica un posicionamiento político en torno a cómo se financian lxs artistas y sus producciones.

Buenos Aires es acaso la ciudad que mayor actividad teatral posee en el mundo. Su acervo cultural en ese sentido, es inagotable. Sin embargo, el presupuesto que destina al teatro independiente es minúsculo. Algo similar sucede a nivel nacional. Si bien existe un diálogo con los institutos y funcionarios (que fluye más o menos fructíferamente según la gestión de turno y su consecuente entendimiento sobre lo cultural), lo cierto es que la distribución de las partidas presupuestarias está mediada por decisiones que, cuando no son arbitrarias, son simples administradoras de la escasez. La gran mayoría de las veces, la ayuda estatal sirve apenas para recuperar un porcentaje de costos, que raramente alcanza el 100%.

Si bien resulta difícil mensurar el alcance en términos de público, hay que destacar que la característica de los Encuentros GETI es que no sólo son dirigidos a una audiencia "clásica", sino también a la intra-organización. A esto responde la diagramación de reuniones internas, para conocernos más e indagar en nuestros modos de creación y funcionamiento y transversalizarlos; repensar la actividad escénica desde una mirada crítica y constructiva, y reflexionar sobre nuestro quehacer artístico como grupos estables, compartiendo logros y desafíos.



4to. Encuentro GETI. En el Astrolabio Teatro. CABA 2023



El último encuentro, “IV Encuentro GETI 2023”, nos encontró en una situación de extremo agotamiento intelectual, físico y económico. La recuperación post pandemia se volvió más difícil de lo imaginado, a pesar de un inesperado entusiasmo del público por volver a las salas. Mecanismos de subsistencia rotos o desaparecidos, hicieron que al interior de las grupalidades las necesidades alimenticias primaran por sobre las artísticas. La difícil realidad socio-política del país talló también tanto en los ánimos como en las posibilidades materiales.

En este panorama, el IV Encuentro GETI es acaso el que estuvo más direccionado hacia el interior, en un esfuerzo por reconstituírnos desde la re-conexión, la palabra, el acompañamiento.

El epicentro de la organización fue la jornada de encuentro, que organizamos como parte de las actividades, en la que en un ejercicio casi catártico, cada grupalidad integrante de GETI tuvo un espacio para recordar sus orígenes, repasar su derrotero y explicitar sus esperanzas y expectativas a futuro. Este momento reveló con una claridad olvidada, toda

la potencia sensible acumulada durante los largos años de trabajo de cada grupo. Puesta en común sobre un único momento, ronda mediante, devolvió a las compañías presentes un panorama poético impresionante en su diversidad, y, el convencimiento, puesto en perspectiva, de seguir vivos en el métier (tan caro al teatro) de la construcción y transformación social.

La proyección hacia afuera superó las expectativas, siendo encuentro que contó con más representaciones y espacios distintos de los cuatro realizados. Todas las funciones y talleres fueron realizados a sala llena y la respuesta del público fue excepcional.

Esta doble modalidad que podríamos caracterizar como de público externo/público interno, es precisamente lo que nos moviliza y motiva a continuar apostando a la permanencia en la grupalidad, y -a través de ella- a la búsqueda de nuevos desafíos organizativos y operacionales de cara a un futuro que nos empecinamos en imaginar como posible.



Cada encuentro nos propone públicos diferentes; nos confronta con múltiples variables posibles de asir, y nos descubre como artistas ante los demás, y ante nosotrxs mismxs. Nos permite reconocernos en lo que nos diferencia y nos emparenta. Nos amplía horizontes. Por sobre todas las cosas, este camino que como grupalidades heterogéneas decidimos compartir, es el que nos mantiene alertas, el que nos maravilla con cada acto solidario, el que nos impulsa a seguir creyendo y, en definitiva, aunque nos la pasemos muriendo en el intento, el que nos vuelve a resucitar para seguir intentando, y siempre colectivamente.



Grupos integrantes de GETI //

Cía. Cuerpoequipaje
 Cía. de Ataque
 Cía. Trabajo a Reglamento
 Comediantes de la Legua
 Cometabrás Cía. de Teatro Musical
 Cuerda Floja Teatro
 Dimes y Diretes
 El Nudo - El Popular
 El Yeite
 Improvisa2
 Intento Antípodas
 La Runfla - Libertablas
 Ligeros de Equipaje
 Los Hermanos
 Payasos sin Carpa
 Periplo Compañía Teatral
 Puro Grupo
 Tándem Teatro
 Tres Gatos Locos
 TXM

GETI es un colectivo que agrupa a Grupos Estables de Teatro Independientes de la Ciudad de Buenos Aires. Se creó en el año 2013 y actualmente está integrado por 22 colectivos de creación artística. Hasta la fecha organizaron 4 encuentros artísticos, ofreciendo funciones, talleres y encuentros de reflexión sobre la actividad teatral independiente.

GRUPOS ESTAVEIS DE TEATRO INDEPENDENTE (GETI) 10 anos construindo uma comunidade

Por Comitê editorial do GETI // Tradução de Mariana Mayor

Quando começou o meu percurso artístico, assistia com interesse aos encontros de titeirixs, de teatro e de dança; os festivais e encontros em que ocorreram oficinas para o público, para artistxs e diversos debates. Observei com entusiasmo como eles se reuniam para pensar, pensar um sobre o outro, expondo ideias, propostas e desejos. Sempre admirei a capacidade dxs artistxs circularem e conhecerem o território, no território. E um dia também tive a sorte de poder circular, sozinha e em grupo. Também participei daqueles debates que assistia, com o nariz encostado no vidro. Debates artísticos, políticos, militantes e a questão “É possível construir coletivos de reflexão e discussão que transcendam o próprio evento? A resposta é: os fios dessas conversações ainda sustentam o presente...

Palavras de uma integrante do GETI.

Quem, como nós, se dedica ao teatro independente muitas vezes se depara - ou se pergunta - com a questão sobre o que é teatro independente. A resposta está longe de ser única e definitiva, pois a própria natureza do teatro faz com que as certezas se estabeleçam em terrenos instáveis e, muitas vezes, até incômodos.

Por agora, algumas certezas que podemos deduzir apontam para a estabilização de uma forma de produzir e investigar em torno das artes cênicas, cujas principais virtudes seriam a ausência de condições que operem na organização interna de companhias e grupos;

e a liberdade absoluta para definir tempos, espaços, repertórios, elaboração de estéticas, construção de significados.

Entendemos essa condição de estabilidade em termos de sermos capazes de projetar e sustentar ao longo do tempo aquele modo particular de funcionamento que foi proposto. Mas que também assumimos como forma de resistência, união e persistência face a outros sistemas produtivos vigentes nos quais, muitas vezes, a velocidade é priorizada na produção e na elaboração de produtos culturais rápidos e de fácil consumo, do que a qualidade e a criação de novas estéticas.

Nessa linha, os grupos que compõem o coletivo GETI reconhecem territórios comuns que nos irmanam. Não só em termos artísticos (desenvolvimento de linguagens cênicas singulares, sistematização de trabalhos de campo, investigação e teorização; procura de uma pedagogia do coletivo), mas também em termos de uma lógica própria de gestão e administração de recursos e de discussão da especificidade do ofício no contexto de políticas culturais para o seu desenvolvimento.

Acreditamos assim que o desenvolvimento de cada grupo e da organização coletiva ultrapassa o campo cultural e está inserido no plano social; legitimando a nossa militância ativa na discussão política.

Há 10 anos, frente ao evidente desconhecimento institucional, que decidiu “ignorar” a existência dos Grupos Estáveis de Teatro como integrantes do universo teatral da Cidade, decidimos nos reconhecer, nos organizar e nos tornar visíveis.

Hoje, depois de muita água correndo debaixo da ponte, estamos plenamente integrados à maquinaria cultural, convergindo com o extenso e comprometido movimento teatral

Primeiro Encontro GETI. *Hasta Trilce. CABA. 2016*



independente da Argentina. Projetamo-nos e expandimos trabalhando em rede, e o grupo que formamos, GETI-Grupos Estáveis de Teatro Independente, é um dos interlocutores indispensáveis na discussão institucional e um dos animadores mais singulares da cena independente.

A estabilidade que nos constitui não é uma estabilidade rígida e estruturada, mas sim uma estabilidade estruturante. O GETI é um espaço de contenção que nos ajuda a encontrar formas de sustentar a nossa atividade e onde se confluem desejos, projetos, encontros, reuniões organizacionais, programação, de finanças e de redes.

O núcleo existencial (se é que se pode chamar assim) do coletivo é o que chamamos de necessidade da instância do encontro. A forma mais concreta de resposta a esta situação é a realização das “Reuniões GETI”.

Durante a pandemia, produzimos com sucesso quatro Festivais/Encontros na CABA (Cidade Autônoma de Buenos Aires), onde foram programadas peças de teatro, bem como oficinas, debates, exposições, ações de rua e momentos de reflexão. Tudo isto sempre visando a entrada gratuita, ou eventualmente colaboração voluntária, quer dizer: “passando o chapéu”.

Esses encontros foram realizados nos anos de 2016, 2018, 2021 e 2023. Com 8 grupos fundadores nesse início incerto, hoje somos 22 companhias totalmente atuantes e comprometidas com a construção e organização coletiva.

Cada encontro é um evento em si mesmo, nenhum manteve a forma ou o conteúdo do anterior, pois são o espelho do momento e do território que o grupo atravessa. Tem havido programação de peças teatrais, oficinas e palestras em escolas, em salas próprias dos grupos membros do GETI, em espaços teatrais solidários à organização, em parques e praças; e durante a pandemia, workshops, exposições e até trabalhos ao vivo, virtualmente.

O financiamento destes encontros é autogerido e também através de apoio institucional (Proteatro, Fundo Metropolitano, Instituto Nacional de Teatro). São esses subsídios que nos permitem manter ingressos gratuitos ou contribuição voluntária, embora o nível de despesas de uma organização deste tipo também supere o financiamento que conseguimos obter.

O item dinheiro, elusivo nas discussões sobre arte, especialmente artes cênicas, é, pelo mesmo motivo, incômodo. Mas discuti-lo é fundamental, não só pela necessidade de geração de recursos, mas porque implica um posicionamento político sobre se financiam xs artistas e suas produções.

Encerramento do 3o Encontro GETI.

Parque Avellaneda. CABA. 2021



Buenos Aires é talvez a cidade com maior atividade teatral do mundo. O seu patrimônio cultural, nesse sentido, é inesgotável. Contudo, o orçamento destinado ao teatro independente é minúsculo. Algo semelhante acontece a nível nacional. Embora exista um diálogo com os institutos e funcionários (que flui mais ou menos frutiferamente dependendo da gestão que está no poder e da sua consequente compreensão sobre cultura), a verdade é que a distribuição das rubricas orçamentais é mediada por decisões que, quando não são arbitrárias, são simples administradoras da escassez. Na grande maioria das vezes, os auxílios estatais servem apenas para recuperar uma porcentagem dos custos, que raramente atingem os 100%.

Embora seja difícil mensurar o alcance em termos de público, cabe destacar que a característica dos Encontros GETI é que eles não são direcionados apenas para uma audiência “clássica”, mas também para a intra-organização. A isso responde a formatação das reuniões internas, para nos conhecermos melhor e investigarmos as nossas formas de criação e funcionamento e integrá-las; repensar a atividade cênica numa perspectiva crítica e construtiva e refletir sobre o nosso fazer artístico como grupos estáveis, compartilhando conquistas e desafios.

O último encontro, “IV Encontro GETI 2023”, encontrou-nos numa situação de extremo esgotamento intelectual, físico e econômico. A recuperação pós-pandemia tornou-se mais difícil do que se imaginava, apesar de um entusiasmo inesperado do público em regressar aos teatros. Mecanismos de subsistência quebrados ou ausentes significavam que, dentro dos grupos, as necessidades alimentícias tinham precedência sobre as necessidades artísticas. A difícil realidade sócio-política do país afetou também tanto os ânimos como as possibilidades materiais. Nesse panorama, o IV Encontro GETI é talvez o que mais se dirigiu para dentro, no esforço de nos constituirmos a partir da reconexão, da palavra, do acompanhamento.



4o. Encontro GETI . CABA no Astrolabio Teatro. 2023



Fondo Metropolitano
de la Cultura, las Artes y las Ciencias

Instituto Nacional
del Teatro

PROTEATRO



O epicentro da organização foi o dia do encontro, que organizamos no âmbito das atividades, em que num exercício quase catártico, cada membro do grupo do GETI teve um espaço para lembrar as suas origens, rever o seu percurso e explicar as suas esperanças e expectativas para o futuro. Esse momento revelou com uma clareza esquecida toda a potência sensível acumulada durante os longos anos de trabalho de cada grupo. Partilhado num único momento, em roda, devolveu às companhias presentes um panorama poético impressionante pela sua diversidade, e, a convicção, colocado em perspectiva, de permanecer vivo no métier (tão caro ao teatro) de construção e transformação social.

A projeção externa superou as expectativas, sendo o encontro que contou com mais representações e espaços diferentes dos quatro realizados. Todas as apresentações e workshops foram realizados com casa cheia e a resposta do público foi excepcional.

Esta dupla modalidade que poderíamos caracterizar como público externo/público interno, é justamente o que nos mobiliza e nos motiva a continuar apostando na permanência no grupo, e - através dela - na busca de novos desafios organizacionais e operacionais diante de um futuro que insistimos em imaginar como possível.

Cada encontro nos oferece públicos diferentes; Confronta-nos com múltiplas variáveis possíveis de compreender e revela-nos como artistxs perante xs outrxs e perante nós mesmos. Permite-nos reconhecer naquilo que nos torna diferentes e semelhantes. Amplia nossos horizontes. Acima de tudo, este caminho que como grupos heterogêneos decidimos partilhar é aquele que nos mantém alertas, aquele que nos maravilha a cada ato de solidariedade, aquele que nos impulsiona a continuar a acreditar e, em última análise, mesmo que gastemos o nosso o tempo morrendo na tentativa, aquele que nos ressuscita para continuar tentando, e sempre coletivamente.



Grupos integrantes de GETI //

Cía. Cuerpoequipaje
 Cía. de Ataque
 Cía. Trabajo a Reglamento
 Comediantes de la Legua
 Cometabrás Cía. de Teatro Musical
 Cuerda Floja Teatro
 Dimes y Diretes
 El Nudo - El Popular
 El Yeite
 Improvisa2
 Intento Antípodas
 La Runfla - Libertablas
 Ligeros de Equipaje
 Los Hermanos
 Payasos sin Carpa
 Periplo Compañía Teatral
 Puro Grupo
 Tándem Teatro
 Tres Gatos Locos
 TXM

GETI é um coletivo que reúne Grupos Estáveis de Teatro Independente da Cidade de Buenos Aires. Foi criado em 2013 e atualmente é composto por 22 grupos de criação artística. Até à data organizaram 4 encontros artísticos, oferecendo apresentações, workshops e encontros de reflexão sobre a atividade teatral independente.

VI JORNADAS DE CULTURA Y LENGUAJES ARTÍSTICOS

“Arte, cultura y democracia reconfiguración de la experiencia sensible.”

Universidad Nacional de General Sarmiento. UNGS.

PONENCIA

Redefinir los territorios teatrales: el caso de la revista Teatro Situado, Revista de Artes Escénicas con Ojos Latinoamericanos.

Por **Julieta Grinspan y Mariana Szretter**

Del miércoles 30 de agosto al viernes 1º de septiembre se llevaron a cabo en la UNGS las VI Jornadas de Cultura y Lenguajes Artísticos “Arte, cultura y democracia, reconfiguración de la experiencia sensible”, organizadas por la Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos del Instituto del Desarrollo Humano (IDH), en el marco de los 15 años de la carrera y los 30 años de la Universidad, en la Universidad Nacional de General Sarmiento, en la ciudad de los Polvorines, Provincia de Buenos Aires, Argentina

El objetivo de esta nueva edición de las jornadas organizadas por la dirección de la carrera, fue convocar a estudiantes, graduados y público en general, a compartir experiencias y reflexiones vinculadas al arte y la cultura en sus diferentes manifestaciones. En particular, los trabajos presentados actualizaron reflexiones sobre los problemas y desafíos actuales a los cuales se enfrentan quienes se desempeñan en la formación, investigación y gestión en el campo de las artes y las culturas en nuestro país.



Con varias mesas en las que lxs expositorxs compartieron sus trabajos, las jornadas, contaron con workshops y clases magistrales. Los asuntos abordados en las mesas temáticas fueron: las artes, estéticas y lenguajes artísticos; las nuevas formas de intervención artístico-políticas; la reconfiguración de lo sensible en el mundo contemporáneo; la gestión y políticas culturales; el género, disidencias y culturas; los problemas de la investigación en cultura y arte; y las culturas, territorios y conurbanos.

En este marco, la Revista Teatro Situado estuvo presente en una mesa en la que se expusieron trabajos vinculados con las artes escénicas, con la presentación de la ponencia: Redefinir los territorios teatrales: el caso de la revista Teatro Situado, Revista de Artes Escénicas con Ojos Latinoamericanos.

Teatro nacional, teatro migrante, teatro barrial. Teatro universitario, teatro de barricadas. Teatros definidos por la lengua que hablan sus actorxs, por la historia que recorre sus escenarios, por las condiciones de financiación de los espectáculos y las condiciones de trabajo de quienes lo hacen ¿Cómo definir el territorio *real* de las prácticas escénicas? ¿Dónde delimitar la frontera entre experiencias diferentes, escenarios distintos, realidades diversas? ¿Qué es lo que define la vinculación de un teatro con su espacio, su tiempo, su mundo? Un dramaturgo alemán, una actriz argentina, una puesta que viaja para ser mostrada a un público peruano: ¿qué define el territorio de esa obra? En esta presentación nos proponemos reflexionar sobre la necesidad de redefinir las nociones de *límite* y *frontera* (nacional, regional, lingüística, de estilos y géneros, de prácticas) del teatro. Claro que redefinir no significa borrar, en el sentido de globalizar y desconocer identidades y experiencias, sino reconocer y reafirmar en función de la necesidad de lograr una *federación de los lugares* (Milton Santos, 2000) también para las artes escénicas, que permita el intercambio pero no la dilución. A partir del traba-

jo realizado en la revista Teatro Situado, que recoge experiencias y aportes del teatro de diversos lugares de América Latina y el Caribe, con problemáticas y recursos diversos y desiguales, proponemos pensar en la necesidad de la *internacionalización* del territorio común de todos los lenguajes (artísticos, lingüísticos, políticos, técnicos) de las artes escénicas: el escenario.

Marzo 2020. El mundo se ha vuelto de pronto el escenario global de una malísima puesta: un guionista sin talento nos condena a una obra mundial de ciencia ficción. Nuestros terrores se ven unificados. Nuestras posibilidades de movimiento, mundialmente limitadas, se asemejan a las de un monito en cautiverio. A las de millones de monitos en millones de cautiverios. La pregunta que surge entonces es: ¿todos los cautiverios cuentan igual? ¿Se sufren igual? ¿Implican lo mismo?. La respuesta es simple por lo obvia, y no vamos a detenernos aquí en eso. Lo cierto es que este gesto totalizador de un bicho infame nos trajo la certeza de algo que sabíamos: la globalización y sus efectos no eran solo un puñado de hamburguesas a precio mundial, ni de series por *streaming*, ni de trabajadores mal llamados golondrina o migrantes, o en tránsito, recorriendo el mundo a precio de jornal. No. Como metáfora (¡qué poema el universo!): el contagio, la peste, la mundialización de algo que podría haberse contenido. Esto, claro, nos llevó a todxs a pensar. Pensamos en la muerte, pensamos en la soledad, pensamos en la supervivencia. Pensamos también en los límites y las identidades (nunca somos tan iguales como frente a la muerte, nunca somos tan distintos como frente a las posibilidades de evitarla).

Claro, cada quien con su gobierno, las medidas "sanitarias" fueron diferentes y diferentes también los resultados, aunque todos fueron sombríos. Cada quien encontró su modo de adaptarse al miedo, a las normas nuevas, al aislamiento y la pérdida.

Decimos que la pandemia y sus efectos limitó

el movimiento. Sabemos también que impidió el agrupamiento (la posibilidad de estar en un mismo espacio compartiendo un mismo tiempo), y dado que el teatro es una actividad que exige movimiento (desplazarse hacia una sala, mover escenografías, convocar público que habrá también de desplazarse) y además supone el encuentro (de actorxs en el escenario, de público, de técnicoxs, de boleterxs) toda la actividad se vio primero detenida, luego aterrada.

Si quienes trabajan (e intentan vivir) de las actividades vinculadas a la producción artística y cultural transitaron la cuarentena con el espanto propio de ver las condiciones de subsistencia (vital y artística) amenazadas, quienes no vivían de estas actividades descubrieron que el consumo del arte forma parte de nuestras vidas y no sabemos vivir sin él. Fue necesario repensar posibilidades: los museos del mundo nos hicieron visitas guiadas por sus salones; la literatura fue leída en voz alta y compartida en *podcasts*; hubo recitales y espectáculos on line; teatros “abrían” sus “salas” de manera virtual, actorxs que compartían sus ensayos y sus trabajos por redes, canales de youtube que funcionaron como plataformas de acceso.

Frente a este desconcierto y a este cúmulo de preguntas es que nace la revista Teatro Situado como un espacio para compartir experiencias, conocer las particularidades: encontrarnos.

Intentamos condensar en su nombre lo que entendimos que necesitábamos: una revista de teatro, que considerara a la actividad como una práctica situada; que implicara una mirada latinoamericana de esa práctica (no solo que hablara del teatro-en-América-Latina). Agregamos a estas definiciones: “revista bilingüe”, sabiendo que el prefijo *bi* no agota el multilingüismo del continente, pero al menos ampliaba la posibilidad de lectura y de la participación a una importante parte de la población.

Resumiendo, decimos que:

1. Teatro Situado es una revista de teatro

2. Teatro Situado es una revista que piensa nuestro continente desde el continente

3. Teatro Situado es una revista bilingüe

1. Teatro Situado es una revista de teatro

Hablaremos aquí de actividad teatral, y no de teatro, para distinguir el lugar físico del espacio simbólico que implican todas las prácticas propias de la *teatralidad* (lo llamaremos así por el momento). Un lugar físico (un teatro) es un escenario, un lugar para el público, una serie de bambalinas, esas luces tan bonitas. Es lo que permite decir cosas como “¿en qué teatro está la obra que queremos ver?” y la respuesta implica una coordenada espacial definida (un barrio, una esquina precisa) o un nombre propio, reconocible (“en el teatro X”). De esta manera, “podemos encontrarnos a la salida del teatro” refiere tanto al lugar físico que indica la entrada-o la salida- de un edificio, como al momento de salir de un espectáculo; “Vamos al teatro” es a la vez una invitación a ir a un lugar, como una invitación a ir a realizar un actividad (ver una obra de teatro). Quien estudia teatro no es arquitecto de salas, ni estudia al teatro como ciencia, ni como objeto, sino que se dedica a la práctica teatral, estudia con el fin de convertirse en actriz o actor, aprende a dirigir, ensaya la dramaturgia como técnica o como arte, se forma en cualquiera de las muchas tareas técnicas que requiere una puesta en escena.

¿Cuál es entonces la frontera del teatro? Si podemos definir su espacio, deberíamos poder indicar sus límites, sus bordes, algo que topográficamente nos permitiera dibujarlo. Y sin embargo.

Y sin embargo no podríamos. Porque podemos físicamente delimitar dónde termina *un* teatro. Pero no dónde termina *el* teatro. Ni dónde empieza. Ni dónde cambia.

Definiremos entonces a la actividad teatral como el conjunto de prácticas asociadas al evento que sucede en un teatro, *más* sus condiciones particulares de producción, *más* sus actores (teatrales y sociales) entendidos estos como actores, directores, técnicos, público. Incorporamos a nuestra definición de actividad teatral la relación (dialéctica, siempre) entre lo que sucede en este evento-que-suele-darse-en-un-escenario como momento final, y su mundo: todo aquello que sucede ya no dentro del escenario, ni dentro de la sala, ni siquiera en el XXX del teatro, sino en el barrio, en la ciudad, en su gente y sus modos particulares de aceptar, rechazar, entender el teatro como práctica.

2. Teatro Situado es una revista que piensa nuestro continente desde el continente

Pensar en el teatro como una práctica situada nos exige tomar en cuenta (incluir en la mirada) las condiciones particulares de producción (y consumo), habitadas por ecuaciones económicas, realidades culturales e históricas, momentos políticos y administrativos, tradiciones teatrales, lingüísticas y políticas, condiciones geográficas, etc. Y entendemos que es situada la práctica teatral y es también situada la mirada. Es decir, será la mirada también condicionada por los componentes descritos: económicos, culturales, geográficos, políticos...

Por ese motivo, una mirada del teatro del continente que piensa desde el continente debe poder recorrer experiencias y momentos diversos y por eso mismo, válidos.

En este sentido, la revista convoca en cada uno de sus números a investigadorxs e integrantes de grupos y experiencias teatrales de los distintos países de nuestro continente a que

compartan sus historias, sus puntos de vista, sus concepciones sobre el teatro, sus estrategias de trabajo / supervivencia / convivencia; las condiciones de producción reales de sus espectáculos, sus festivales o sus giras.

3. Teatro Situado es una revista bilingüe

No es una revista en español con su versión en portugués (ni viceversa). No es una revista que traduce los artículos de Brasil porque de otra manera "no los entenderíamos". No es una revista con dos versiones. Es una revista bilingüe. Pensada y escrita en dos lenguas. Leída en dos lenguas. Entendemos (porque entendemos) que el bilingüismo es una fantasía de lingüistas. Sin embargo, motiva este esfuerzo una doble intención: la de volver nuestra revista accesible a la mayor cantidad de lectorxs en nuestro continente (circulan las ideas, circulan las posibilidades); y la de avisar que Teatro Situado sabe que vive en un continente en el que las verdades se dicen en muchas lenguas. No podemos hablarlas todas, es cierto, pero podemos al menos mostrar que lo sabemos.

Por todo lo anterior, consideramos necesario repensar el espacio del teatro (y tomamos el término "espacio" en su sentido metafórico y en su sentido literal a la vez), sus fronteras (geográficas, artísticas, escénicas, culturales), su territorialidad (local, institucional, escénica, nacional, continental) en función de la definición del espacio de Santos (2006), para quien el espacio está formado por "un conjunto indisoluble, solidario y también contradictorio de sistemas de objetos y sistemas de acciones, no considerados separadamente sino como el cuadro único en el cual la historia se da" (Santos, 2006).

Pensar así la práctica teatral, como un espacio solidario y contradictorio en el que la historia sucede, nos exige definir de qué historia hablamos, a qué llamamos solidaridad y en qué consisten las contradicciones. No encontra-

mos una manera más acabada de definir al continente. Y es por este motivo, que la revista se propone como un momento para pensar (construir, imaginar) la federación de los lugares (Santos 2000), esa nueva solidaridad opuesta a los principios de la globalización y el borramiento de las particularidades que ésta propone.

4. Teatro situado es una revista de libre acceso

Editar una revista en papel era una quimera inalcanzable. Por lo onerosa, pero también porque implicaba una serie de dificultades de distribución, que iban a terminar obligándonos a una circulación limitada, "cómoda". Posible. Exigía también, un costo para lxs lectorxs, que tendrían que comprar la revista para poder leerla. Las dificultades previstas, sumadas a la convicción férrea de que las buenas ideas deben circular, son el motivo por el cual la revista es digital.

Ediciones Hasta Trilce (Buenos Aires) y el Instituto Augusto Boal (San Pablo) publican en línea (única versión existente de la revista) y de libre acceso los números de la revista. Han habilitado, además, sus espacios virtuales y físicos para la realización de diversas actividades para promocionar y presentar la revista. Ni la Revista ni nuestro entusiasmo tendría lugar sin el apoyo y el aliento constante de estas dos instituciones.

Mientras tanto...

La revista tiene seis ediciones organizadas en ejes.

El primer número invitamos a lxs autorxs a reflexionar y debatir las artes escénicas en Pandemia El rol de Estado y las acciones que en ese momento se llevaban a cabo. Las alternativas, las posibilidades y las nuevas preguntas que iban surgiendo en ese contexto en particular, parecía como propuesta, desde la revista, la intención de imaginar un *después de*.

En los dos números posteriores, nos propusimos un acercamiento a las miradas y experiencias pedagógicas en los diversos territorios, aquellas que aparecen como dominantes y las otras, pedagogías teatrales que recorren caminos diferentes a los habituales, otrxs autorxs, otras citas, otras prácticas, otras herencias, quizás no tan difundidas, que sus protagonistas intentan, y que es necesario poner en relieve.

Teatro y territorios fue nuestro cuarto número. Invitamos a escribir sobre experiencias de las artes escénicas que se destacan por su trabajo en el *territorio*. Artistas que buscan otros públicos, que tejen entramados sociales y culturales diversos y que en el modo que tienen de producir teatro, la pregunta sobre su contexto es una de las primeras como eje, como motor de su trabajo.

Cinco y seis fueron sobre Teatro y militancia. Y no es que nos guste repetir, pero las páginas se vuelven cortas en relación a ciertos temas. Teatro y militancias se llevó un gran número de páginas en las que artistas del continente revisitaron su trayectoria, sus años pasados y presentes. Pudimos acceder a diversos imaginarios y acciones asociadas a la militancia en el teatro y en la vida (como si fuera posible separarlos).

Ahora mismo, en este instante, estamos preparando los dos números siguientes: la edición número siete que reclama, como festejo, celebración y necesidad, las preguntas que nos convocan sobre Festivales teatrales de América Latina y el Caribe.

El número ocho, que aparecerá en abril de 2024, nos tiene trabajando sobre Soberanía Cultural. Ahí nos estamos metiendo con una antesala distinta a las anteriores, puesto que hemos convocado a algunas mesas de trabajo previas con participantes de diferentes países para generar acuerdos, debates, urgencias en torno a la Soberanía Cultural.

Nos gusta pensar que el territorio de nuestra revista es un territorio vivo, con bordes movedizos, con definiciones cambiantes, siempre vinculadas a las prácticas escénicas. Nos gusta saber que hablamos de prácticas situadas, llevadas adelante por hombres, mujeres, personas diversas, con objetivos e historias también diversos, que definen a su vez con su acción el espacio del teatro desde un lenguaje común: el ilimitado e intraducible lenguaje de los pueblos.



Julieta Grinspan y Mariana Szretter coordinan desde Bs. As. la Revista Teatro Situado. La coordinación en San Pablo está a cargo de **Mariana Mayor**.

VI JORNADA DE CULTURA E LINGUAGENS ARTÍSTICAS

“Arte, cultura e democracia, reconfiguração da experiência sensível.”

Universidade Nacional de General Sarmiento. UNGS.

APRESENTAÇÃO

Redefinir os territórios teatrais: o caso da revista Teatro Situado, Revista de Artes Cênicas com Olhos Latino-Americanos.

Por **Julieta Grinspan e Mariana Szretter**

Tradução de **Mariana Mayor**

De quarta-feira, 30 de agosto, a sexta-feira, 1º de setembro de 2023, foi realizada na UNGS a VI Conferência de Cultura e Linguagens Artísticas “Arte, cultura e democracia, reconfiguração da experiência sensível”, organizada pelo Instituto de Licenciatura em Cultura e Linguagens Artísticas de Desenvolvimento Humano (IDH), no âmbito dos 15 anos da licenciatura e dos 30 anos da Universidade, na Universidade Nacional General Sarmiento, na cidade de Los Polvorines, Província de Buenos Aires, Argentina.

O objetivo dessa nova edição das jornadas organizadas pela direção do curso foi convidar estudantes, graduados e público em geral à partilha de experiências e reflexões ligadas à arte e à cultura nas suas diferentes manifestações. Em particular, os trabalhos apresentados atualizaram reflexões sobre os desafios contemporâneos enfrentados por quem atua na formação, na pesquisa e na gestão no campo das artes e das culturas em nosso país.



Com diversas mesas onde xs expositorxs partilharam os seus trabalhos, as conferências incluíram workshops e masterclasses. Os assuntos abordados nas mesas temáticas foram: artes, estéticas e linguagens artísticas; novas formas de intervenção artístico-política; a reconfiguração do sensível no mundo contemporâneo; gestão e políticas culturais; gênero, dissidência e culturas; os problemas da investigação em cultura e arte; e culturas, territórios e subúrbios.

Nesse evento, a Revista Teatro Situado esteve presente numa mesa onde foram exibidos trabalhos relacionados às artes cênicas com a apresentação da comunicação: Redefinindo territórios teatrais: o caso da revista Teatro Situado, Revista de Artes Cênicas com Olhos Latino-Americanos.

Teatro nacional, teatro migrante, teatro de bairro. Teatro universitário, teatro de barricada. Teatros definidos pela língua que xs seus atorxs falam, pela história que percorre os seus palcos, pelas condições de financiamento dos espectáculos e pelas condições de trabalho de quem os realiza. Como definir o território real das práticas cênicas? Onde delimitar a fronteira entre diferentes experiências, diferentes cenários, diferentes realidades? O que define a relação de um teatro com o seu espaço, o seu tempo, o seu mundo? Uma dramaturga alemã, uma atriz argentina, uma produção que viaja para ser exibida ao público peruano: o que define o território dessa obra? Nesta apresentação propomos refletir sobre a necessidade de redefinir as noções de *limite e fronteira* (nacional, regional, linguística, estilos e gêneros, práticas) do teatro. É claro que redefinir não significa apagar, no sentido de globalizar e ignorar identidades e experiências, mas sim reconhecer e reafirmar com base na necessidade de se alcançar uma *federação de lugares* (Milton Santos, 2000) também para as artes cênicas, que permita a troca mas não a diluição. A partir do trabalho realizado na revista Teatro Situado, que reúne experiências e contribuições das práticas teatrais de

diversos lugares da América Latina e do Caribe, com problemas e recursos diversos e desiguais, propomos pensar sobre a necessidade de internacionalização do território comum a todas as linguagens (artística, linguística, política, técnica) das artes cênicas: o palco.

Março de 2020. O mundo tornou-se subitamente o palco global de um cenário muito ruim: um roteirista sem talento nos condena a uma obra global de ficção científica. Nossos temores se veem unificados. As nossas possibilidades de movimento globalmente limitadas são semelhantes às de um macaco em cativeiro. Milhões de macacos em milhões de cativeiros. A questão que se coloca então é: todos os cativeiros contam da mesma forma? Eles sofrem o mesmo? Eles implicam a mesma coisa? A resposta é simples porque é óbvia, e não vamos insistir nisso. A verdade é que este gesto totalizador de um infame bicho nos trouxe a certeza de algo que sabíamos: a globalização e os seus efeitos não foram apenas um punhado de hambúrgueres a preços mundiais, nem séries de *streaming*, nem trabalhadores chamados de “andorinhas” ou migrantes ou “em trânsito”, percorrendo o mundo pelo preço de uma diária. Não. Como metáfora (que poema o universo!): o contágio, a peste, a globalização de algo que poderia ter sido contido. Isso, é claro, nos levou a pensar. Pensamos na morte, pensamos na solidão, pensamos na sobrevivência. Pensamos também nos limites e nas identidades (nunca somos tão iguais como diante da morte, nunca somos tão diferentes como diante das possibilidades de evitá-la).

Claro que, cada um com o seu governo, as medidas de “saúde” foram diferentes e os resultados também foram diferentes, embora todos tenham sido sombrios. Cada um encontrou sua maneira de se adaptar ao medo, às novas normas, ao isolamento e à perda.

Dizemos que a pandemia e os seus efeitos limitaram o movimento. Sabemos também que impedia o agrupamento (a possibilidade

de estarmos no mesmo espaço partilhando o mesmo tempo), e dado que o teatro é uma atividade que exige movimento (deslocar-se por uma sala, deslocar cenários, reunir um público que também terá de se deslocar) e envolve também o encontro (de atorxs no palco, de público, de técnicxs, de bilheteirxs) toda a atividade se viu primeiramente interrompida, depois aterrorizada.

Se quem trabalha (e tenta ganhar a vida) com atividades ligadas à produção artística e cultural passou pela quarentena com o horror de ver as condições de subsistência (vitais e artísticas) ameaçadas, quem não ganhava a vida com essas atividades descobriu que o consumo de arte faz parte da nossa vida e não sabemos viver sem ele. Foi necessário repensar possibilidades: os museus do mundo nos proporcionaram visitas guiadas às suas salas; a literatura foi lida em voz alta e compartilhada em podcasts; houve recitais e espetáculos online; os teatros “abriram” suas “salas” virtualmente, xs atorxs compartilharam seus ensaios e trabalhos nas redes, canais no YouTube funcionaram como plataformas de acesso. Frente ao desconcerto e ao acúmulo de questões, a revista Teatro Situado nasceu como um espaço para partilhar experiências, conhecer as particularidades: encontrar-nos.

Procuramos sintetizar em seu nome o que entendíamos que precisávamos: uma revista de teatro que considerasse a atividade como uma prática situada; isso implicava uma visão latino-americana dessa prática (não apenas que falasse sobre teatro na América Latina). Acrescentamos a essas definições: “revista bilíngue”, sabendo que o prefixo bi não esgota o multilinguismo do continente, mas pelo menos amplia a possibilidade de leitura e participação a uma parte importante da população.

Em resumo, consideramos que:

1. Teatro Situado é uma revista de teatro.

2. Teatro Situado é uma revista que pensa o nosso continente a partir do continente

3. Teatro Situado é uma revista bilíngue.

1. Teatro Situado é uma revista de teatro

Falaremos aqui de atividade teatral, e não de teatro, para distinguir o lugar físico do espaço simbólico que implicam todas as práticas de *teatralidade* (chamaremos assim por enquanto). Um lugar físico (um teatro) é um palco, um lugar para o público, uma série de bastidores, aquelas luzes lindas. É o que nos permite dizer coisas como “em qual teatro é a peça que queremos ver?” e a resposta suscita uma coordenada espacial definida (um bairro, um canto preciso) ou um nome reconhecível (“no teatro X”). Dessa forma, “podemos nos encontrar na saída do teatro” refere-se tanto ao local físico que indica a entrada – ou saída – de um prédio, quanto à saída de um espetáculo; “Vamos ao teatro” é ao mesmo tempo um convite para ir a um lugar e um convite para fazer uma atividade (ver uma peça). Quem estuda teatro não é arquiteto de teatros, nem estuda teatro como ciência, nem como objeto, mas antes se dedica à prática teatral, estuda para ser atriz ou ator, aprende a dirigir, ensaia dramaturgia como técnica ou como arte, se forma em qualquer uma das muitas tarefas técnicas que uma encenação exige.

Qual é então a fronteira do teatro? Se pudéssemos definir o seu espaço, deveríamos saber indicar os seus limites, suas bordas, algo que topograficamente nos permitisse desenhá-lo. E entretanto.

E entretanto não conseguimos. Porque podemos delimitar fisicamente onde termina um teatro. Mas não onde termina o teatro. Nem onde começa. Nem onde se transforma.

Definiremos então a atividade teatral como o conjunto de práticas associadas ao evento que sucede em um teatro, *mais* as suas condições particulares de produção, *mais* as suas atorxs (teatrais e sociais), entendidos como atorxs, diretores, técnicxs, público. Incorporamos em nossa definição de atividade teatral a relação (sempre dialética) entre o que acontece nesse evento-que-normalmente-ocorre-no-palco como momento final, e seu mundo: tudo o que acontece não mais no palco, nem dentro da sala, nem mesmo no XXX do teatro, mas no bairro, na cidade, nas suas gentes e nas suas formas particulares de aceitar, rejeitar, compreender o teatro como prática.

2. Teatro Situado é uma revista que pensa o nosso continente a partir do continente

Pensar o teatro como uma prática situada exige que levemos em conta (incluir como perspectiva) as condições particulares de produção (e de consumo), habitadas por equações econômicas, realidades culturais e históricas, momentos políticos e administrativos, tradições teatrais, linguísticas e políticas, condições geográficas, etc. E entendemos que a prática teatral está situada e o ponto de vista também está situado. Ou seja, a perspectiva também estará condicionada pelos componentes descritos: econômicos, culturais, geográficos, políticos... Por isso, uma visão do teatro do continente que pensa a partir do continente deve ser capaz de abranger experiências e momentos diversos e, portanto, válidos.

Neste sentido, a revista convida em cada um dos seus números investigadorxs e integrantes de grupos e experiências de teatro dos

diferentes países do nosso continente a partilharem as suas histórias, os seus pontos de vista, as suas concepções sobre o teatro, as suas estratégias de trabalho/ sobrevivência / convivência; as reais condições de produção dos seus espetáculos, dos seus festivais ou das suas turnês.

3. Teatro Situado é uma revista bilíngue

Não é uma revista em espanhol com versão em português (nem vice-versa). Não é uma revista que traduz artigos do Brasil porque senão “não os entenderíamos”. Não é uma revista com duas versões. É uma revista bilíngue. Pensada e escrita em duas línguas. Lida em dois idiomas. Compreendemos (porque entendemos) que o bilinguismo é uma fantasia dos linguistas. No entanto, esse esforço é motivado por uma dupla intenção: tornar a nossa revista acessível ao maior número de leitorxs do nosso continente (circulam ideias, circulam possibilidades); e alertar que Teatro Situado sabe que vive num continente onde as verdades são contadas em muitas línguas. Não podemos falar todas, é verdade, mas podemos pelo menos mostrar que sabemos.

Por tudo o que foi exposto, consideramos necessário repensar o espaço do teatro (e tomamos o termo “espaço” no seu sentido metafórico e ao mesmo tempo no seu sentido literal), as suas fronteiras (geográficas, artísticas, cênicas, culturais), sua territorialidade (local, institucional, cênica, nacional, continental) a partir da definição de espaço de Santos (2006), para quem o espaço é formado por “um conjunto inseparável, solidário e também contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados separadamente, mas como o quadro único em que a história ocorre” (Santos, 2006).

Pensar a prática teatral dessa forma, como um espaço solidário e contraditório em que a história ocorre, exige que definamos de que

história estamos falando, o que chamamos de solidariedade e em que consistem as contradições. Não encontramos uma forma mais completa de definir o continente. E é por isso que a revista se propõe como um momento para pensar (construir, imaginar) a federação dos lugares (Santos 2000), essa nova solidariedade que se opõe aos princípios da globalização e ao apagamento das particularidades que esta propõe.

4. Teatro Situado é uma revista de acesso gratuito

Editar uma revista em papel era uma quimera inatingível. Porque era oneroso, mas também porque implicava uma série de dificuldades de distribuição, que acabariam por nos obrigar a uma circulação limitada e “cômoda”. Possível. Também exigiria um custo para os leitores, que teriam que comprar a revista para poder lê-la. As dificuldades antecipadas, somadas à forte convicção de que boas ideias devem circular, são a razão pela qual a revista é digital. As Ediciones Hasta Trilce (Buenos Aires) e o Instituto Augusto Boal (São Paulo) publicam os números da revista online (única versão existente da revista) e com acesso gratuito. Também possibilitam que seus espaços virtuais e físicos realizem diversas atividades de promoção e apresentação da revista. Nem a revista nem o nosso entusiasmo existiriam sem o constante apoio e incentivo dessas duas instituições.

Entretanto...

A revista tem seis edições organizadas em eixos.

No primeiro número convidamos xs autorxs a refletir e debater as artes cênicas na Pandemia, o papel do Estado e as ações que foram realizadas naquele momento. As alternativas, as possibilidades e as novas questões que surgiram naquele contexto particular... pa-

recia uma proposta da revista a intenção de imaginar *um depois de*.

Nos dois números seguintes, propusemos uma abordagem aos olhares e experiências pedagógicas nos vários territórios, os que aparecem dominantes e os outros, pedagogias teatrais que seguem caminhos diferentes dos habituais, outrxs autorxs, outras referências, outras práticas, outras heranças, talvez não tão difundidas, que seus protagonistas buscam, e que precisam ser destacadas. Teatro e territórios foi o nosso quarto número. Convidamos autorxs a escrever sobre experiências das artes cênicas que se destacam pelo seu trabalho *no território*. Artistas que buscam outros públicos, que tecem estruturas sociais e culturais e que na forma como produzem teatro, a pergunta sobre o seu contexto é uma das primeiras como eixo, como força motriz do seu trabalho.

Cinco e seis foram sobre Teatro e militância. E não é que gostemos de repetir, mas as páginas ficaram curtas em relação a determinados temas. O teatro e a militância ocuparam um grande número de páginas nas quais artistas do continente revisitaram suas trajetórias, seus anos passados e presentes. Pudemos acessar vários imaginários e ações associadas à militância no teatro e na vida (como se fosse possível separá-los).

Neste momento, estamos preparando os próximos dois números: a sétima edição que exige como festejo, como celebração e necessidade, as questões que nos convocam sobre os Festivais de Teatro na América Latina e no Caribe. A oitava edição, que será publicada em abril de 2024, nos debruçaremos sobre a Soberania Cultural. Estamos entrando em uma antessala diferente das anteriores, pois convocamos algumas mesas de trabalho anteriores com participantes de diversos países para gerar acordos, debates, emergências em torno da Soberania Cultural.

Gostamos de pensar que o território da nossa revista é um território vivo, com arestas mutáveis, com definições mutáveis, sempre ligado às práticas cênicas. Gostamos de saber que estamos a falar de práticas situadas, realizadas por homens, mulheres, pessoas diversas, com objetivos e histórias diversas, que por sua vez definem com a sua ação o espaço do teatro a partir de uma linguagem comum: a linguagem ilimitada e intraduzível dos povos.



Julieta Grinspan e **Mariana Szretter** coordenam desde Buenos Aires a Revista Teatro Situado. A coordenação em São Paulo está a cargo de **Mariana Mayor**.

A experiência da MOSTRA LATINO-AMERICANA de teatro de grupo

Por Ney Piacentini

Quando entrei, em 2002, como presidente, para a diretoria da Cooperativa Paulista de Teatro, Sérgio de Carvalho (dramaturgo e diretor da Companhia do Latão e professor da USP), me sugeriu que fizéssemos algo de cunho Latino-Americano, para nos aproximarmos dos países vizinhos, uma vez que, naquele período, a predominância no Brasil era uma presença maior de grupos e companhias de outros continentes e países e menor na nossa banda ocidental e meridional.

Todavia, foi somente em 2005 que conseguimos viabilizar o projeto abrindo, no Centro Cultural São Paulo, sua primeira edição, patrocinada pela Petrobras. Formatamos o propósito com cerca de dez agremiações, sendo metade do Brasil e a outra fatia de estrangeiros. A curadoria estava a cargo de Ney Piacentini (idealizador) e Alexandre Roit (coordenação de produção). **A ideia da Mostra era uma devolutiva à comunidade teatral brasileira e latina aos tantos convites que os coletivos da Cooperativa Paulista de Teatro recebiam para trabalhar pelos estados do Brasil e países da América do Sul e Central, prioritariamente, sem excluir nacionalidades de língua portuguesa e espanhola, como agrupamentos também da África. E ainda porque já éramos a maior cooperativa cultural do mundo, com mais de quatro mil sócios, representação marcante na cena teatral nacional e era chegada a hora de nos internacionalizarmos, não somente como quem é convidado a circular nacional e mundialmente, assim como anfitriões, em um formato próprio.**

Contudo, foi na segunda edição, em 2006, que definimos melhor o conceito e a arquitetura da Mostra. **Primeiro que todos os grupos viariam para ficar a semana toda da programação, assistindo uns aos outros; Segundo que diariamente haveria uma demonstração de trabalhos das apresentações**



Arte de Pedro Penafiel.



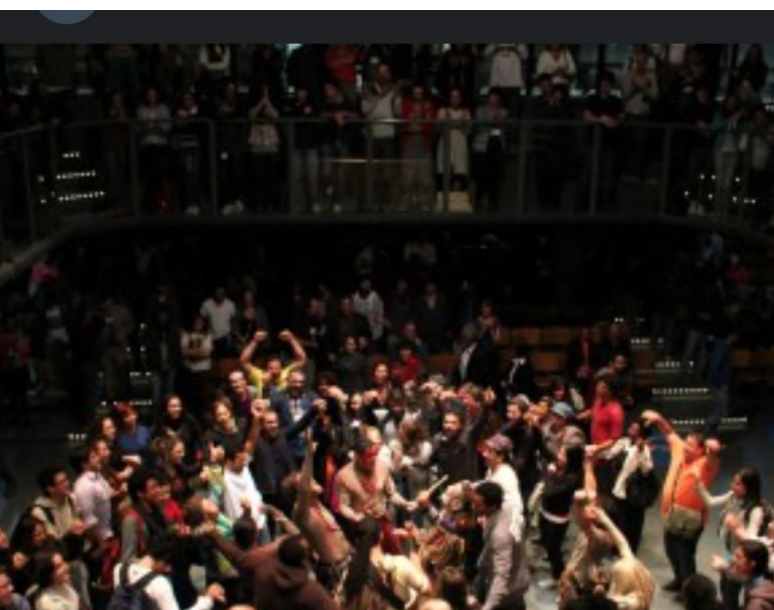
Grupo Malayerba - Equador - Foto do grupo.

do dia anterior, em que os coletivos exibiram seus processos criativos, métodos e princípios de trabalho, propondo, por vezes, exercícios que chegavam a envolver os espectadores. Uma ação pedagógica e prática. O terceiro ponto característico do acontecimento era a circulação de um jornal, com reportagens, textos dos artistas participantes da mostra e de colaboradores externos e a presença de quatro críticos: dois de língua portuguesa e dois de idioma espanhol. Desse modo, cada espetáculo receberia duas análises em duas línguas. O Jornal Latino-Americano era produzido na madrugada de um dia para o outro, para ser entregue “quentes” às equipes convidadas e ao público presente - para que este tivesse a oportunidade da melhor apreciação possível da Mostra. Ainda como parte do corpo da experiência, havia uma banca de livros, revistas e etc., de teatro brasileiro e latino e uma exposição fotográfica com imagens das edições anteriores. Como parte do painel da empreitada, havia mesas para articular uma organização de caráter regional (latino) e os debates logo após as apresentações dos espetáculos.

Desde a segunda edição, estabelecemos eixos norteadores para a situar a curadoria e instigar as produções em polos. Quer seja, nem todos os convidados, em cada edição, teriam as mesmas escolhas formais e de conteúdo para gerar discussões.

Foi possível a prática da gratuidade em todas as instâncias da reunião cultural, uma vez que, além da Petrobras, tivemos o aporte da Secretaria de Estado da Cultura, através de um edital para festivais e da Caixa Econômica Federal. Ainda assim, não nos tornamos um grande evento, uma vez que o conjunto de recursos não somava uma grande quantia e, principalmente, por termos uma característica: **a prioridade era a da mútua aprendizagem entre os núcleos artísticos, naturalmente levando em conta a maior presença possível de público, que quase sempre lotou os espaços do Centro Cultural São Paulo, incluindo os trabalhos de rua em seu redor.** Porém, sem transformar uma experiência em um grande evento. Essa opção foi alvo de críticas, que devem ser levadas em consideração. Os esforços para se trazer companhias teatrais brasileiras e estrangeiras para que fizessem apenas uma ou duas apresentações, era

contrária a uma outra opção que seria a de levá-las a mostrarem suas iniciativas em outros locais cênicos públicos, para que atingissem um maior número de espectadores. Creio que as duas alternativas foram passíveis de discussão: tanto a de realizar um convívio mais potente entre os grupos, mas não com um superfluxo de espectadores, quanto abrir o encontro para um número superior de público, porém sem a marca de ser uma junção artística mais potente em termos de aprendizado por meio de troca de experiências. As duas opções têm seus prós e contras e se trata de escolhas, unicamente. Outra queixa de parte dos filiados à Cooperativa, era a de que porque não fazíamos uma mostra apenas com núcleos da sociedade, tão necessitadas de trabalho. Nossa resposta foi a de que optamos pelo aprimoramento de quem fazia e de quem via as atrações definidas pela nossa curadoria. E, na realidade, não demorou para fazermos surgir um outro projeto somente com a participação de cooperativados, proposto pelo sócio Edson Caeiro e levado adiante pela diretoria eleita. O projeto Teatro nos Parques. Sem ignorar as diversas ações similares que os próprios associados realizavam, além dos diversos festivais país adentro e em outras nações.



Demonstração de trabalho. Foto de Fernanda Pessoa.

Tivemos como temas Tradição e Atualidade, Estética e Política e Mulheres no Teatro, entre outros. Nestes dois últimos houve controvérsias. O espetáculo *Ensaio de mulheres*, com a Cia Os Atores de Laura, de autoria de Jean Anouilh e direção de Daniel Herz, oriundo do Rio de Janeiro, era aprimorado esteticamente, com atores fazendo as personagens femininas e um acabamento cênico cuidadoso. O crítico Kil Abreu, escrevendo para o jornal da Mostra, apontou que talvez haveria tido um equívoco da curadoria convidar essa peça, pois não era politizada, como se esperava num tema como Estética e Política. O diretor Daniel Herz, no mesmo jornal, alegou que não tinha conhecimento que questão temática e estranhou a reação do crítico. Nós, da curadoria, sem nos manifestarmos publicamente, refletimos que seria essa mesma a proposição: por lado a lado, trabalhos com refinamentos estéticos e pouco politizados e, por outro lado, proposições engajadas sem maiores pesquisas estéticas, como se o recado fosse mais importante do que a forma, que ficava em segundo plano. Para nós, da organização, assim o debate estava acontecendo. Um segundo, mas não apenas, dos embates acontecidos no decorrer dos anos da vigência do projeto (coordenamos a Mostra até a sua oitava edição em 2012), foi motivado em torno de uma edição cujo o mote era “A mulher e o teatro”. Não necessariamente feminista e executado somente por mulheres, mas sendo o feminino como centro daquela edição. Do Uruguai veio uma parceria do Imprompta Teatro com a Companhia do Quintal do Brasil. Uma peça em que a memória era um ponto importante na obra, de caráter mais intimista. Já no Grupo Loucas de Lilás, de Recife, com uma encenação para as ruas, a presença das posições feministas estavam mais abertamente presentes. De modo que houve um embate se as mulheres deveriam se posicionar mais ou não diante das lutas das causas das mulheres historicamente reprimidas, diante da subjetividade abordada pela dupla da agremiação Uruguai/Brasil.

Pela nossa ótica fazia parte, para além da fruição, do convívio entre as companhias e da apreciação intragrupos e plateias, as visões de arte dos participantes, feitas criticamente e com respeito mútuo pelas escolhas de cada coletivo.

Tais aspectos que compuseram a breve história da Mostra, receberam opiniões acerca da tentativa de agregação que incluiu, inclusive, um trabalho latino realizado nos EUA, relativizado sobre a pertinência ou não da participação de cubanos radicados em Miami. Todavia leiamos testemunhos sobre o nosso propósito:

“Muito comprometido com uma ideia fundamental dentro da área Ibero-Americana, Latino-Americana, que é esse conceito de grupo, o conceito de criação, com o compromisso de um projeto de continuidade. Por isso que se faz com que os atores em conjunto tenham uma produção mediada, porque tem um afã de fazer do teatro uma forma de vida.” Guillermo Heras – Secretário Técnico do Iberescena, com sede na Espanha.

“A importância da Mostra, fundamental para mim, além de ser um conagraçamento dos latino-americanos com os brasileiros, é que ela é um encontro verdadeiro, no sentido de que um grupo não vem aqui, faz um espetáculo e vai embora. A imensa maioria dos festivais você vai lá, faz um trabalho e no dia seguinte vai embora. Aqui, na verdade, há a oportunidade de trocar experiências. A característica desta Mostra, que é muito diferente de quase todas as outras que eu já frequentei, é que as pessoas trocam seus trabalhos, têm um diálogo sobre seus trabalhos. Uma discussão, uma reflexão sobre os trabalhos. É uma experiência muito rica nesse sentido. Muito especial.” João das Neves – dramaturgo e diretor teatral brasileiro

“O formato que esse festival tem é no fundo exatamente como eram os festivais europeus

do início do século XX. O Festival de Avignon, assim como Jean Vilar conceituou que era exatamente como esse. Era um ponto de encontro que incluía o público e as pessoas de teatro. Em que as pessoas se sentavam e debatiam umas com as outras. O que fazemos, como são os processos de cada um, para onde vamos?” Dieter Welker – diretor de teatro e representante do Instituto Internacional de Teatro – Unesco.



Ney Piacentini // Tem Pós-doutorado no Instituto de Artes da UNESP, com o Projeto “A história da atuação no Brasil”. Ator com 40 anos de ofício, é integrante da Companhia do Latão desde sua fundação em 1997. É professor, pesquisador teatral e autor de livros sobre atuação. Em 2014 recebeu o Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro pela sua contribuição ao teatro Paulista.

La experiencia de la MUESTRA LATINOAMERICANA de teatro de grupo

Por Ney Piacentini

Cuando asumí en 2002 como presidente del directorio de la Cooperativa Paulista de Teatro, Sergio de Carvalho (dramaturgo y director de la Compañía del Latão y profesor en la USP), me sugirió que hiciéramos algo de alcance Latinoamericano para vincularnos con los países vecinos, dado que en aquella época la cantidad de grupos y compañías en Brasil era mayor que en otros continentes y países, con una menor incidencia en nuestro territorio occidental y meridional.

Fue recién en 2005 que conseguimos llevar adelante el proyecto, inaugurando en el Centro Cultural São Paulo su primera edición, patrocinada por Petrobras. Le dimos forma a la propuesta con la participación de cerca de diez agrupaciones, de las cuales la mitad eran de Brasil y la otra mitad, extranjeros. La curaduría estuvo a cargo de Ney Piacentini (creación) y de Alexandre Roit (coordinación de producción).

La idea de la Muestra era devolverle a la comunidad teatral brasileña y del resto de América Latina las múltiples invitaciones que recibían los colectivos de la Cooperativa Paulista de Teatro para trabajar en los estados de Brasil y de los países de América del Sur y Central, incluidos otros países de lengua portuguesa y española, como también agrupaciones de África. Y como éramos la mayor cooperativa cultural del mundo, con más de cuatro mil socios, con representación distintiva en la escena teatral, había llegado la hora de internacionalizarnos, no solo como invitados, sino como anfitriones en un evento con formato propio.

Fue recién en la segunda edición en 2006 que definimos mejor el concepto y la arquitectura de la Muestra. **En primer lugar, definimos que los grupos vendrían para quedarse toda la semana de la programación, asis-**



Arte de Pedro Penafiel.



Grupo Malayerba - Ecuador - Foto del grupo.

tiendo unos a las presentaciones de los otros. Segundo, que diariamente habría una demostración de trabajos de las presentaciones del día anterior, en la que los colectivos exhibirán sus procesos creativos, métodos y principios de trabajo, proponiendo incluso ejercicios que incluyeran a los espectadores. Una acción pedagógica y práctica. El tercer punto característico del acontecimiento era la circulación de un periódico, con reportajes, textos de los artistas participantes en la muestra y de colaboradores externos, y la presencia de cuatro críticos: dos de lengua portuguesa y dos de idioma español. De ese modo, cada espectáculo recibiría dos análisis en dos lenguas. El periódico Latinoamericano era producido en la madrugada de cada día, para ser entregado "calentito" a los equipos invitados y al público presente, de modo que éste tuviese la oportunidad de apreciar mejor lo que sucedía en la Muestra. Había también, como parte de la experiencia un banco de libros, revistas, etc sobre el teatro brasileño y latino, y una exposición fotográfica con imágenes de las ediciones anteriores. Además, armamos mesas para articular una organización de

carácter regional (latino) y para articular también los debates después de las presentaciones de los espectáculos.

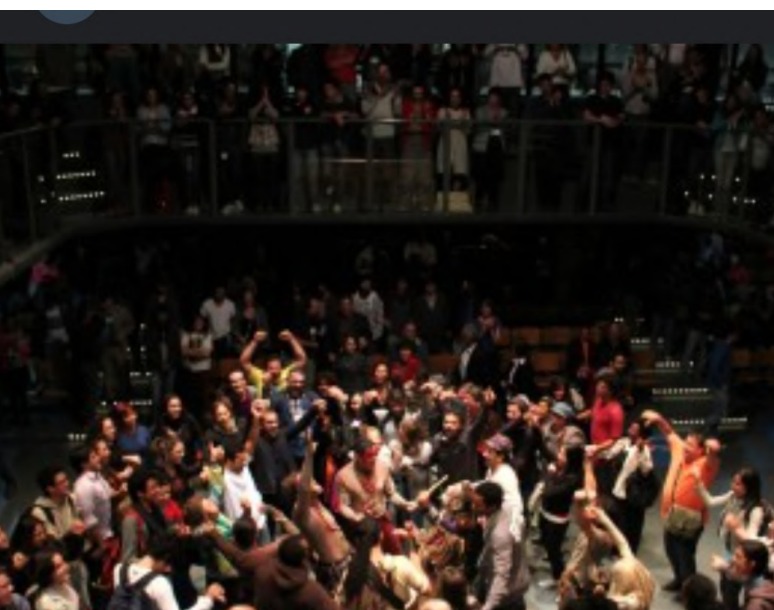
Desde la segunda edición, establecimos ejes para organizar la curaduría e incitar las producciones en torno a ellos. Es decir, que todos los invitados tenían, en cada edición las mismas opciones formales y de contenido para facilitar los debates.

Fue posible asegurar la gratuidad en todas las instancias del evento, dado que además de Petrobras, contamos con el aporte de la Secretaría de Cultura del Estado, a través de una convocatoria para festivales y de la Caja Económica Federal. La Muestra, sin embargo, se convirtió en un gran evento independientemente de que el conjunto de recursos fuera significativo, principalmente porque tuvimos una característica: **la prioridad fue la del aprendizaje mutuo entre los núcleos artísticos, intentando lograr la mayor presencia posible de público, que casi siempre llenó los espacios del Centro Cultural San Pablo, incluidos los trabajos presentados en las calles alrededor del Centro Cultural.** Sin embargo, esta decisión fue objeto de algunas críticas, que debieron ser tenidas en

consideración. Los esfuerzos para traer compañías teatrales brasileñas y extranjeras para que hiciesen apenas una o dos presentaciones, era opuesta a otra opción que proponía que mostraran sus trabajos en otros locales escénicos públicos, para lograr un mayor número de espectadores. Creo que ambas alternativas eran interesantes: tanto la de realizar una convivencia más potente entre los grupos, pero sin un gran flujo de espectadores; como la de abrir el encuentro a un número superior de público, a costa de resignar la característica de una reunión artística más potente en términos de aprendizaje mutuo por medio del intercambio de experiencias. Ambas opciones tenían pros y contras. Otra queja por parte de los afiliados a la Cooperativa, era por qué no hacíamos una muestra solo con los núcleos de la sociedad, tan necesitadas de trabajo. Nuestra respuesta fue priorizar a quiénes debían mostrar y a quiénes debían asistir a las atracciones definidas por la curaduría. Y en realidad, no tardamos en hacer surgir otro proyecto a partir de esto, solamente con la participación de lxs cooperativxs, una propuesta llevada a cabo por Edson Caeiro y llevado adelante por la directora electa. El proyecto Teatro en los Parques. Sin ignorar las diversas acciones si-

milares que los propios asociados realizaban, además de los diversos festivales país adentro y en otras naciones.

Tuvimos como temas la Tradición y la Actualidad, Estética y Política, y Mujeres en el Teatro, entre otros. En estos dos últimos hubo controversias. El espectáculo *Ensaio de mulheres*, de la Cia Os Atores de Laura, de autoría de Jean Anouilh y dirección de Daniel Herz oriundo de Rio de Janeiro, era estéticamente cuidado, con actores haciendo un trabajo preciso, y un trabajo escénico cuidadoso. El crítico Kil Abreu, en el periódico de la Muestra, remarcó que tal vez hubiera sido un error de la curaduría invitar esa obra, dado que no era politizada, como se esperaba en un tema como Estética y Política. El director Daniel Herz, en el mismo periódico, alegó que no tenía conocimiento de la cuestión temática y se mostró extrañado por la reacción del crítico. Nosotros, desde la curaduría, entendíamos que era justamente esa la propuesta: por un lado, trabajos con refinamientos estéticos y poco politizados, y por el otro, propuestas armadas sin mayores investigaciones estéticas, como si el mensaje fuera más importante que la forma, que quedaba en segundo plano. Para nosotros, desde la organización, ese debate estaba sucediendo. El segundo, pero no por ello menor, de los conflictos ocurridos en el transcurso de los años de vigencia del proyecto (coordinamos la Muestra hasta la octava edición en 2012), fue motivado en torno a una edición cuyo nombre era La mujer y el teatro. No era una edición necesariamente feminista ni llevada adelante solamente por mujeres, sino que tenía lo femenino como centro. De Uruguay vino un grupo de Imprompto Teatro con la Compañía do Quintal de Brasil. Una obra en la que la memoria era un punto importante de la obra, de carácter más intimista. Ya en el Grupo Loucas de Lilás, de Recife, con una puesta para la calle, la presencia de las posiciones feministas estaban más abiertamente presentes. De modo que hubo un debate sobre si las mujeres debían posicionarse más frente a las luchas de



Demonstración de trabajo. Foto de Fernanda Pessoa.

las mujeres históricamente reprimidas, a partir de la subjetividad abordada por la dupla de los grupos de Uruguay/Brasil.

Desde nuestra óptica, era importante, más allá de los posicionamientos, y de la apreciación de los grupos, las visiones del arte de los distintos participantes, expuestas críticamente y con respeto mutuo sobre las elecciones de cada colectivo.

Tales aspectos que componen la breve historia de la Muestra, generaron controversias acerca de la tentativa de agrupación que incluía un trabajo latino realizado en los Estados Unidos, en las que se discutió la pertinencia de la participación de cubanos radicados en Miami.

Cabe leer unos breves testimonio sobre nuestro propósito:

“Muy comprometida (la Muestra) con una idea fundamental dentro del área Ibero-Americana, Latino-Americana, que es ese concepto de grupo, el concepto de creación, con el compromiso de un proyecto de continuidad. Por eso se intenta que los actores en conjunto tengan una producción mediada, porque tienen una voluntad de hacer del teatro una forma de vida.” Guillermo Heras – Secretario Técnico de Iberescena, con sede en España.

“La importancia de la Muestra, fundamental para mí, más allá de ser un encuentro de los latinoamericanos con los brasileños, es que es un encuentro verdadero, en el sentido de que un grupo no viene aquí, hace un espectáculo y se va. La inmensa mayoría de los festivales a los que uno asiste, llega, hace su trabajo y al día siguiente vuelve. Aquí de verdad existe la posibilidad de compartir experiencias. La característica de esta Muestra, es que es muy diferente de casi todas las otras que he frecuentado, es que las personas comparten sus trabajos, tienen un diálogo sobre estos trabajos. Una discusión, una reflexión sobre los trabajos. Es una experiencia muy rica en este sentido. Muy especial.” João das Neves –

dramaturgo y director teatral brasileño “El formato de este festival está en la base de los festivales europeos de principios del siglo XX. El Festival de Avignon, según los dichos de Jean Vilar, era exactamente como este. Era un punto de encuentro que incluía al público y a las personas de teatro. Un espacio en el que las personas se sentaban y debatían con otras: ¿Qué hacemos, cómo son los procesos de cada uno, para dónde vamos?” Dieter Welker – director de teatro y representante del Instituto Internacional de Teatro – Unesco.



Ney Piacentini // Tiene un Posdoctorado en el Instituto de Artes de la UNESP, con su Proyecto “La historia de la actuación en Brasil”. Es actor con 40 años de oficio, e integrante de la Compañía do Latão desde su fundación en 1997. Es profesor, Investigador teatral, y autor de libros sobre actuación. En 2014 recibió el Premio Cooperativa Paulista de Teatro por su contribución al teatro Paulista.

FESTIVAL INTERNACIONAL de Teatro de Manizales

Un diálogo inconcluso con Latinoamérica

Por Wilson Escobar Ramírez

Un 8 de octubre del año 1968 subía el telón el primer Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales, entonces con 8 grupos universitarios que provenían de distintos rincones del continente. Habían sido seleccionados entre 23 universidades que habían aceptado la convocatoria que la organización había hecho a través de embajadas y la cancillería colombiana a 83 claustros académicos de la región.

Aquel atrevimiento sucedió en un año de revoluciones juveniles en el mundo, de agitaciones ideológicas, de grafitis y utopías al estilo de “seamos realistas, soñemos lo imposible”. Esa idea de realizar un Festival de Teatro Universitario en Manizales era, a finales de los años sesenta, tan descabellada e imposible como crear un festival del bambuco en París.

Carlos Giménez, creador y director del teatro Rajatabla, de Venezuela, expone cómo el Festival de Manizales nace gracias a una entente entre la burguesía liberal –en este caso representada por los intereses económicos que manejan la explotación del café- y sectores in-

telectuales preocupados por la integración de sus países en el espectro internacional de la cultura contemporánea. Esta unión es la primera y gran contradicción que marca el desarrollo de la experiencia de Manizales. Según el director, “Gracias a Manizales el Teatro latinoamericano parece descubrirse a sí mismo; por primera vez en su historia política como pueblos independientes, los hombres de América Latina establecen puentes de comunicación, se asombran ante las diferencias estructurales de sus movimientos teatrales y se embarcan en la fascinante aventura de conocerse a sí mismos”¹

Entonces llegó la locura, como bien lo supo observar el crítico y dramaturgo chileno Sergio Vodanovich en la segunda edición, en 1969: “No me cabe duda, esa gente de Manizales es loca. Y con una locura pertinaz. Los síntomas son variados y reincidentes. Veamos: primero está la locura de haber fundado a Manizales ahí, donde está...”²

Y es que la ciudad carecía de una tradición importante en el mundo de la escena, de

¹ Carlos Giménez: 1988, p. 61.

² Sergio Vodanovich: Textos, 1969.



Teatro al aire libre, en la plazoleta de la Universidad Nacional de Colombia.

modo que la llegada de toda la troupe teatral supuso una pequeña gran revolución en su vida cotidiana, afectada por un cordón de conventos y seminarios religiosos que la habitaban en todos sus rincones.

Aún se recuerda cómo la *troupe* del teatro con sus actores, músicos, cantantes, titiriteros, pintores, escritores, poetas, mimos, saltimbanquis, zanqueros, payasos, se había instalado en sus calles y balcones y le ponían un acento de libertad a sus moderadas costumbres. Los jóvenes, más complacientes y dispuestos, se entregaron al ritual; los adultos, pertenecientes muchos a las altas capas sociales, contemplaban con reserva y resistencia aquella metamorfosis social.

En sus primeros años el Festival convocó a los más diversos grupos de teatro universitario del continente latinoamericano (a falta de apoyos, algunos de ellos emprendieron su viaje en "auto stop" en largas travesías desde el sur del continente) y a los más connotados intelectuales que marcaron la historia del evento: Pablo Neruda, Miguel Angel Asturias, Ernesto Sábado, Alfonso Sastre, Mario Vargas Llosa, Jerzy Grotowski, Jack Lang, entre otros destacados poetas, escritores y dramaturgos que animaron, en su condición de jurados, las

veladas escénicas durante las primeras cinco ediciones, en las que Manizales fue proyectando la imagen de ser una nueva meca, la del teatro.

Desde la vieja Europa, en países como España y Francia, se miraba con atención este suceso que superaba las expectativas artísticas y centraba su atención en las profundas y enconadas discusiones políticas e ideológicas que se tronzaban antes y después de cada función. Y es que, en sus años fundacionales (1968-1973), el Festival de Manizales reunió un teatro que nacía en las universidades, un teatro de pancarta política, denunciante de una realidad social y política que le era común como pueblos de un continente empobrecido y exproliado. De alguna manera ese teatro seguía con fidelidad las coordenadas históricas del tiempo que intentó testimoniar y por lo cual se conoció como el teatro pobre de Latinoamérica.

Aquellas primeras expresiones dramáticas que se dieron cita en Manizales no llegaban propiamente con afirmaciones o respuestas a esos problemas, que en todo caso superaban cualquier utopía en la escena. Abrieron, por el contrario, más interrogantes y, con ellos, polémicas interminables sobre el tipo de tea-



Compañía Trans Express. "Muñecas gigantes", en la Plaza de Bolívar de Manizales.

tro que debería hacerse; un teatro que, comprometido con las comunidades y sus problemáticas, pudiera interpretar esa revolución utópica que tanto se le reclamó al arte y a la cultura de aquellos años.

Pero ese hervidero de ideologías que tanta fama le dio al festival, fue también una de las causas de su muerte prematura. Otros factores como el económico, por la falta de apoyo del gobierno nacional; la presión y censura de una iglesia que veía amenazada la moral cristiana; los disgustos por la disparidad en la calidad de los trabajos presenciados, y el miedo creciente de una clase dirigente a las ideas socialistas que -creían- traía consigo la *troupe* de artistas, el Festival cerró su primera etapa en 1973, luego de cinco ediciones.

Cargas simbólicas

El evento se detuvo durante una larga década y resurgió de entre sus cenizas en 1984 con otro ímpetu, menos álgido y más estético, con grupos profesionales y compañías independientes que buscaban en la experimentación un lenguaje renovador para el teatro. **Latinoamérica seguía contando su compleja realidad social, pero ésta subía al escenario con más cargas simbólicas.**

Ese año, un Peter Schumann, con su mítica compañía *Bread and Puppet Theater*, sorprendía a los desprevenidos transeúntes con muñecos gigantes que narraban la muerte del

arzobispo de San Salvador, mientras con talleres abiertos donde se amasaba harina le enseñaba al público que "el teatro debe ser tan básico como el pan".

El festival consolidó su verdadera vocación: el encuentro, el diálogo abierto entre culturas, como lo recuerda Arístides Vargas, fundador y director de Malayerba, uno de los grupos emblemáticos en Latinoamérica: "Sentimos este festival tal vez como el más representativo de la nueva teatralidad y de la teatralidad más genuina de América Latina".

En el parón de esa larga década de la cita manizaleña (en el período comprendido entre 1973 y 1984) surgieron otros festivales como sustitutos de esa labor de integración iniciada en Manizales: Guanajuato, Caracas, Nueva York, Puerto Rico y Quito vieron surgir sus fiestas escénicas. Esta nueva dinámica supuso la internacionalización de la escena latinoamericana o, al menos, una puesta en común más allá de las fronteras patrias, de los modos de hacer y entender la realidad del entorno en el que surgían los montajes escénicos.

Los nacientes festivales acumulan la experiencia del ya fundado en Manizales e intentan poner en escena la diversidad de un continente, sus tendencias, las voces tradicionales y los nuevos modos expresivos, los diálogos entre generaciones a través de obras que si bien pudieran reflejar el acontecer social, este ya no era el único interés como plataforma de



Izq. **“Todo es noche”**, del Teatro La Zaranda, España. Der. **“Eclipse”**, de la compañía Troppa Teatro, de Colombia.

exhibición y confrontación. Había sí un marcado interés por el riesgo en la búsqueda y la experimentación en otros lenguajes y poéticas, como ya se podía ver, especialmente, en grupos independientes que habían surgido en distintos rincones del continente al amparo de una realidad cambiante.

Miguel Rubio, fundador y director del emblemático grupo Yuyachkani, de Perú, sintetiza muy bien el espíritu creador de aquellas épocas:

“A mi entender los mejores momentos (si podemos hablar de mejores momentos, o más bien, los momentos de gran fuerza y singularidad en esta historia) han sido aquellos en que nuestro teatro ha sido parte de las luchas de nuestros pueblos por darse una vida mejor. Entonces, en esos momentos, nos atrevimos a reconocer en nuestra particularidad y a inventar creativamente el teatro que nos hacía falta, sin vernos obligados a marchar al compás de las culturas hegemónicas.”³

Ni la iglesia, que censuró el jolgorio que se vivía en la Plaza de Bolívar, tanto como los desnudos en los escenarios; ni el volcán Nevado del Ruiz, que en varias ediciones (especialmente en 1989) amenazó con expulsar sus lenguas de fuego, fueron capaces de oscurecer este tinglado de máscaras. Por el contrario, se erigieron como los mejores promotores del evento y le pusieron la suficiente “pimienta” para darle la vitalidad de fiesta y carnaval que es.

Casi en coro, los artistas que visitan la ciudad se sorprenden por la vitalidad de la fiesta, por la juventud que se respira en todas las actividades. Amadora García Arias, actriz del grupo venezolano Rajatabla, destacaba en una de sus visitas a la ciudad que “no sólo el público, la gente en la calle, la educación, el respeto”, son los aspectos más evidentes de la fiesta manizaleña. “Me impresionó algo en las salas y es que son muy silenciosos cuando ven teatro, muy diferente al público venezolano”.

A su turno José Bable Neira, entonces director del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, admite que “cuando vengo a Manizales se me cargan las pilas de muchísimas cosas buenas. Muchas veces cuando uno está en un continente tan viejo y caduco como es Europa, al llegar a Colombia se da cuenta que las personas en este lugar, pese a los conflictos políticos, mantienen las ansias de vivir por medio de las manifestaciones artísticas y esto me llena de ilusión”.

Otros directores de festivales como Guillermo Heras, confesaban en su momento que “ver cómo la gente joven llena los teatros, eso para mí es un sueño. En la actualidad la gente joven de España se está alejando de la salas de teatro y ver en Manizales día tras día un teatro lleno de jóvenes, es una lección que me llevo para intentar nuevamente en Alicante conquistar este tipo de público”.

³ Miguel Rubio, 2007.

Hoy, a sus 55 años de vida, el festival sigue atento a ese diálogo inconcluso y necesario de las realidades y los imaginarios de un continente. Sigue buscando las nuevas formas con las que el teatro independiente quiere comunicarse con el patio de butacas y con su escenario más natural: la calle.

Por el festival ha pasado el continente teatral en sus más diversas manifestaciones: desde el teatro de pancarta de sus primeros años, pasando por el teatro de grupo o de creación en colectivo, el teatro danza, el teatro físico, la performance escénica, el teatro circo, el teatro gestual, el teatro de instalación y de ritual, hasta llegar a la performance digital, que propone desde los códigos posdramáticos una interacción más participativa del espectador y lo reta a completar los signos de la obra.

Se dice que en estas cinco décadas Manizales ha recibido más de 1500 Compañías de 40 países, pero las cifras no le cuadran a un festival que está hecho a escala humana. Esa no es la gran proeza del evento, sí lo es el hecho de que en este 2023 siga existiendo con la identidad que tiene, que siga propiciando ese encuentro de pensamientos, culturas y de razas, sin estrellas mediáticas ni espectáculos grandilocuentes; que siga siendo el rincón para entablar ese diálogo urgente entre los teatristas de Latinoamérica y entre éstos y los creadores allegados desde la otra orilla del Atlántico; que siga construyendo ese imaginario cultural y recreando desde sus diversos escenarios, esas realidades complejas de un continente en crisis; que no sea una nostalgia del pasado o el inventario de una época, sino el patrimonio vivo de Latinoamérica.



Congreso Iberoamericano de Teatro. En la foto, los maestros Samuel Vásquez (Taller de Artes de Medellín), Arístides Vargas (Malayerba, Ecuador), Carlos Iliani (Celcit, Argentina).

Wilson Escobar Ramírez // es Profesor Asociado de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Manizales. Crítico e investigador teatral. Es autor de los libros *La Zaranda, tanta pasión, tanta vida* (Escenología, México, 2003), *Crónica de una sabia locura* (Festival Internacional de Teatro de Manizales, 2004). Ha sido coordinador de eventos académicos y director del periódico *TEXTOS* del Festival Internacional de Teatro de Manizales. Artículos suyos sobre teatro latinoamericano y el cruce de las artes escénicas con las tecnologías digitales han sido publicados en revistas especializadas como *Artez*, *Primer Acto* (España), *Gestus* (Estados Unidos), *Hall Dumas*, *Sorbonne Université* (París), *Celcit* (Argentina), *A Teatro* (Colombia), entre otras.

Referencias

ESCOBAR, W. Crónica de una sabia locura. Festival Internacional de Teatro de Manizales. Editorial La Patria, 2003.

GIMÉNEZ, C. Festivales, ¿para qué? ¿para quiénes? En: Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica. Ministerio de Cultura/INAEM/ Centro de Documentación Teatral. Madrid, 1988.

Rubio, C. "Qué fue del teatro latinoamericano", Conferencia pronunciada en I Congreso Iberoamericano de Teatro, caminos y desafíos del teatro latinoamericano en los albores del siglo XXI, 2007.

Textos. Periódico del Festival Internacional de Teatro Universitario de Manizales. Editorial La Patria S.A, 1969.



FESTIVAL INTERNACIONAL de Teatro de Manizales

Um diálogo inconcluso con Latinoamérica

Por **Wilson Escobar Ramírez** // Tradução de **Mariana Mayor**

Em 8 de outubro de 1968, ocorreu o primeiro Festival Latino-Americano de Teatro de Manizales, então com 8 grupos universitários vindos de diversos cantos do continente. Os grupos foram selecionados entre 23 universidades que aceitaram a convocatória feita pela organização do evento através das embaixadas e da chancelaria a 83 docentes acadêmicos da região.

Tal atrevimento ocorreu num ano de revoluções juvenis no mundo, de agitações ideológicas, de grafites e utopias ao estilo "sejamos realistas, sonhemos o impossível". Aquela ideia de realizar um Festival Universitário de Teatro em Manizales era, no final dos anos sessenta, tão louca e impossível como criar um festival de bambu em Paris.

Carlos Giménez, criador e diretor do teatro Rajatabla, da Venezuela, explica como o Festival de Manizales nasceu graças a uma 'aliança' entre a burguesia liberal - neste caso representada pelos interesses econômicos em torno da exploração do café - e os setores inte-

lectualizados preocupados para a integração dos seus países no espectro internacional da cultura contemporânea. Essa união é a primeira e grande contradição que marca o desenvolvimento da experiência de Manizales. Segundo o diretor, "graças a Manizales, o teatro latino-americano parece descobrir-se; pela primeira vez na sua história política como povos independentes, os homens da América Latina estabelecem pontes de comunicação, surpreendem-se com as diferenças estruturais dos seus movimentos teatrais e embarcam na fascinante aventura de conhecerem a si mesmos"⁴.

Depois chegou a loucura, como observou o crítico e dramaturgo chileno Sergio Vodanovich na segunda edição, em 1969: "Não tenho dúvidas, esse pessoal de Manizales é louco. E com uma loucura persistente. Os sintomas são variados e recorrentes. Vejamos: primeiro há a loucura de ter fundado Manizales aí, onde está..."⁵

E a cidade carecia de uma tradição importante no mundo dos palcos, de modo que a

⁴ Carlos Giménez: 1988, p. 61.

⁵ Sergio Vodanovich: Textos, 1969.



Teatro ao ar livre, na praça da Universidad Nacional de Colombia.

chegada de toda a trupe teatral representou uma pequena grande revolução no seu cotidiano, marcado até então por um conjunto de conventos e seminários religiosos situados em todos os seus recantos.

Ainda se lembra como a trupe de teatro com seus atores, músicos, cantores, marionetistas, pintores, escritores, poetas, mímicos, charlatões, andadores de pernas de pau, palhaços, se instalou em suas ruas e varandas e deu um toque de liberdade aos seus moderados costumes. Os jovens, mais complacentes e dispostos, entregaram-se ao ritual; os adultos, muitos pertencentes às camadas sociais superiores, contemplaram esta metamorfose social com reserva e resistência.

Em seus primeiros anos, o Festival reuniu os mais diversos grupos de teatro universitário do continente latino-americano (por falta de apoio, alguns deles empreenderam sua jornada pegando carona em longas viagens desde o sul do continente) e os mais renomados intelectuais, que marcaram a história do evento: Pablo Neruda, Miguel Angel Asturias, Ernesto Sábado, Alfonso Sastre, Mario Vargas Llosa, Jerzy Grotowski, Jack Lang, entre outros poetas, escritores e dramaturgos de destaque que animaram, na qualidade de jurados, as

noites cênicas das cinco primeiras edições, nas quais Manizales projetou a imagem de ser uma nova meca, a do teatro.

Da velha Europa, de países como Espanha e França, acompanhava-se de perto, superando as expectativas artísticas e centrando a atenção nas profundas e amargas discussões políticas e ideológicas que aconteciam antes e depois de cada apresentação.

E o fato é que, nos seus anos de fundação (1968-1973), o Festival de Manizales reuniu um teatro que nasceu nas universidades, um teatro de bandeira política, que denunciava uma realidade social e política que lhes era comum como povos de um continente empobrecido e saqueado. De certa forma, este teatro seguiu fielmente as coordenadas históricas da época que procurou testemunhar e pela qual ficou conhecido como o teatro pobre da América Latina.

Aquelas primeiras expressões dramáticas ocorridas em Manizales não chegaram propriamente com declarações ou respostas a esses problemas, que em todo caso superavam qualquer utopia em cena. Pelo contrário, abriram mais questões e, com elas, polêmicas intermináveis sobre o tipo de teatro que de-



Compañía Trans Express. "Muñecas gigantes" ("Bonecas gigantes"), en Praça de Bolívar de Manizales.

veria ser feito; um teatro que, comprometido com as comunidades e os seus problemas, pudesse interpretar aquela revolução utópica que tanto se exigia da arte e da cultura daqueles anos.

Mas aquele viveiro de ideologias que tanta fama deu ao festival foi também uma das causas da sua morte prematura. Outros fatores como o econômico, devido à falta de apoio do governo nacional; a pressão e a censura de uma igreja que via a moral cristã ameaçada; o descontentamento com a disparidade de qualidade das obras presenciadas, e o receio crescente da classe dominante pelas ideias socialistas que - acreditavam - a trupe de artistas trazia consigo, o Festival encerrou a sua primeira etapa em 1973, após cinco edições .

Cargas simbólicas

O evento foi interrompido durante uma longa década e renasceu das cinzas em 1984 com outro impulso, menos crítico e mais estético, com grupos profissionais e companhias independentes que procuravam uma linguagem renovadora para o teatro através da experimentação. **A América Latina continuou a contar a sua complexa realidade social, mas subiu ao palco com mais cargas simbólicas.**

Naquele ano, Peter Schumann, com sua lendária companhia *Bread and Puppet Theater*, surpreendeu os transeuntes desavisados com

bonecos gigantes que narravam a morte do Arcebispo de San Salvador, enquanto com oficinas abertas onde se amassava farinha ensinava-se ao público que "o teatro deveria ser tão básico quanto o pão." O festival consolidou a sua verdadeira vocação: o encontro, o diálogo aberto entre culturas, como lembra Arístides Vargas, fundador e diretor do Malayerba, um dos grupos emblemáticos da América Latina: "Sentimos que este festival é talvez o mais representativo da nova teatralidade e da teatralidade mais genuína da América Latina."

Durante o intervalo daquela longa década do Festival de Manizales (no período entre 1973 e 1984) outros festivais surgiram como substitutos daquele trabalho de integração iniciado em Manizales: Guanajuato, Caracas, Nova Iorque, Porto Rico e Quito viram emergir seus festivais cênicos. Essa nova dinâmica significou a internacionalização da cena latino-americana ou, pelo menos, um compartilhamento além das fronteiras nacionais dos modos de fazer e compreender a realidade do entorno onde surgiram as produções teatrais.

Os festivais nascentes acumulam a experiência daquele já fundado em Manizales e tentam colocar em cena a diversidade de um continente, as suas tendências, as vozes tradicionais e os novos modos expressivos, os diálogos entre gerações através de obras que, embora pudessem refletir sobre acontecimentos sociais, esse já não era mais o único



“Todo es noche” (“Tudo é noite”) del Teatro La Zaranda, España. **“Eclipse”**, da companhia Troppa Teatro, da Colômbia.

interesse como plataforma de exibição e confronto. Havia um acentuado interesse pelo risco na busca e na experimentação de outras linguagens e poéticas, como já se podia constatar, especialmente em grupos independentes que surgiram em diferentes cantos do continente amparados por uma realidade em mudança.

Miguel Rubio, fundador e diretor do emblemático grupo Yuyachkani, do Peru, resume muito bem o espírito criativo daquela época:

“Na minha opinião, os melhores momentos (se é que podemos falar de melhores momentos, ou melhor, dos momentos de grande força e singularidade desta história) foram aqueles em que o nosso teatro fez parte das lutas do nosso povo por uma vida melhor. Assim, nesses momentos, ousamos reconhecer a nossa particularidade e inventar criativamente o teatro que precisávamos, sem sermos obrigados a marchar ao ritmo das culturas hegemônicas”.⁶

Nem mesmo a igreja, que censurou a folia que acontecia na Praça de Bolívar, tanto quanto a nudez no palco; nem mesmo o vulcão Nevado del Ruiz, que em várias edições (especialmente em 1989) ameaçou expelir as suas línguas de fogo, foi capaz de obscurecer este conjunto de máscaras. Pelo contrário, surgiram como os melhores promotores do evento e acrescentaram “pimenta” suficiente para lhe dar a

vitalidade festiva e carnavalesca que é.

Quase em coro, os artistas que visitam a cidade se surpreendem com a vitalidade da festa, com a juventude que permeia todas as atividades. Amadora García Arias, atriz do grupo venezuelano Rajatabla, destacou numa de suas visitas à cidade que “não só o público, as pessoas na rua, a educação, o respeito”, são os aspectos mais evidentes do Festival de Manizales. “Fiquei impressionada com algo nos cinemas: eles ficam muito quietos quando assistem ao teatro, muito diferente do público venezuelano”.

Por sua vez, José Bable Neira, então diretor do Festival Ibero-Americano de Teatro de Cádiz, admite que “quando venho a Manizales fico carregado de muitas coisas boas. Muitas vezes quando se está em um continente tão velho e caduco como é a Europa, ao chegar na Colômbia você se dá conta de que as pessoas deste lugar, apesar dos conflitos políticos, mantêm o desejo de viver no meio das manifestações artísticas e isso me enche de esperança”.

Outros diretores de festivais, como Guillermo Heras, confessaram na época que “ver como os jovens lotam os teatros, isso para mim é um sonho. Atualmente, os jovens na Espanha estão se afastando dos teatros e vendo em Manizales dia após dia um teatro cheio dos jovens, é uma lição que levo comigo para tentar novamente em Alicante conquistar este tipo de público.”

⁶ Miguel Rubio, 2007.

Hoje, com seus 55 anos de vida, o festival continua atento a este diálogo inacabado e necessário sobre as realidades e imaginários de um continente. Continua à procura de novas formas com as quais o teatro independente quer se comunicar com o público e com o seu palco mais natural: a rua.

O continente teatral tem passado pelo festival nas suas mais diversas manifestações: desde o teatro “de bandeira” dos seus primeiros anos, passando pelo teatro de criação grupal ou coletiva, teatro-dança, teatro físico, performance cênica, teatro circo, teatro gestual, teatro instalação e ritual, até chegar à performance digital, que propõe a partir de códigos pós-dramáticos uma interação mais participativa do espectador e o desafia a completar os signos da obra.

Diz-se que nestas cinco décadas Manizales recebeu mais de 1.500 companhias de 40 países, mas os números não cabem num festival que se faz à escala humana. Não é esse o grande feito do evento, que é o fato de em 2023 continuar a existir com a identidade que tem, de continuar a promover este encontro de pensamentos, culturas e raças, sem estrelas mediáticas nem espetáculos grandiosos; Que continue a ser o ponto de partida para estabelecer esse diálogo urgente entre os artistas do teatro da América Latina e entre eles e os criadores que lhes estão próximos do outro lado do Atlântico; que continue a construir esse imaginário cultural e a recriar, a partir dos seus diversos cenários, aquelas realidades complexas de um continente em crise; que não se trata de uma nostalgia do passado ou do inventário de uma época, mas da herança viva da América Latina.



Congreso Iberoamericano de Teatro. Na foto os mestres Samuel Vásquez (Taller de Artes de Medellín), Arístides Vargas (Malayerba, Ecuador), Carlos Iliani (Celcit, Argentina).

Wilson Escobar Ramírez // é Professor Associado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Manizales. Crítico e pesquisador de teatro. É autor dos livros *La Zaranda, tanta Passion, tanta vida* (Cenologia, México, 2003), *Crónica de una sabia locura* (Festival Internacional de Teatro de Manizales, 2004). Foi coordenador de eventos acadêmicos e diretor do jornal TEXTOS do Festival Internacional de Teatro de Manizales. Seus artigos sobre o teatro latino-americano e a interseção das artes cênicas com as tecnologias digitais foram publicados em revistas especializadas como *Artez*, *Primer Acto* (Espanha), *Gestus* (Estados Unidos), *Hall Dumas*, *Sorbonne Université* (Paris), *Celcit* (Argentina), *A Teatro* (Colômbia), entre outros.

Referências

ESCOBAR, W. Crónica de una sabia locura. Festival Internacional de Teatro de Manizales. Editorial La Patria, 2003.

GIMÉNEZ, C. Festivales, ¿para qué? ¿para quiénes? En: Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica. Ministerio de Cultura/INAEM/ Centro de Documentación Teatral. Madrid, 1988.

Rubio, C. "Qué fue del teatro latinoamericano", Conferencia pronunciada en I Congreso Iberoamericano de Teatro, caminos y desafíos del teatro latinoamericano en los albores del siglo XXI, 2007.

Textos. Periódico del Festival Internacional de Teatro Universitario de Manizales. Editorial La Patria S.A, 1969.



Mapa teatral de los eventos y festivales en CUBA

Por Isabel Cristina López Hamze

Cuba es un país teatral. Las artes escénicas llegan hasta los rincones más alejados de la capital. El público asiste con regularidad a las salas y muchas veces el teatro va a los barrios y a las escuelas a conquistar públicos nuevos. Es común que los teatristas de todo el país se conozcan y se admiren, aunque sus estéticas sean diametralmente opuestas. El movimiento teatral cubano es diverso, dinámico y unido. Esa unidad en la diversidad ha sido fomentada durante años por un sistema de festivales y eventos que nos ha fortalecido como gremio.

A pesar de las carencias económicas que sufre nuestro país, es asombrosa la cantidad de eventos que se realizan. Para dar una idea más clara, entiéndase que en Cuba hay eventos de teatro en cada provincia, además de los que se llevan a cabo en la capital. Incluso muchos grupos de teatro crean sus propios eventos. El Consejo Nacional de Las Artes Escénicas gestiona, de forma conjunta con otras instituciones, la mayoría de ellos. A continuación, propongo un mapa de algunos de los eventos más significativos.

El **Festival Internacional de Teatro de La Habana** es la madre de los eventos teatrales cubanos y se celebra de forma bienal desde el año 1980. Gracias al FITH los espectadores han podido disfrutar de las obras modélicas

del teatro cubano y muchos de los grupos insignes a nivel internacional. En la programación se mezclan el teatro tradicional de sala, el callejero, el de títeres, el experimental, el emergente, el posdramático y el familiar. Además de las presentaciones el Festival cuenta con coloquios, paneles, exposiciones y presentaciones de libros. A través de estas áreas teóricas se pueden entender las estéticas, los lenguajes, los contextos sociales y las prácticas de gestión desde la reflexión crítica. Los espacios de carácter teórico en el Festival complejizan los enfoques y estimulan un diálogo intenso que mire, no solo al teatro, sino también, a la realidad desde el teatro.

Otro de los eventos de gran importancia en Cuba es el **Festival Nacional de Teatro de Camagüey** que se realiza en la provincia de la región central del país. Fundado en 1983 convoca a los teatreros del patio. Alterna en su frecuencia bienal con el FITH y atrae a una gran cantidad de público. También se realizan encuentros teóricos y sesiones de trabajo con los críticos donde se analizan los espectáculos y los creadores pueden desmontar sus procesos. Es la cita por excelencia para medir la salud de nuestro teatro y el sitio para compartir con los colegas de otras regiones del país.

La **Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral** organizada desde



"Superbandaclown" dirigida por Ernesto Parra con Teatro Tuyo, Festival Internacional de Payasos, 2016
(Foto: Jorge Ricardo)

2001 por la Dirección de Teatro de Casa de Las Américas, es sin dudas uno de los momentos más emocionantes de nuestro calendario teatral. Con el objetivo de integrar y reconocer el teatro de la región con altos valores artísticos y compromiso social, se realiza cada dos años y moviliza a públicos y teatristas. Hemos apreciado los espectáculos de grupos emblemáticos como La Candelaria, Malayerba y Yuyachkani por solo mencionar tres ejemplos y también hemos asistido a las presentaciones de colectivos noveles que han marcado el ritmo del teatro contemporáneo en Nuestra América. El evento convoca a sesiones de desmontaje, conferencias, paneles y talleres de formación, así como también a la entrega el Premio El Gallo de La Habana, que reconoce a una personalidad, agrupación, publicación o suceso teatral que constituya un aporte al teatro de América Latina y El Caribe.

Otra de las citas a las que debemos el intercambio con artistas de diversas partes del mundo es al **Taller Internacional de Títeres de Matanzas**, una idea del maestro y Premio Nacional de Teatro René Fernández Santana. Ya se prepara la décimo quinta edición de este Festitaller a cargo de su principal organizador Rubén Darío Salazar que se celebrará en 2024

y estará dedicada a la mujer en los retablos. Este es sin dudas uno de los festivales que más nos han nutrido de referentes internacionales ya que han participado más de 100 compañías y personalidades llegadas del Caribe, Latinoamérica, Centroamérica, Norteamérica, Europa, África y Asia.

El teatro hecho por jóvenes cuenta en Cuba con numerosos espacios de visibilidad, muchos de ellos promovidos por la Asociación Hermanos Saíz. Coordinado con el apoyo de esta entidad, el **Festival Nacional de Teatro Joven** fundado y celebrado en la provincia de Holguín ha sido durante sus doce ediciones una plaza excelente para un teatro diverso y vivo, en franco proceso de crecimiento. Tiene el valor de mostrar una parte fundamental del teatro que no siempre se muestra en otros festivales: procesos incompletos, prematuros, llenos de intensidad creativa, de riesgo y de fe. Acompañar a estas experiencias es un privilegio que exige constancia para seguir de cerca futuras propuestas.

El **Festival Elsinor** también se desarrolla cada año como una fiesta para el arte joven. Nacido en la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad de Las Artes, ISA, tiene una tradición de

más de 30 años. Es un evento organizado por los estudiantes y pensado desde sus inicios para el diálogo entre lo pedagógico y lo profesional. De allí salieron jóvenes directores que poco a poco se fueron insertando en la vida teatral al frente de proyectos nacidos a finales de los ochentas y que hoy son los paradigmas del teatro cubano actual.

Uno de los eventos de mayor exquisitez es el **Magdalenas sin Fronteras** coordinado, en Santa Clara por Roxana Pineda con el auspicio de la red Magdalena Project. Aunque se trata de un evento de mujeres creadoras, se agrupan hombres y mujeres de diversas partes del mundo. Las intensas jornadas del evento son matizadas con muestra de espectáculos, talleres, clases magistrales, y conferencias impartidas por reconocidas maestras. El Magdalena sin Fronteras ha ido más allá de una posición de género. Ha recogido la fuerza de una tradición y de una ética del ejercicio teatral. Si bien exige el rigor de un oficio, también se permite la delicadeza de un gesto de humanidad. Este evento, que puede considerarse uno de los más importantes eventos pedagógicos del teatro cubano en los últimos tiempos, visibiliza experiencias que validan la maestría y el valor de la mujer como artista y como ser social.

La Cruzada Teatral Guantánamo - Baracoa es el proyecto de acción comunitaria más importante en Cuba y uno de los más singulares eventos cubanos. Desde 1991 varios grupos de teatro del país y extranjeros hacen un recorrido de 34 días sobre un camión con el objetivo de acercar el teatro a las comunidades intrincadas de la región más oriental del país. El público de zonas montañosas y de difícil acceso espera cada año a los artistas y se asombran ante la magia de la artesanía teatral. Más de 30 años de historia y trabajo sostenido, avalan este proyecto de vida que confía en la función social del teatro y en el bien que el arte puede proporcionar a la gente más humilde. Los artistas de la cruzada duermen en casas de campaña, se bañan en ríos, está

expuestos al calor, al frío, al fango y presentan sus obras en las escuelas, a la orilla de la playa, o debajo de una mata de mangos. Actúan para un público aproximado de 65 mil espectadores cada año y el recorrido contempla 210 comunidades. Cada día se hacen alrededor de 7 funciones simultáneas en diferentes lugares y una gran función nocturna en la que varios grupos participaban. Gracias a la voluntad de los cruzados, el teatro llega hasta lugares donde no hay corriente eléctrica, ni telefonía por lo intrincado de la zona, donde los niños nunca han visto un televisor y conservan la hermosa ingenuidad de quien se sorprende con un títere o con una canción de amor.

Hace más de tres décadas un joven teatrero llamado Ramón Silverio, fundó un proyecto en Santa Clara al que sabiamente puso por nombre El Mejunje. Quizás por lo de mezcla, pócima, brebaje, lo cierto es que lentamente hizo sus efectos en quienes lo bebieron y al pasar los años El Mejunje ha devenido espacio modélico de la cultura en el país. En su bien definida programación no faltan los eventos de los cuales es sede, entre los que se destaca el **Festival de Teatro de Pequeño Formato**, que se celebra a principios de año. Como su nombre lo indica acuden a él espectáculos de pequeño formato de todo el país, pero lo que hace a este evento un suceso cultural es el concepto del verdadero ejercicio de la diversidad humana, la defensa de la variedad de criterios, el apoyo incondicional a la comunidad LGTBIQ + y la valoración de diversas prácticas artísticas: trova, bolero, experimentación artística, variedades, teatro, poesía, danza, peñas infantiles y música todo tipo. El Festival de Pequeño Formato de El Mejunje en Santa Clara, va sumando años, pero el espíritu mágico de sus trabajadores, sus ladrillos, y su público se mantiene intacto ante el paso del tiempo. Es un sitio de obligada parada en el itinerario cultural del país, un lugar al que solo después de unos instantes en su interior, ya dejamos de ser forasteros y nos convertimos en familia. Existen además otros eventos y festivales



"Antigonón, un contingente épico" dirigida por Carlos Díaz con Teatro El Público, Festival Internacional de Teatro de La Habana, 2013. (Foto: Jorge Ricardo)

de carácter específico que aderezan nuestro paisaje teatral. Entre ellos cabe mencionar **La Bacanal de Títeres para Adultos** una iniciativa surgida en el 2012 e impulsada por la dramaturga e investigadora Esther Suárez Durán, con el objetivo de visibilizar, promover e incentivar el arte de los títeres para adultos en nuestro país. Contamos también con la **Jornada de Teatro Callejero de Matanzas**, organizada cada dos años por el grupo El Mirón Cubano que promueve y revaloriza el teatro de calle. El arte del Clown en nuestro país también cuenta con dos eventos de relevancia nacional e internacional: **El Festival Internacional de Payasos**, organizado por el actor y director Ernesto Parra desde el oriente de Cuba y la **Temporada de Payasos Narices Rojas** organizada por el grupo Teatro Papalote desde el occidente. En el espacio docente **Trasposos Escénicos** fundado por Eberto García Abreu desde la Facultad de Arte Teatral ha fomentado grandemente el vínculo con maestros de diferentes regiones.

Otras áreas quizás menos reconocidas de las artes escénicas, también tienen sus festivales como el **Ánfora**, en Las Tunas, dedicado a la magia; el **Circuba**, de carácter internacional que reúne lo mejor del circo en nuestro país; o los dedicados al universo de la narración oral entre los que destaca: **Palabras al Viento**, en Holguín. También contamos con un **Evento Internacional de Pantomima** y la **Carrera de Estatuas Vivientes**. Además, se realizan las **Semanas de Teatro Alemán** organizadas

para promocionar la dramaturgia germana. A esta experiencia se le suman las semanas de Teatro Polaco y Noruego espacios para el intercambio que durante años ha sido fructífero y dinámico. El movimiento de artistas aficionados también cuenta con diversos eventos teatrales que tributan al fortalecimiento de nuestro teatro. La danza, como parte de las Artes Escénicas también cuenta con disímiles eventos a lo largo y ancho del país dedicados a la coreografía, la interpretación, a la danza contemporánea, folclórica y al ballet clásico entre los que resalta **Festival Internacional de Ballet de La Habana**, ampliamente divulgado y reconocido en el ámbito internacional.

Gracias a los festivales he viajado por todo el país desde que era estudiante. Me atrevería a afirmar que todas las manifestaciones de las Artes Escénicas en Cuba tienen sus eventos gestionados por las instituciones estatales y organizados por los teatristas cuyo sentido de pertenencia resulta admirable.

Nuestros eventos no solo son un suceso para los espectadores, sino que representan un espacio para los debates artístico-políticos. La mayoría de los festivales cuentan, en su diseño, con espacios teóricos donde se debaten las difíciles condiciones de producción, las complejas relaciones de las instituciones estatales con los artistas y la incidencia del teatro en la esfera pública. Sobre la escena cubana

se han dicho las más dolorosas verdades y se han tocado temas espinosos, sin embargo, la aureola del teatro ha cobijado a los artistas y les ha permitido, como en pocas manifestaciones, una gran libertad de expresión y creación.

También es posible crear nexos a través de esos encuentros nacionales e internacionales y se puede apreciar la construcción de colectivos de discusión y reflexión que trascienden el propio evento. En los festivales se crean lazos entre teatristas que algunas veces tributan a trabajos colaborativos entre varios grupos. Surgen alianzas que luego se convierten en intercambios entre cubanos y extranjeros posibilitando coproducciones y viajes de formación. Además, suele suceder que en los eventos se realicen talleres y salgan de ahí futuras puestas en escena impulsadas por lo aprendido.

Durante la crisis que supuso la pandemia de la Covid-19 en nuestro país muchos de los festivales y eventos se realizaron de forma virtual, otros aún esperan por una nueva edición. A la par de los montajes de las obras, de las clases en las aulas y de las funciones en los teatros, se van proyectando los eventos, como las fiestas que engalanan a nuestra bella Isla teatral.

Isabel Cristina López Hamze //

(Isla de la Juventud, Cuba, 1988) Madre de dos varones, profesora, crítica, asesora teatral y escritora. Licenciada en Teatrología y Máster en Procesos Formativos de la Enseñanza de Las Artes, Mención Teatro. Tiene publicados los libros "Estática Milagrosa" (2020) y "A Baracoa me voy. Una Cruzada Teatral" (2021).

Mapa teatral dos eventos e festivais em CUBA

Por **Isabel Cristina López Hamze** // Tradução de **Sara Mello Neiva**

Cuba é um país teatral. As artes cênicas alcançam até os cantos mais remotos da capital. O público frequentemente comparece às salas de teatro e muitas vezes o teatro vai aos bairros e escolas para conquistar novas plateias. É comum que os artistas de teatro de todo o país se conheçam e se admirem, mesmo que suas estéticas sejam completamente diferentes. O movimento teatral cubano é diverso, dinâmico e unido. Essa unidade na diversidade tem sido fomentada ao longo dos anos por um sistema de festivais e eventos que nos fortaleceu como uma comunidade.

Apesar das carências econômicas que nosso país enfrenta, é assombrosa a quantidade de eventos que são realizados. Para dar uma ideia mais clara, é importante entender que em Cuba há eventos de teatro em cada província, além dos que ocorrem na capital. Inclusive, muitos grupos de teatro criam seus próprios eventos. O Conselho Nacional das Artes Cênicas, em colaboração com outras instituições, coordena a maioria deles. A seguir, apresento um mapa de alguns dos eventos mais significativos.

O **Festival Internacional de Teatro de La Habana** (FITH) é a mãe dos eventos teatrais cubanos e é celebrado de maneira bienal desde 1980. Graças ao FITH, o público tem a oportunidade de apreciar as obras modelares do

teatro cubano, bem como muitos grupos de renome internacional. A programação inclui uma mistura de teatro tradicional de palco, de rua, de marionetes, experimental, emergente, pós-dramático e familiar. Além das apresentações, o Festival oferece colóquios, painéis, exposições e lançamentos de livros. Através dessas atividades teóricas, é possível compreender as estéticas, linguagens, contextos sociais e práticas de gestão por meio da reflexão crítica. Os espaços de natureza teórica no Festival enriquecem as abordagens e promovem um diálogo intenso que não apenas foca no teatro, mas também na realidade a partir da perspectiva teatral.

Outro evento de grande importância em Cuba é o **Festival Nacional de Teatro de Camagüey**, realizado na província da região central do país. Fundado em 1983, convoca os artistas locais. Alterna sua frequência bienal com o FITH e atrai uma grande quantidade de público. São realizados também encontros teóricos e sessões de trabalho com os críticos, onde são analisados os espetáculos e os criadores têm a oportunidade de compartilhar seus processos. É o encontro por excelência para avaliar a vitalidade de nosso teatro e um espaço para intercâmbio com colegas de outras regiões do país.

A **Temporada de Teatro Latino-Americano**



“Superbandaclown” dirigida por Ernesto Parra com Teatro Tuyo, Festival Internacional de Payasos, 2016
(Foto: Jorge Ricardo)

e Caribenho, conhecida como **Mayo Teatral**, organizada desde 2001 pela Direção de Teatro da Casa das Américas, é sem dúvida um dos momentos mais emocionantes em nosso calendário teatral. Com o objetivo de integrar e reconhecer o teatro da região, valorizando seus altos méritos artísticos e compromisso social, é realizado a cada dois anos e mobiliza tanto o público quanto os artistas. Temos apreciado espetáculos de grupos emblemáticos, como La Candelaria, Malayerba e Yuyachkani, para citar apenas três exemplos. Além disso, assistimos apresentações de coletivos emergentes que têm influenciado o ritmo do teatro contemporâneo na Nossa América.

O evento convoca sessões de desmontagem, conferências, painéis e oficinas de formação, bem como a entrega do Prêmio El Gallo de La Habana, que reconhece uma personalidade, grupo, publicação ou sucesso teatral que contribua significativamente para o teatro da América Latina e do Caribe.

Outra das ocasiões pelas quais devemos o intercâmbio com artistas de diversas partes do mundo é ao **Taller Internacional de Bonecos de Matanzas**, uma ideia do mestre e Prêmio Nacional de Teatro René Fernández Santa-

na. Já está sendo preparada a décima quinta edição deste Festitaller, a cargo de seu principal organizador Rubén Darío Salazar, que será realizada em 2024 e será dedicada à mulher nos palcos. Este é, sem dúvida, um dos festivais que mais nos enriqueceram com referências internacionais, pois participaram mais de 100 companhias e personalidades do Caribe, América Latina, América Central, América do Norte, Europa, África e Ásia.

O teatro feito por jovens conta em Cuba com numerosos espaços de visibilidade, muitos deles promovidos pela Associação Hermanos Saíz. Coordenado com o apoio desta entidade, o **Festival Nacional de Teatro Jovem**, fundado e realizado na província de Holguín, foi, ao longo de suas doze edições, um excelente ponto de encontro para um teatro diversificado e vibrante, em franca fase de crescimento. Tem o valor de mostrar uma parte fundamental do teatro que nem sempre é exibida em outros festivais: processos incompletos, prematuros, cheios de intensidade criativa, de risco e de fé. Acompanhar essas experiências é um privilégio que exige constância para acompanhar de perto futuras propostas.

O **Festival Elsinor** também ocorre todos os

anos como uma celebração da arte jovem. Originado na Faculdade de Artes Cênicas da Universidade de Artes, o ISA, possui uma tradição de mais de 30 anos. É um evento organizado por estudantes e concebido desde o início para promover o diálogo entre o aspecto pedagógico e o profissional. A partir dele, surgiram jovens diretores que gradualmente se inseriram na vida teatral, liderando projetos que surgiram no final dos anos 80 e que hoje são considerados paradigmas do teatro cubano contemporâneo.

Um dos eventos mais requintados é o *Magdalenas sin Fronteras*, coordenado em Santa Clara por Roxana Pineda, com o apoio da rede Magdalena Project. Embora seja um evento de criadoras mulheres, homens e mulheres de diferentes partes do mundo se reúnem. Os intensos dias do evento são enriquecidos com apresentações de espetáculos, oficinas, aulas magistrais e conferências ministradas por renomadas professoras. O **Magdalenas sin Fronteras** ultrapassou a questão de gênero. Há capturado a força de uma tradição e de uma ética do exercício teatral. Embora exija a rigorosidade de uma habilidade, também permite a delicadeza de um gesto de humanidade. Este evento, que pode ser considerado um dos eventos pedagógicos mais importantes do teatro cubano recente, destaca experiências que validam a maestria e o valor da mulher como artista e como ser social.

A **Cruzada Teatral Guantánamo - Baracoa** é o projeto de ação comunitária mais importante em Cuba e um dos eventos mais singulares do país. Desde 1991, vários grupos de teatro nacionais e estrangeiros percorrem 34 dias em um caminho com o objetivo de levar o teatro às comunidades remotas da região mais oriental do país. O público das áreas montanhosas e de difícil acesso aguarda ansiosamente os artistas a cada ano e se encanta com a magia da arte teatral. Mais de 30 anos de história e trabalho contínuo respaldam este projeto de vida que confia na função social do

teatro e no bem que a arte pode proporcionar às pessoas mais humildes. Os artistas da cruzada dormem em tendas, se banham em rios, enfrentam calor, frio e lama, e apresentam suas obras em escolas, à beira da praia ou sob árvores de mangueira. Eles atuam para um público de aproximadamente 65 mil espectadores a cada ano, visitando 210 comunidades. Todos os dias, são realizadas cerca de 7 apresentações simultâneas em diferentes locais, além de uma grande apresentação noturna com a participação de vários grupos. Graças à determinação dos cruzados, o teatro chega a lugares onde não há eletricidade nem telefonia, devido à complexidade da região, onde as crianças nunca viram uma televisão e mantêm a bela ingenuidade de quem se surpreende com um fantoche ou uma canção de amor.

Há mais de três décadas, um jovem teatrólogo chamado Ramón Silverio fundou um projeto em Santa Clara que ele sabiamente chamou de El Mejunje. Talvez por causa da mistura, poção ou elixir, o fato é que lentamente teve efeitos sobre aqueles que o experimentaram e, ao longo dos anos, El Mejunje se tornou um espaço exemplar da cultura no país. Em sua programação bem definida, não faltam eventos dos quais ele é sede, sendo o **Festival de Teatro de Pequeno Formato**, realizado no início do ano, um dos destaques. Como o nome indica, o festival apresenta espetáculos de pequeno formato de todo o país, mas o que torna este evento um acontecimento cultural é o conceito real de exercício da diversidade humana, a defesa da variedade de opiniões, o apoio incondicional à comunidade LGBTQ+ e a valorização de diversas práticas artísticas, como trova, bolero, experimentação artística, variedades, teatro, poesia, dança, eventos para crianças e música de todos os tipos. O Festival de Pequeno Formato de El Mejunje em Santa Clara está em crescimento ano após ano, mas o espírito mágico de seus colaboradores, suas paredes e seu público permanece intacto ao longo do tempo. É um local de



“Antigonón, un contingente épico” dirigida por Carlos Díaz com Teatro El Público, Festival Internacional de Teatro de La Habana, 2013. (Foto: Jorge Ricardo)

parada obrigatória no itinerário cultural do país, um lugar onde, após apenas alguns momentos lá dentro, deixamos de ser estranhos e nos tornamos parte da família.

Existem também outros eventos e festivais específicos que enriquecem o nosso cenário teatral. Entre eles, vale a pena mencionar **La Bacanal de Títeres para Adultos**, uma iniciativa que surgiu em 2012 e foi impulsionada pela dramaturga e pesquisadora Esther Suárez Durán, com o objetivo de destacar, promover e incentivar a arte dos marionetes para adultos em nosso país. Temos também o **Jornada de Teatro Callejero de Matanzas**, organizado a cada dois anos pelo grupo El Mirón Cubano, que promove e valoriza o teatro de rua. A arte do palhaço em nosso país também é celebrada em dois eventos de relevância nacional e internacional: o **Festival Internacional de Payasos**, organizado pelo ator e diretor Ernesto Parra, no leste de Cuba, e a **Temporada de Payasos Narices Rojas**, organizada pelo grupo Teatro Papalote no oeste. No campo educacional, o espaço **Trasposos Escénicos**, fundado por Eberto García Abreu na Faculdade de Arte Teatral, tem promovido fortemente a ligação com professores de diferentes regiões.

Outras áreas, talvez menos reconhecidas nas artes cênicas, também têm seus festivais, como o **Ánfora**, em Las Tunas, dedicado à magia; o **Circuba**, um evento internacional

que reúne o melhor do circo em nosso país; e os dedicados ao universo da narração oral, entre os quais se destaca o **Palabras al Viento**, em Holguín. Também temos um **Evento Internacional de Pantomima** e a **Carrera de Estatuas Vivientes**. Além disso, são realizadas semanas dedicadas ao teatro alemão, com o objetivo de promover a dramaturgia germânica. A essas experiências somam-se as semanas de teatro polonês e norueguês, espaços de intercâmbio que têm sido frutíferos e dinâmicos ao longo dos anos. O movimento de artistas amadores também conta com diversos eventos teatrais que contribuem para o fortalecimento do nosso teatro. A dança, como parte das artes cênicas, também possui diversos eventos em todo o país, dedicados à coreografia, à interpretação, à dança contemporânea, ao folclore e ao balé clássico, destacando-se o **Festival Internacional de Ballet de La Habana**, amplamente divulgado e reconhecido internacionalmente.

Graças aos festivais, tenho viajado por todo o país desde quando era estudante. Ousaria afirmar que todas as manifestações das Artes Cênicas em Cuba têm seus eventos gerenciados pelas instituições estatais e organizados pelos artistas, cujo senso de pertencimento é admirável.

Nossos eventos não são apenas um acontecimento para os espectadores, mas também representam um espaço para debates artístico-

políticos. A maioria dos festivais inclui em seu design espaços teóricos onde são discutidas as difíceis condições de produção, as complexas relações entre as instituições estatais e os artistas e o impacto do teatro na esfera pública. Sobre o cenário cubano, foram ditas as verdades mais dolorosas e abordados temas espinhosos. No entanto, a aura do teatro abrigou os artistas e lhes permitiu, como em poucas manifestações, uma grande liberdade de expressão e criação.

Também é possível estabelecer conexões através desses encontros nacionais e internacionais, e podemos observar a formação de grupos de discussão e reflexão que transcendem o próprio evento. Nos festivais, são criados laços entre artistas que às vezes contribuem para trabalhos colaborativos entre vários grupos. Surgem alianças que depois se transformam em intercâmbios entre cubanos e estrangeiros, possibilitando coproduções e oportunidades de formação. Além disso, é comum que workshops sejam realizados durante os eventos, resultando em futuras produções impulsionadas pelo que foi aprendido. Durante a crise causada pela pandemia da COVID-19 em nosso país, muitos dos festivais e eventos foram realizados de forma virtual, enquanto outros ainda aguardam por uma nova edição. Além das montagens de peças, das aulas nas salas de aula e das apresentações nos teatros, os eventos continuam a ser projetados, como as festas que embelezam a nossa bela Ilha teatral.

Isabel Cristina López Hamze //

(Isla de la Juventud, Cuba, 1988) Mãe de dois filhos, professora, crítica, consultora de teatro e escritora. Formada em Teatrolgia e com mestrado em Processos Formativos de Ensino das Artes, com ênfase em Teatro. Ela tem dois livros publicados: "Estática Milagrosa" (2020) e "A Baracoa me voy. Una Cruzada Teatral" (2021).

FAE 23: BITACORA ARTISTICA para la escena panameña

Por Alex Mariscal

Con el lema de “Una semana con lo mejor del teatro y la danza del mundo” se llevó a cabo del 15 al 20 de mayo de 2023, el 120 Festival Internacional de Artes Escénicas, “evento artístico-cultural que inició en 2004 como una bienal y a partir de 2019 se hace anualmente en la ciudad de Panamá durante una semana”.

A esta fiesta del arte escénico acudieron siete países: Argentina, Brasil, Colombia, México, España, Cuba y Panamá. Los espectáculos se programaron en dos franjas: a las 7:30 p.m. para los programas internacionales y la de las 9:00 p.m. para espectáculos más experimentales y de productores panameños. Abrieron sus puertas al Festival los teatros Ateneo (Ciudad del Saber), Anita Villalaz (Casco Antiguo), Inida (Balboa), el Estudio Multiuso GECU (Universidad de Panamá) y la sala de danza de la Fundación Espacio Creativo (FEC) en avenida B.

Además de las actividades formativas para artistas y estudiantes escénicos, este año se volvió a realizar el segmento infantil, El FAE invita a las escuelas del barrio, no realizado el año pasado por la pandemia, y que llevó artistas de circo y malabares a varias escuelas primarias públicas. Y el cierre se nutrió de alegría con un desfile por la Avenida A, amenizada por la banda de música del Instituto Nacional, malabaristas y zanqueros que salieron del Centro Cultural La Manzana, en calle 15, Santa

Ana hasta Plaza Catedral, donde se desarrolló un vistoso programa al aire libre de gimnasia infantil, circo, magia, música y danza contemporánea a cargo de la Plataforma Danza Panamá, dirigida por el maestro español Fernando Hurtado.

“Yo no estoy loca” abrió la franja de las 7:30 p.m. del FAE23 con un derroche de dinamismo y buena energía con el unipersonal del grupo Teatro Petra, en el Ateneo de la Ciudad del Saber.

Este unipersonal es la historia de una mujer que no se comporta como las otras frente a ninguna situación. La intérprete, Marcela Valencia, con gran maestría sostiene durante 75 minutos a su personaje, Cielo, mujer que conduce al público por los laberintos de su memoria. A través de ella, Fabio Rubiano, director y dramaturgo, devela un texto espectacular tejido con elementos contemporáneos de la dramaturgia postmoderna/postdramática.

Teatro Petra, con acierto escénico, ironía, humor negro, intenso ritmo escénico, no solo

nos muestra la historia de una mujer, sino la historia de todas/ todos/ "todes": aquellos que no caben en las etiquetas para las relaciones de lo correctamente familiar, social o político. Es la historia universal del individuo por lograr ser, frente a una construcción foucaultiana de mecanismos macrosociales de control.

Por su parte, **"Lázaro"** del grupo **Lagartijas tiradas al sol**, de México, en el Teatro Anita Villalaz, confrontó al público con un parsimonioso y detallado relato mostrado con proyecciones de archivos fotográficos, videos, y audio entrevistas de una veintena de personas que informan sobre el tal Lázaro (Gabino). Es una puesta en escena postmoderna que a ratos, se relata con una profunda lentitud, y que –¿tal como suele ser la realidad? – confronta al espectador sobre esa pluralidad de ser – hombre-artista- actor- personaje– en la que se indaga sobre, ¿hasta qué punto existe

la posibilidad real de que en la mente/ cuerpo del actor cohabiten una multitud de todos esos otros – los cientos de personajes— y si esos seres son igual o diferentes al actor?

La Compañía Fernando Hurtado, de España, fundada por el coreógrafo y bailarín del mismo nombre en el año 2000, se presentó el miércoles 17 de mayo con la pieza de danza contemporánea **"Seguramente haremos lo incorrecto"**. Esta compañía ya ha estado varias veces en Panamá desde de su gira AECID 2001, con **"Quisiera borrarte de un suspiro"**. En la escena tres baldes de aluminio para las goteras. Sobre el piso un enorme pliego de plástico. Esta pieza se desarrolla en tres partes. La primera se concentra en trabajo de piso y poco contacto entre ejecutantes; él busca con desesperación beber de las goteras, ella trata de salir del pliego que semeja una placenta gigante; atmósfera de dolorosa sole-

"El cruce" Grupo Atelie do Gesto (Brasil). Ejecutantes: Daniel Calvet y João Paulo Gross. Foto: Layza Vasconcelos.



dad. En la segunda, contacto y ritmo intenso; surge la posibilidad de reencuentro, y en un tercer momento, cada contacto entre los ejecutantes desata el desencuentro: atmósfera sensorial de incredulidad y sospecha.

Los ejecutantes, Hurtado e Inma Montalvo, nos deleitaron una escena íntima y esencialmente humana. ¿Acaso solo deseaban saciar la sed, purificarse, un pecho donde recostarse o simplemente volver a ese primigenio lugar de dónde todos surgimos?

De Argentina, la Compañía Perbacco fundada en 2013 nos brindó, **“Una”**, basada en la novela *Uno, ninguno y cien mil*, del italiano Luigi Pirandello. La puesta fue dirigida por el también italiano Giampaolo Samà y protagonizada por la intérprete argentina, Miriam Odorico quien ha hecho televisión, cine, teatro y nominada en numerosas ocasiones.

Miriam Odorico, sobre una silla y técnicamente sin cambios escenotécnicos, nos adentra a la multiplicidad de imágenes sobre la crisis del personaje. Lo hizo sin aspavientos. Como diestra maga que de su garganta, al estilo del cuento de Cortázar, donde el personaje eructa conejitos, la ejecutante hace saltar con cada respiración una multitud de personajes. Definitivamente **“Una”**, de Giampaolo Samà y La Odorico, como afirma el periodista Luis Bremer, “empuja al espectador a su propio desnudo existencial”.

En el teatro Ateneo estuvo el grupo brasileño Atelie do Gesto con la pieza de danza contemporánea **“O crivo” (El cruce)**, dirigida y coreografiada por João Paulo Gross e inspirada en el libro de cuentos, *Primeras historias*, del escritor Joao Guimaraes Rosa.

En este espectáculo de danza contemporánea dos cuerpos dinamizados avanzan, ruedan, se amalgaman lentos como la naturaleza misma. El desequilibrio de un paisaje vivo o muerto, ya sea la piedra, el crustáceo o la larva tienen su propio tiempo, dimensión y ritmo.

Una dramaturgia poética se deshila o hila en capas de sensorialidad que potencian una re-

lación cargada de afectos. ¿Hacia dónde van o de dónde vienen estos dos individuos? ¿Están en medio del Sahara, del “Sertao” brasileño, en las trochas del Darién, o en las arenas entre México y Estados Unidos? No importa. En ese vacío tropical dos seres continúan un viaje beckettiano en el que por más que avancen estarán nuevamente en el mismo sitio. Todo ocurre allí, como límite continuo al infinito: un desprenderse al vacío del alma, un rodar a las fronteras de la ausencia bajo el sonido mudo de las aves.

El martes 16 de mayo, en el Teatro Inida, en la franja de las 9:00 pm, se presentó **“La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo”**. Roy Williams, un dramaturgo y cineasta venezolano radicado en Panamá que presenta una “disección de la vida de un trabajador sexual mientras narra la investigación y confesión de su nueva pieza teatral por encargo”. Destaca en esta creación, la disposición del espacio. Colocó doble puntos de vista: una zona íntima con filas de sillas a ambos lados de los laterales del escenario y una segunda mirada, en la disposición tradicional: público en las butacas del teatro.

El 17 de mayo en la sala Alternativa GECU, se presentó **“Richard, el destino de una rosa espinada”**, una adaptación del homólogo de la mangaka japonesa Aya Kanno y producida por Tanuki Kun Eventos, de Panamá. Propuesta ecléctica de manga, canto lírico, resonancias del Richard III de Shakespeare.

En **“Richard, el destino de una rosa espinada”**, interpretada por Diana Mellado, Danitza Barrera, la directora, propone un diseño de vestuario y utilería (docenas de rosas blancas y rojas) y banda sonora y un espacio en semi-elipse interesante. Destaca en escena la cantante lírica, Jacqueline Lamicq, quien colocó la tonalidad probable o posible para acotar la atmósfera sonora de esa guerra de las rosas. El jueves 18 se presentaron en la Fundación Espacio Creativo (FEC), en Avenida B **“La silla”** y **“Cartografía del olvido”**.



“Seguramente haremos lo incorrecto” *Compañía Hurtado (España).*
Ejecutantes: Inma Montalvo y Fernando Hurtado. Foto: Manuel Castillo.

En **“La silla”**, la ejecutante panameña Sara Martín, juega con el público. Utiliza una silla para provocarles, para acercárseles y hacer un primer contacto ellos, incluso para encararse a uno de los espectadores. La gente en la sala del FEC, se sorprende, luego ríen y disfrutan de este juego de Martín con el que logra empatizar e incentivar lo lúdico.

Esta es la segunda vez que veo **“La silla”**. En esta simbiosis la bailarina se va integrando a la silla y la silla a la bailarina. Uno se cuestiona, es un ser que juega con una silla o una silla que se integra a una mujer. Pero como no todo es idílico, la bailarina se aleja de su contraparte, y el canto de sirena, en la voz es de la cantante cubano-española Omara Portuondo Peláez, la detiene. *«Nosotros, que nos queremos tanto, debemos separarnos... Entonces silla y mujer se contemplan, el público suspira, «Te juro que te adoro y en nombre de este amor y por tu bien te digo adiós».* La silla en su silencio observa que la mujer se aleja. El público respira y piensa, volverán a encontrarse.

Seguido, **“Cartografía del olvido”**, de la panameña Stephanie Lee tomó el motivo de Kierkegaard: *<< la vida solo puede ser entendida hacia atrás, pero que se debe vivir hacia adelante>>*.

Stephanie ha estudiado en varias instituciones de enseñanza de danza, ha bailado profesionalmente para varias compañías y Premio nacional de coreografía “Nuestros Creadores”

(2014). En esta ocasión, Stephanie y Milko, en un ritmo denso, trenzan imágenes proyectadas, música y movimiento para comunicar la sensación de hundirse en el abismo, donde el sueño flota y la realidad se traza en líneas borrosas: siluetas, sombras casi olvidadas; retazos de calles, edificios. Ejecución limpia, genuina, y sensorial abre rendijas en los intersticios de la memoria para reescribir que lo que somos tiene que ver con lo que fuimos. *<<Yo volví a mirar esa flameante bandera, las proezas de unos aviones CAZA Norteamericano haciendo un berrido como de 100 búfalos heridos mientras paría una bomba sobre el Chorrillo, también vi un niño llorando en el cuadro roto de una ventana.*

El viernes 19 en el Teatro Inida se presentó **“Simplemente José”**, unipersonal de la compañía colombiana X2 Teatro. Es la historia de un niño despojado por la guerra, un desplazado de la rural Colombia. El Registro Único de Víctimas (RUV), de Colombia tiene un acumulado histórico de casi 8.219.403 víctimas de desplazamiento forzado por eventos (de violencia) ocurridos desde 1985 a 2021.

El intérprete dramaturgo y director, Giovanni Largo León, acude a la escena despojado de parafernalias, lleva solo una caja y una armónica. Nos interpreta con mucha honestidad a un niño de 10 años, personaje empático, ingenioso, sencillo, lleno de humor que nos lleva a ahondar en esa terrible situación del

despojado. Esa memoria de un sueño, de que aún queda un futuro: “Algún día voy a volver a mi casa blanca de todos mis sueños, yo quiero volver a correr por los potreros y mirar las nubes del cielo con mi amigo Tobías, quiero sentir la risa y el olor a las mañanas. Yo... algún día encontraré el camino” (**Simplemente José**).

Pese a dificultades económicas del festival, que obligaron a prorrogarlo de abril para mayo, el equipo organizador del FAE, liderado por la experiencia, tesón y determinación de su productor, Roberto Enrique King, no cesó en su ardua gestión y una vez más pudimos celebrar con lo mejor del teatro y la danza del mundo. **En esta ocasión el asunto que destacó en el festival fue la búsqueda de identidad, la resiliencia y la afirmación de la memoria.**

Definitivamente, esta interacción entre los teatreros, bailarines, los estudiantes de teatro y danza y el público panameño con los maestros y ejecutantes de alto nivel artístico tendrá consecuencias positivas en el desarrollo futuro del teatro y la danza local. Larga vida al festival.

Alex Mariscal // Director de “Teatro ZAKTAN”. Máster en Teatro (Lindenwood University. MO., U.S.A.). Licenciado en Arte Teatral (U.P.). Ha dirigido y actuado en más de 30 puestas. Premio Ricardo Miró, sección teatro (2015). Premio Nacional de cuento José María Sánchez, 2007. Catedrático en el Departamento de Teatro, y director del Centro de Investigación de Facultad de Bellas Artes, Universidad de Panamá (+507 64414392)



FAE 23: DIÁRIO ARTÍSTICO para a cena panamenha

Por Alex Mariscal

Tradução de Mariana Mayor

Com o lema “Uma semana com o melhor do teatro e da dança do mundo”, de 15 a 20 de maio de 2023 foi realizado o 12º Festival Internacional de Artes Cênicas, “um evento artístico-cultural que teve início em 2004 como uma bienal e que a partir de 2019, é realizado anualmente na Cidade do Panamá durante uma semana.”

Sete países participaram deste festival de artes cênicas: Argentina, Brasil, Colômbia, México, Espanha, Cuba e Panamá. Os espetáculos foram programados em dois horários: às 19h30 para as apresentações internacionais e às 21h para espetáculos mais experimentais e de produtores panamenhos. Os teatros que abriam suas portas para o evento foram: Ateneo (Ciudad Del Saber), Anita Villalaz (Casco Antiguo), Inida (Balboa), o Estúdio Multiuso GECU (Universidade do Panamá) e o salão de dança da Fundação *Espacio Criativo* (FEC) na Avenida B.

Além das atividades formativas para artistas e estudantes de artes cênicas, este ano voltou a ser realizada uma programação voltada para o público infantil. A FAE convidou as escolas de bairro, feito que não pode ser realizado no ano passado devido à pandemia, e levou artistas de circo e malabarismo a diversas escolas primárias públicas. O encerramento foi cheio de alegria com um desfile pela Avenida A, animado pela banda de música do Instituto Nacional, malabaristas e artistas com pernas

de pau que saíram do Centro Cultural *La Manzana*, na Rua 15, Santa Ana, até a Praça da Catedral, onde foi realizada uma apresentação de ginástica infantil, circo, magia, música e dança contemporânea da Plataforma *Danza Panamá*, dirigida pelo professor espanhol Fernando Hurtado.

“Yo no estou loca” (“Não sou louca”) abriu a programação das 19h30 da FAE 23 com muito dinamismo e boas energias com o monólogo do grupo Teatro Petra, no Ateneu da *Ciudad Del Saber*.

O espetáculo conta a história de uma mulher que não se comporta como as outras em nenhuma situação. A performer Marcela Valencia sustentou com maestria sua personagem, Cielo, uma mulher que conduz o público pelos labirintos de sua memória durante 75 minutos. Através dele, Fabio Rubiano, diretor e dramaturgo, revela um texto espetacular tecido com elementos contemporâneos da dramaturgia pós-moderna/pós-dramática.

Teatro Petra, com assertividade, ironia, hu-

mor negro, ritmo de palco intenso, não somente nos mostra a história de uma mulher, mas a história de todas/todos/"todes": aqueles que não se enquadram nos padrões do que é propriamente familiar, social ou político. É a história universal do indivíduo por "tornar-se", face a uma construção foucaultiana de mecanismos de controle macrossociais.

Por sua vez, **"Lázaro"**, do grupo **Lagartijas tiradas al sol**, do México, no Teatro Anita Villalaz, apresentou para o público uma história parcimoniosa e detalhada encenada com projeções de arquivos fotográficos, vídeos e entrevistas em áudio de vinte pessoas que informam sobre o tal "Lázaro (Gabino)". É uma encenação pós-moderna que, por vezes, é contada com profunda lentidão, e que – tal como costuma ser a realidade? – confronta o espectador sobre essa pluralidade de ser – homem-artista-ator-personagem – em que

se coloca a questão: até que ponto existe uma possibilidade real da mente/corpo do ator coabitar todos esses "outros" – as centenas de personagens – e se esses seres são iguais ou diferentes do ator?

A Companhia Fernando Hurtado, da Espanha, fundada pelo coreógrafo e dançarino de mesmo nome em 2000, apresentou-se na quarta-feira, 17 de maio, com o espetáculo de dança contemporânea **"Seguramente haremos lo incorrecto"** ("Certamente faremos o incorreto"). Esta companhia já esteve várias vezes no Panamá desde a sua turnê com AECID 2001 (Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento), com **"Quisiera borrarte de un suspiro"** ("Quisera eu te apagar de um suspiro").

No palco, havia três baldes de alumínio para vazamentos. No chão, uma enorme folha de plástico. Esta peça desenvolve-se em três par-

"O Crivo" Grupo Ateliê do Gesto (Brasil). Performers: Daniel Calvet y João Paulo Gross. Foto: Layza Vasconcelos.



tes. A primeira concentra-se no trabalho solo e com pouco contato entre os performers; um dançarino procura desesperadamente beber das goteiras, outra tenta sair do lençol que lembra uma placenta gigante; atmosfera de dolorosa solidão. Na segunda parte, há contato e ritmo intenso; surge a possibilidade de reencontro, e, num terceiro momento, cada contato entre os intérpretes desencadeia desencontros: uma atmosfera sensorial de descrença e suspeita.

Os performers, Hurtado e Inma Montalvo, nos deleitaram com uma cena intimista e essencialmente humana. Queriam apenas matar a sede, purificar-se, ter um ombro para recostar ou simplesmente regressar àquele lugar originário de onde todos saímos?

Da Argentina, a Companhia Perbacco fundada em 2013 nos brindou com **“Una”** (“Uma”), baseado no romance *Um, nenhum e cem mil*, do italiano Luigi Pirandello. A produção foi dirigida pelo também italiano Giampaolo Samá e protagonizada pela performer argentina Miriam Odorico, que já fez televisão, cinema, teatro e foi indicada a prêmios diversas vezes. Miriam Odorico, sentada numa cadeira e sem efeitos cenotécnicos, nos transporta para a multiplicidade de imagens sobre a crise da personagem. Ela fez isso sem afetações. Como um mágico habilidoso que respira pela garganta, ao estilo da história de Cortázar, onde a personagem arrota coelhinhos, a performer faz saltar de cada respiração uma infinidade de personagens. Definitivamente **“Una”**, de Giampaolo Samà e La Odorico, como afirma o jornalista Luis Bremer, “empurra o espectador para a sua própria nudez existencial”.

No Teatro Ateneo estive o grupo brasileiro Ateliê do Gesto com a peça de dança contemporânea **“O crivo”**, dirigida e coreografada por João Paulo Gross e inspirada no livro de contos Primeiras Estórias, do escritor João Guimarães Rosa.

Neste espetáculo de dança contemporânea dois corpos dinâmicos avançam, rolam, amal-

gamam-se lentamente como a própria natureza. O desequilíbrio de uma paisagem viva ou morta, seja ela a pedra, o crustáceo ou a larva, tem seu próprio tempo, dimensão e ritmo.

Uma dramaturgia poética se desenrola ou se entrelaça em camadas de sensorialidade que potencializam uma relação repleta de afeto. Para onde vão ou de onde vêm esses dois indivíduos? Estão no meio do Saara, no “Sertão” brasileiro, nas trilhas do Darién, ou nas areias entre o México e os Estados Unidos? Não importa. Nesse vazio tropical, dois seres continuam uma jornada beckettiana na qual por mais que avancem, estarão novamente no mesmo lugar. Ali tudo acontece, como um limite contínuo ao infinito: um desaparego no vazio da alma, um rolar em direção às fronteiras da ausência sob o som silencioso dos pássaros.

Na terça-feira, 16 de maio, no Teatro Inida, por volta das 21h00, foi apresentada **“La impossibilidade física de la muerte en la mente de alguien vivo”** (“A impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo”). Roy Williams, dramaturgo e cineasta venezuelano radicado no Panamá, apresentou uma “dissecção da vida de um trabalhador do sexo enquanto narra a investigação e a confissão de sua nova peça encomendada”. O que se destaca nesta criação é a disposição do espaço. O encenador colocou pontos de vista duplos: uma área íntima com fileiras de cadeiras nos dois lados do palco e para um outro olhar, na disposição tradicional: público nas poltronas do teatro.

No dia 17 de maio, na sala Alternativa GECU, foi apresentado **“Richard, el destino de una rosa empinada”** (“Richard, o destino de uma rosa espinhosa”), adaptação de texto homólogo de autoria da mangaká japonesa Aya Kanno e produzida pela Tanuki Kun Eventos, do Panamá. Proposta eclética de mangá, canto lírico, com ressonâncias de Ricardo III de Shakespeare.



“Seguramente haremos lo incorrecto” Companhia Hurtado (Espanha).

Performers: Inma Montalvo y Fernando Hurtado. Foto: Manuel Castillo.

Em “Richard, el destino de una rosa empinada”, interpretado por Diana Mellado, Danitza Barrera, a diretora, propõe figurino e adereços (dezenas de rosas brancas e vermelhas), trilha sonora e um interessante espaço em semi-elipse. Destaca-se no palco a cantora lírica Jacqueline Lamicq, que colocou a tonalidade provável ou possível para delimitar a atmosfera sonora daquela guerra das rosas.

Na quinta-feira, dia 18, foram apresentadas **“La Silla”** (“A Cadeira”) e **“Cartografía del olvido”** (“Cartografia do esquecimento”) na Fundação *Espacio Creativo* (FEC), na Avenida B. Em **“La Silla”**, a performer panamenha Sara Martin joga com o público. Ela usa uma cadeira para provocar, abordar e fazer o primeiro contato com os espectadores, até mesmo para subir em um deles. As pessoas na sala da FEC ficaram surpresas, depois riram e se divertiram com esse jogo de Martin com o qual ela consegue criar empatia e estimular a ludicidade.

Esta é a segunda vez que vejo **“La Silla”**. Nesta simbiose a bailarina integra-se à cadeira e a cadeira à bailarina. Pergunta-se se é um ser que brinca com uma cadeira ou uma cadeira que se integra a uma mulher. Mas como nem tudo é idílico, a bailarina afasta-se da sua contraparte e o canto da sereia, na voz da cantora cubano-espanhola Omara Portuondo Peláez, detém-na. Nós, que tanto nos amamos, de-

vemos nos separar”... Então cadeira e mulher contemplam-se, o público suspira: “Juro que te adoro e em nome deste amor e por ti, te digo adeus.” A cadeira, em seu silêncio, observa a mulher se afastar. O público respira e pensa, eles vão se encontrar novamente.

A seguir, **“Cartografía del olvido”**, da panamenha Stephanie Lee, apropriou-se do tema de Kierkegaard: “a vida só pode ser entendida de trás para frente, mas deve ser vivida para frente”.

Stephanie estudou em diversas instituições de ensino de dança, dançou profissionalmente em diversas companhias e ganhou o Prêmio Nacional de Coreografia *Nuestros Creadores* (2014). Nesta proposta cênica, Stephanie e Milko, num ritmo denso, tecem imagens projetadas, música e movimento para comunicar a sensação de afundar no abismo, onde o sonho flutua e a realidade se desenha em linhas borradas: silhuetas, sombras quase esquecidas; manchas de ruas, edifícios. A performance limpa, genuína e sensorial abre fendas nos interstícios da memória para reescrever que o que somos tem a ver com o que fomos. Olhei novamente para aquela bandeira tremulante, para as façanhas de alguns aviões de caça norte-americanos gritando como 100 búfalos feridos enquanto lançavam uma bomba sobre *el Chorrillo*, também vi uma criança chorando na moldura quebrada de uma janela.



Na sexta-feira, dia 19, no Teatro Inida, foi apresentado **“Simplesmente José”**, monólogo feito pela companhia colombiana X2 Teatro. É a história de uma criança vítima da guerra, uma pessoa deslocada da zona rural da Colômbia. O Cadastro Único de Vítimas (RUV) da Colômbia tem um total histórico de quase 8.219.403 vítimas de migração forçada devido a episódios (de violência) ocorridos de 1985 a 2021. O dramaturgo e diretor Giovanni Largo León entra em cena despojado de apetrechos, carregando apenas uma caixa e uma gaita. Ele nos apresenta com muita honestidade um menino de 10 anos, um personagem empático, espirituoso, simples, cheio de humor que nos leva a mergulhar naquela terrível situação dos despossuídos. Aquela lembrança de um sonho, de que ainda há futuro: “Um dia vou voltar para a minha casa branca de todos os meus sonhos, quero correr novamente pelas pastagens e olhar as nuvens no céu com meu amigo Tobías, Quero sentir o riso e o cheiro das manhãs. Eu... um dia eu vou encontrar o caminho” (**“Simplesmente José”**).

Apesar das dificuldades financeiras do festival, que nos obrigou à prorrogar-lo de abril para maio de 2023, a equipe organizadora do FAE, liderada pela experiência, tenacidade e determinação do seu produtor, Roberto Enrique King, não cessou a sua árdua gestão e mais uma vez conseguimos celebrar com o melhor do teatro e da dança do mundo. **Nesta ocasião o tema que se destacou no festival foi a procura da identidade, a resiliência e a afirmação da memória.**

Definitivamente, esta interação entre criadores de teatro, bailarinos, estudantes de teatro e dança e o público panamenho com professores e intérpretes de alto nível artístico terá consequências positivas no desenvolvimento futuro do teatro e da dança locais. Vida longa ao festival.

Alex Mariscal // Diretor do “Teatro ZAKTAN”. Mestre em Teatro (Lindenwood University. MO., EE.UU.). Licenciado em Artes Teatrais (Universidade do Panamá.). Dirigiu e atuou em mais de 30 espetáculos. Prêmio Ricardo Miró, seção teatro (2015). Prêmio Nacional José María Sánchez (2007). Professor do Departamento de Teatro e diretor do Centro de Investigação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Panamá (+507 64414392)

UN FESTIVAL EN VENEZUELA a favor del teatro progresista, humanista y libertario

Por Vivian Martínez Tabares

Si mi experiencia como participante de la primera edición del Festival Internacional de Teatro Progresista Venezuela 2022 --29 de julio al 7 de agosto--, fue impactante desde el punto de vista profesional y humano al descubrir un evento nuevo, empeñado en reinstaurar en Caracas una capital del teatro, visto no como vitrina sino como espacio genuino de encuentro y defensa de los más nobles principios humanos hacia un mundo mejor⁷, la segunda edición superó cualquier expectativa, en dimensión numérica y en hondura para cumplir sus propósitos de afirmarse como espacio de resistencia cultural y política y de genuina fiesta popular.

El lema “Que sea humana la humanidad”, salido del tema “El despertar de la historia” del cantor Alí Primera, permaneció como brújula de un término tan amplio como progresismo, traducido aquí como “alternativo al teatro comercial, capitalista, misógino, patriarcal, excluyente, elitista y mercantil”, e igual la imagen gráfica de las máscaras de los diablos danzantes con que Andrea Brito interpreta la simbología clásica del teatro.

La magnitud del festival me obliga a referir cifras: Si la edición primera abarcó el distrito capital más nueve estados, este llegó a los veintitrés estados del país. Del 8 al 18 de junio recibió veintitrés agrupaciones de dieciséis países, que se unieron a los 106 colectivos venezolanos: México, país invitado, Argentina, Bolivia, Brasil, Burkina Faso, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Egipto, España, Italia, Perú, Portugal, Rusia y Uruguay. Se vieron montajes de sala, calle y para todos los públicos, con un segmento de programación infantil en la Casona Cultural Aquiles Nazoa y obras de perfil político e histórico en el Teatro Principal. La cartelera cubrió 60 parroquias y en total se ofrecieron al público 343 funciones, más 50 eventos especiales: talleres, conferencias, lecturas dramatizadas, exposiciones y diálogos con agrupaciones nacionales e internacionales.

Los números permiten comprender que el FESITPVEN es individualmente inabarcable desde el punto de vista valorativo. Por eso, comparto apreciaciones globales y algunos hitos que, a mi juicio, marcan el evento. Una cualidad innegable del segundo Festival Inter-

⁷ Ver V.M.T.: “Escenificar la emancipación: FESITPVEN 2022”, Conjunto n. 205, oct.-dic. 2022, pp. 45-48. Mi texto es parte de un dossier con otros reportes del evento a cargo de Pablo García Gámez y Hernán Colmenares, y dos obras de dramaturgia venezolana actual: *Menguada la hora*, de César Rojas, y *This is Salem*, de Andreína Polidor, esta última participante en la cita con una puesta en escena de su autora.



“Las venas abiertas” Teatro La Rosa. Cuba.

nacional de Teatro Progresista es que, como el primero, favoreció el encuentro con los espectadores y entre sí, de muy relevantes artistas y grupos latinoamericanos. Patricia Ariza y el Teatro La Candelaria (Colombia) con Camilo, Mauricio Kartún (Argentina) con La vis cómica y una conferencia magistral, Yuyachkani (Perú) con el unipersonal Confesiones de Ana Correa, Malayerba (Ecuador) e Instrucciones para abrazar el aire con Arístides Vargas y Charo Francés, La Trinchera (Ecuador) con Quimera, la Compañía del Latón (Brasil) y Sérgio de Carvalho con El pan y la piedra, Luna Lunera (Brasil) con Aquellos dos, Julián Boal (Brasil) con un taller de Teatro del Oprimido, Vaca 35 (México) con Lo único que necesita una actriz es una buena obra y las ganas de triunfar, Puño de Tierra (México) con El corrido del Rey Lear, el grupo promovido por el Instituto Alexander Petion (Argentina) con Lejano resplandor de luna, LATEscena (Bolivia) con Animales domésticos, Teatro La Rosa (Cuba) con Las venas abiertas, y Teatro de la Utopía (Cuba) con FK, fantasía sobre Frida Kahlo, entre otros, mostraron poéticas referencias en la escena regional, y una variedad

temática ligada a la relectura de la historia y de figuras y acontecimientos esenciales para la vida social, la lucha de clases, la tradición y la cultura de nuestros países; denunciaron la violencia estructural, las desapariciones forzadas y sus consecuencias, así como la violencia de género. Validaron la memoria y las inquietudes juveniles, relejeron clásicos desde una mirada contemporánea y transgresora, focalizaron la migración desde su condición de raíz insuficientemente conocida, y cantaron y apostaron por la vida. Significó el impacto del concierto La población, creado por Víctor Jara, a 50 años del golpe fascista en Chile, a cargo de artistas del Teatro Nacional Chileno, con dirección musical de Sofía Torres y escénica de Belén Herrera, y la participación de la Joven Coral Ángel Sauce y la Orquesta de Cámara Simón Bolívar, por Venezuela.

Así, se estableció un diálogo horizontal con los colectivos nacionales, encabezados por la Compañía Nacional de Teatro con su elenco principal y los jóvenes del laboratorio, grupos llegados de numerosas regiones y diversos en sus trayectorias, desde la Fundación Rajata-



"Camilo" Teatro La Candelaria. Colombia.

bla, IIAVE, el Taller Experimental de Teatro o la Compañía Regional del Estado de Portuguesa, hasta más nuevos como Teatro Ceres y Teatro La Penumbra, ambos con puestas lideradas por mujeres, de entre treinta montajes de directoras.

También fue significativa la presencia de la escena de otras regiones, con agrupaciones de excelencia como la portuguesa Compañía de Chapitó con su humorística versión de *Electra*, y el grupo español Unahoramenos, de Canarias, que ofreció una experiencia de teatro documental basado en la tragedia de los refugiados afganos y del Oriente Medio frente al tratamiento "humanitario" dado por los receptores europeos, desde el protagonismo femenino. Y si en 2022 la actriz de Edoxi Gnoula, (*Désir Collectif*, Burkina Faso) fascinó con su unipersonal *Legs Suites*, ahora los también burkineses de *Deux Temps Trois*, Hassane Kouyaté y Habib Dembelé hicieron otro tanto con *The Island*.

Al impartir un seminario de teatro latinoamericano centrado en el teatro de grupo, a solicitud de los organizadores del Festival, pude

percibir cuán útil es revivir la memoria histórica y poner en la mente de jóvenes teatristas búsquedas y empeños de la escena de nuestra región ligados al compromiso con sus realidades, para favorecer el encuentro con sus raíces escénicas.

Con gratitud y reconocimiento hacia el hospitalario y eficiente equipo organizador, liderado por el director teatral y gestor Carlos Arroyo, y la constante ocupación de las máximas autoridades del Ministerio de Cultura en apoyar y visibilizar cada acción, si me preguntaran qué le falta al Festival, diría que intentar escalonar aún más el programa, para que los espectadores y quienes como yo llegamos ávidos de abarcar todo el teatro posible, podamos sacarle literalmente el jugo a cada hora del día, y mayor orientación a público y especialistas acerca de los contenidos, lo que puede solucionarse con un modesto catálogo, que difunda y fije para la memoria, los nombres, trayectorias y rasgos de la escena progresista vista en Venezuela.



Cuando, luego de once días entre multitudes de espectadores, en la clausura el ministro Ernesto Villegas anunció la tercera edición del evento --fijada para dar inicio el 27 de marzo--, una reacción unánime de alegría inundó el Teatro Nacional. ¡Larga vida al Festival Internacional de Teatro Progresista de Venezuela!

Vivian Martínez Tabares // es crítica e investigadora teatral, editora y profesora universitaria cubana. Licenciada en Teatrología y Doctora en Ciencias por la Universidad de las Artes. Instituto Superior de Arte, donde es Profesora Titular e imparte un Seminario de Crítica Teatral. Ha publicado Didascalias urgentes sobre una espectadora interesada, Pensar el teatro en voz alta y Escena y tensión social, entre otros, y colabora regularmente con publicaciones teatrales. Dirige la revista especializada de teatro latinoamericano Conjunto y el área de teatro de la Casa de las Américas. Cura y dirige la Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral, que tendrá su duodécima edición en 2024.

Venezuela

UM FESTIVAL NA VENEZUELA a favor do teatro progressista, humanista e libertário

Por Vivian Martínez Tabares // Tradução de Mariana Mayor

Se a minha experiência como participante da primeira edição do Festival Internacional de Teatro Progressista Venezuela 2022 - 29 de julho a 7 de agosto - foi impactante do ponto de vista profissional e humano ao descobrir um evento novo, determinado a restabelecer em Caracas uma capital de teatro, visto não como uma mostra mas como um genuíno espaço de encontro e defesa dos mais nobres princípios humanos rumo a um mundo melhor⁸, a segunda edição superou todas as expectativas, em dimensão numérica e em profundidade para cumprir os seus propósitos de se afirmar como espaço de encontro cultural, resistência política e de genuína celebração popular.

O lema “Que sea humana la humanidad” (“Que seja humana a humanidade”), da canção “El Despertar de la Historia” (“O Despertar da História”) do cantor Alí Primera, permaneceu como bússola para um termo tão amplo como o progressismo, aqui traduzido como “alternativa ao teatro comercial, capitalista, misógeno, patriarcal, excludente, elitista e mercantil”,

e o mesmo vale para a imagem gráfica das máscaras dos demônios dançantes com que Andrea Brito interpreta a simbologia clássica do teatro.

A magnitude do festival me obriga a relatar números: se a primeira edição abrangeu a capital mais nove estados, esta chegou aos vinte e três estados do país. De 8 a 18 de junho o Festival recebeu vinte e três grupos de dezesseis países, que se juntaram aos 106 grupos venezuelanos: México, país convidado, Argentina, Bolívia, Brasil, Burkina Faso, Chile, Colômbia, Cuba, Equador, Egito, Espanha, Itália, Peru, Portugal, Rússia e Uruguai. As produções foram exibidas no palco, na rua e para todos os públicos, com segmento de programação infantil na *Casona Cultural Aquiles Nazoa* e obras de perfil político e histórico no *Teatro Principal*. A programação percorreu 60 freguesias e no total foram oferecidos ao público 343 espetáculos, além de 50 eventos especiais: oficinas, conferências, leituras dramatizadas, exposições e diálogos com grupos nacionais e internacionais. Os números permitem com-

⁸ Ver V.M.T.: “Escenificar la emancipación: FESITPVEN 2022”, Conjunto n. 205, out.-dez. 2022, pp. 45-48. Meu texto faz parte de um dossiê com outros relatos do evento a cargo de Pablo García Gámez e Hernán Colmenares, e duas obras da atual dramaturgia venezuelana: “*Menguada la hora*” (“Minguada a hora”), de César Rojas, e “*This is Salem*”, de Andreína Polidor, esta última participante do encontro de uma encenação de sua autora.



“Las venas abiertas” Teatro La Rosa. Cuba.

preender que o FESITPVEN é individualmente inimaginável do ponto de vista de avaliação. Por isso compartilho apreciações gerais e alguns marcos que, na minha opinião, marcam o evento. Uma qualidade inegável do segundo Festival Internacional de Teatro Progressista é que, como o primeiro, favoreceu o encontro com os espectadores e de artistas e grupos latino-americanos entre si muito relevantes. Patricia Ariza e o Teatro La Candelaria (Colômbia) com “Camilo”, Mauricio Kartún (Argentina) com “La vis comica” (“A visão cômica”) e uma conferência magistral, Yuyachkani (Peru) com o monólogo “Confesiones” (“Confissões”) de Ana Correa, Malayerba (Equador) e “Instrucciones para abrazar el aire” (“Instruções para abraçar o ar”) com Aristides Vargas e Charo Francés, La Trinchera (Equador) com “Quimera”, a Companhia do Latão (Brasil) e Sérgio de Carvalho com “O Pão e a Pedra”, Luna Lunera (Brasil) com “Aqueles Dois”, Julián Boal (Brasil) com workshop de Teatro do Oprimido, Vaca 35 (México) com “Lo único que necesita una actriz es una buena obra y las ganas de triunfar” (“A única coisa que uma atriz precisa é um bom trabalho e a vontade de vencer”), Puño de Tierra (México) com “El corrido del Rey Lear” (“A corrida de rei Lear”), grupo promovi-

do pelo Instituto Alexander Petion (Argentina) com “Lejano resplendor de Luna” (“Distante resplendor da lua”), LATEscena (Bolívia) com “Animais Domésticos” (“Animais Domésticos”), Teatro La Rosa (Cuba) com “Las Venas Abiertas” (“As Veias Abertas”), e Teatro de la Utopia (Cuba) com “FK, fantasia sobre Frida Kahlo, entre outros, apresentaram referências poéticas da cena regional, e uma variedade temática ligada à releitura da história e de figuras e acontecimentos essenciais à vida social, à luta de classes, à tradição e à cultura dos nossos países; denunciaram a violência estrutural, os desaparecimentos forçados e as suas consequências, bem como a violência de gênero. Validaram a memória e as preocupações juvenis, releeram clássicos numa perspectiva contemporânea e transgressora, centraram-se na migração a partir da sua condição de raiz insuficientemente conhecida, e cantaram e apostaram na vida. Refiro-me ao impacto do concerto “La población” (“A população”), criado por Víctor Jara, 50 anos depois do golpe fascista no Chile, por artistas do Teatro Nacional Chileno, com direção musical de Sofía Torres e direção cênica de Belén Herrera, e com a participação do Coro Jovem Ángel Sauce e Orquestra de Câmara Simón Bolívar, pela Venezuela.



"Camilo" Teatro La Candelaria. Colombia.

Assim, estabeleceu-se um diálogo horizontal com grupos nacionais, liderados pela Companhia Nacional de Teatro com seu elenco principal e os jovens do laboratório, grupos vindos de inúmeras regiões e diversos em suas trajetórias, desde a Fundação Rajatabla, IIAVE, Oficina Experimental de Teatro ou da Companhia Regional do Estado Português, até outros mais recentes como o Teatro Ceres e o Teatro La Penumbra, ambos com produções dirigidas por mulheres, entre trinta montagens de encenadoras. Também foi significativa a presença da cena de outras regiões, com grupos de excelência como a portuguesa Companhia de Chapitó com a sua versão humorística de **Electra**, e o grupo espanhol Unahoramenos, das Canárias, que ofereceu uma experiência de teatro documental baseada na tragédia dos refugiados afegãos e do Médio Oriente que enfrentam o tratamento "humanitário" dado pelos europeus, a partir de um protagonismo feminino. E se em 2022 a atriz de Edoxi Gnoula, (Désir Collectif, Burkina Faso) fascinou com o seu espetáculo solo "Legs Suites", agora os burquinenses de "Deux Temps Trois," Hassane Kouyaté e Habib Dembelé fizeram o mesmo com "The Island".

Ao ministrar um seminário de teatro latino-americano voltado para o teatro de grupo, a pedido dos organizadores do Festival, pude perceber como é útil reavivar a memória histórica e colocar na mente dos jovens artistas do teatro as buscas e os esforços da cena do nosso região vinculada ao compromisso com suas realidades, para favorecer o encontro com suas raízes cênicas.

Com gratidão e reconhecimento à hospitaleira e eficiente equipe organizadora, liderada pelo diretor e gestor teatral Carlos Arroyo, e à constante dedicação das mais altas autoridades do Ministério da Cultura em apoiar e dar visibilidade a cada ação, se me perguntarem o que falta ao Festival, eu diria que seria tentar escalonar ainda mais a programação, para que os espectadores e aqueles que como eu, que vêm ansiosos para cobrir todo o teatro possível, possam literalmente aproveitar ao máximo cada hora do dia, e uma maior orientação para o público e os especialistas sobre os conteúdos, que podem ser resolvidos com um catálogo modesto, que divulgue e fixe na memória, os nomes, trajetórias e características da cena progressista vista na Venezuela.



Quando, após onze dias entre multidões de espectadores, no encerramento o Ministro Ernesto Villegas anunciou a terceira edição do evento - marcada para começar no dia 27 de março - uma reação unânime de alegria inundou o Teatro Nacional. Viva o Festival Internacional de Teatro Progressista da Venezuela!

Vivian Martínez Tabares // é crítica e pesquisadora de teatro cubana, editora e professora universitária. Graduada em Teatologia e Doutora em Ciências pela Universidade das Artes. Instituto Superior de Arte, onde é Professora Catedrática e ministra um Seminário de Crítica Teatral. Publicou *Didascalias Urgentes sobre una espectadora interesada*, *Pensar el teatro en voz alta e Escena y tensión social*, entre outros, e colabora regularmente com publicações teatrais. Dirige a revista especializada latino-americana de teatro *Conjunto* e a área teatral da Casa de las Américas. É curadora e diretora da Temporada Teatral Latino-Americana e Caribenha da Mayo Teatral, que terá sua décima segunda edição em 2024.

DECLARACION DE INTERES CULTURAL

POR EL PARLAMENTO DEL MERCOSUR PARLASUR | SEP 2023



PARLAMENTO DEL MERCOSUR
Secretaría Parlamentaria



MERCOSUR/PM/SO/DECL.29/2023

PUBLICACIÓN DIGITAL BILINGÜE ESPAÑOL/PORTUGUÉS “TEATRO SITUADO. REVISTA DE ARTES ESCÉNICAS CON OJOS LATINOAMERICANOS”

VISTO:

Que “Teatro Situado. Revista de Artes Escénicas con ojos latinoamericanos” busca compartir y debatir sobre las experiencias del quehacer teatral de Latinoamérica y el Caribe.

Que se propone como un espacio para compartir ideas, para hacer propuesta y para volver visibles las realidades (los modos, los momentos, las intenciones) de las artes escénicas en las diferentes realidades en las que los trabajadores de teatro llevan adelante la actividad.

Que la revista propone contener la diversidad de prácticas, enfoques y experiencias que habitan nuestro continente, compuesto por realidades muy diferentes. Para ello, se busca conocer y poner en contacto los modos en los que las prácticas artísticas generan respuestas en cada una de estas realidades concretas

Que esta publicación se propone como una herramienta que nos ayude a debatir y a generar lazos

Que la organización de cada número de la revista se hace en torno a ejes temáticos y estos ejes surgen a partir de la intención de problematizar algunos temas propios de la actividad teatral, con el deseo de conocer, interactuar, profundizar las problemáticas actuales.

Que desde la publicación se busca abrir preguntas y, por qué no, afirmar las coincidencias: las teatrales, las culturales, las que hacen al devenir político en

Pablo de María 827 - Montevideo Uruguay - Tel. (5982) 410 97.97
www.parlamentomercosur.org

DECLARACION DE INTERES CULTURAL

POR EL PARLAMENTO DEL MERCOSUR PARLASUR | SEP 2023



PARLAMENTO DEL MERCOSUR
Secretaría Parlamentaria



nuestros territorios; la producción de conocimiento, la circulación de saberes, las herencias y las formas de los procesos de enseñanza/aprendizaje son algunos de los temas que pone en relieve; atender críticamente cómo y de qué manera se accede a los conocimientos, cuáles han sido sistemáticamente ocultados, que métodos o categorías teatrales circulan por otros caminos que no son los canales habituales de formación, divulgación, sostiene y enriquecen las experiencias formativas y teatrales de Nuestramérica.

Que a través de sus páginas autoras y autores, artistas, abren discusiones en torno a ¿Cuáles son nuestros imaginarios y cómo aportamos en ampliarlos para construir otras referencias? ¿Cómo hacer pie en la manera de aprender, conocer y reconocemos con una mirada latinoamericana? Preguntas que aparecen y posibilitan repensar las prácticas escénicas.

CONSIDERANDO:

Que la revista cuenta con un equipo de traductores y correctores que trabajan intensamente para asegurar la calidad de la publicación, que respete las particularidades y a la vez tengan nivel internacional.

Que el objetivo es que estas tareas puedan sostenerse en el tiempo manteniendo la seriedad y el compromiso que los lenguajes teatrales que su diversidad demandan.

Que en el año 2022 se han abierto puertas muy significativas para la publicación: La continuidad del vínculo logrado con Ediciones Hasta Trilce (Bs As. Argentina) y el Instituto Boal (San Pablo. Brasil) han permitido no solamente un encuadre institucional para alojar la revista, sino también permitió generar una serie de actividades de divulgación durante todo el período que abarca la revista, como entrevistas, charlas y conversatorios que tuvieron una muy recepción.

Pablo de María 827 - Montevideo Uruguay - Tel. (5982) 410 97.97
www.parlamentomercosur.org

DECLARACION DE INTERES CULTURAL

POR EL PARLAMENTO DEL MERCOSUR PARLASUR | SEP 2023



PARLAMENTO DEL MERCOSUR
Secretaría Parlamentaria



Que, además, la revista es alojada en la página Web de grupo Pompapetriyosos, grupo de teatro comunitario, y en el sitio del Festival Latitud 40, plataforma de intercambio entre Argentina y Portugal.

Que otros apoyos muy significativos para la publicación son el aval del Profesor titular de la cátedra Música y Arte latinoamericana del CCC en Licenciatura en Historia, y de la cátedra Periodismo y Literatura, de la Universidad Nacional de Avellaneda, Vicente Zito Lema y de la Red de Intelectuales y Artistas en defensa de la humanidad.

Que entre sus objetivos se cuentan: reflexionar colectivamente los problemas de las diferentes actividades de las artes escénicas; promover debates teóricos y sus vínculos con la práctica como acontecimientos inescindibles, conectar grupos de teatro, docentes e investigadores para que puedan compartir miradas; reafirmar los lazos entre el arte y la política, con una identidad latinoamericana.

EL PARLAMENTO DEL MERCOSUR

DECLARA:

Artículo 1: De su interés la publicación digital bilingüe español/portugués "Teatro Situado. Revista de Artes escénicas con ojos latinoamericanos".

Montevideo, 25 de setiembre de 2023


Parlamentario Mario Colman
Presidente


Edgar Lugo
Secretario Parlamentario

Pablo de María 827 - Montevideo Uruguay - Tel. (5982) 410 97.97
www.parlamentomercosur.org

Teatro Situado

Revista de Artes Escénicas con ojos Latinoamericanos

N° 7. Encuentros y festivales.

Octubre, 2023

Coordinadoras *Coordenadoras*

Julieta Grinspan

Actriz. Dramaturga. Profesora de teatro.

Mariana Mayor

Dra. em Artes. Atriz. Professora de teatro.

Mariana Szretter

Lic. en Letras. Docente.

Consejo Editorial *Conselho Editorial*

Ana Julia Marko

Beatriz Bittencourt

Mariana Sapienza

Paola Lopes Zamariola

Patricia Freitas

Roberta Carbone

Sara Mello Neiva

Veronica Caliva

Imagen de tapa *Foto de capa*

Foto de Giovanni Galvez Compañía Trans Express. "Muñecas gigantes", en la Plaza de Bolívar de Manizales.

Foto Pág. 2 Foto de Michaela en Pixabay.com

Diseño gráfico *Designer gráfico*

Rocío Giorgi | rocio.giorgi@gmail.com

Equipo de traductores y colaboradoras *Equipe de tradutores e colaboradoras*

Mariana Mayor - Teatro Situado

Mariana Szretter - Teatro Situado

Ana Julia Marko é doutora pelo Programa de Artes Cênicas da USP onde investiga ações pedagógicas do Grupo Cultural Yuyachkani (Peru), dentro do campo que relaciona Teatro, Educação e Memória, especialmente em contextos latino-americanos.

Contato: anajuliamarko21@gmail.com

Beatriz Bittencourt é atriz e professora. Formada em Licenciatura em Artes Cênicas (USP)

Contato: soparabeatriz@gmail.com

Mariana Sapienza é diretora e professora de teatro. Mestranda em Artes: Estética e Poéticas Cênicas (UNESP)

Contato: mbsapienza@gmail.com

Patricia Freitas é tradutora literária, co-editora da Pedagogy and Theatre of the Oppressed Journal e doutoranda na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Contacto: pfreitassantos@yahoo.com.br

Roberta Carbone é graduada em Licenciatura em Artes Cênicas (2009), Mestra em História do Teatro (2014) e doutora pelo PP-GAC da Universidade de São Paulo.

Contacto: roberta.carbone@usp.br

Sara Mello Neiva é atriz, professora e pesquisadora. Doutoranda em História do Teatro (USP)

Contato: sara.neiva@gmail.com

Verónica Caliva es hacedora teatral de la región patagónica argentina. Actriz y profesora de teatro.

Contacto: lacalivero74bis@gmail.com

Teatro Situado es una revista en muchas lenguas. Muchas voces acuden a ella. Las realidades que relata se cuentan en español, se cuentan en portugués. No es una revista en español. Ni en portugués. Habla el lenguaje del teatro, en cualquiera de las lenguas. Algunos criterios editoriales definen los modos de organizarla. Pero no hay fronteras en ella. Cómo no las hay en el teatro. Como no debería haberlas en el mundo.

Teatro Situado é uma revista em muitas línguas. Muitas vozes participam dela. As realidades aqui registradas são contadas em espanhol, são contadas em português. Não é uma revista em espanhol. Nem em português. Fala a linguagem do teatro, em qualquer uma das línguas. Alguns critérios editoriais definem seus modos de organização. Mas não há fronteiras em suas linhas. Como não há fronteiras no teatro. Como não deveriam existir no mundo.

Revista declarada de Interés Cultural por el Parlamento del Mercosur PARLASUR Sep | 2023

Teatro Situado Revista de Artes Escénicas con ojos Latinoamericanos cuenta con el apoyo de:

INSTITUTO
AUGUSTO BOAL



UNteatro
ESCUELA DE ENSAYOS ESCÉNICOS



Laboratório Drama em Cena/Programa de Pós-graduação
em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro

teatrosituado@gmail.com - @teatrosituado - TeatroSituado

www.edicioneshastatrilce.com.ar

www.augustoboal.com.br/o-instituto-augusto-boal/

Carlos Calvo 1357. CABA. Argentina. - ISSN 2718- 7861