

**Entrevista a Fredman Barahona
Adrede – EspIRA. Managua, 2015**

¿Cómo empezó tu acercamiento con el arte?

Mientras estudiaba una carrera participaba del grupo de teatro de la universidad, ahí siento que empecé a utilizar mi cuerpo como una herramienta de comunicación.

Recibíamos talleres de actuación y expresión corporal. Hacíamos obras tradicionales, pero también hacíamos bastante improvisación y eso me ayudó mucho a sentirme cómodo con exponerme en el espacio público.

Luego seguí haciendo teatro pero con grupos independientes. Y a la vez me involucré en talleres en comunidades rurales, vinculados a la cosmovisión indígena.

Este proceso fue importante porque me introdujo a una revisión de mi mirada sobre el mundo.

En ese momento decidí cambiarme de carrera y empecé a estudiar antropología e inicié las clases de teatro en el Justo Rufino Garay, donde estuve 3 o 4 años y aprendí mucho sobre el trabajo con el cuerpo.

Un conocimiento que vertía también en ejercicios personales, donde yo hacía la música, el vestuario, construía el personaje y todos los elementos necesarios para montar una pieza.

Después, tenía la necesidad de hacer proyectos que no fueran alineados a la técnica de teatro. Quería hacer cosas fuera de una estructura tradicional, y eso coincidía con que estaba iniciando mi participación como activista de la comunidad LGBTIQ.

Así me mude de la escuela de teatro porque ya mi ritmo no estaba en ese canal, que pasaba mucho por la palabra, mientras yo estaba interesado en la acción.

¿Cuáles fueron los ejercicios iniciales que trabajaste bajo esta idea?

El primer ejercicio que hice fue caminar en tacones sobre la línea que separa los carriles en la carretera, con unos zapatos de una talla menor a la mía.

O cambiarme de ropa de hombre a mujer en los semáforos.

Y estaba interesado en hablar del binarismo de género y el cuestionamiento de la identidad heteronormada.

Después de estos ejercicios, tu trabajo se centra más en el cuestionamiento desde las prácticas de cultura tradicional y folclórica ¿Tu acercamiento desde la antropología tuvo que ver con volver tu proceso hacia la cultura popular?

Estudiar antropología me permitió acercarme a autores o teorías que hoy aún me interesan.

Además, me hizo identificar discursos nacionalistas y oficiales sobre Nicaragua y los pueblos latinoamericanos. Y también aportó en una pequeña parte a la desconstrucción de esas ideas, que luego he seguido también revisando desde otros espacios.

De hecho, yo dejé la UNAN porque quería hacer un estudio sobre el Baile de Negras, que es una pieza de folclore, y la supervisora de mi trabajo en ese tiempo, me dijo que no podía seguir con ese tema porque no existía gente que pudiera valorar mi trabajo.

Que no había especialistas que trabajaran sobre: ritual, género, sexualidad, que era lo que me interesaba estudiar.

Entonces me decepcioné de la carrera, pero en ese momento también estaba ya en EspIRA.

¿Cuál ha sido el aporte de EspIRA en tu formación?

EspIRA me enseñó a llevar un proceso crítico sobre mis propias ideas y proyectos. Aquí yo tenía la oportunidad de revisar la propuesta y que otros también lo hicieran, para poder contar con diferentes miradas.

También desarrollé la capacidad de defender lo que funciona y ver lo que no funciona en la pieza. Y trabajar para mejorarla.

¿Cuáles han sido otros espacios que han aportado a tu trabajo?

Los espacios colaborativos en los que he participado, porque me he involucrado mucho en trabajos creados en colectivo.

¿Y como confluyen todas estas experiencias de aprendizaje, cómo se han desarrollado en la investigación y en tu práctica performática?

Empecé haciendo trabajos que pusieran mi cuerpo al límite y que de cierto modo dejaran atrás mi formación como actor. Y creo que la primera pieza que hice con mayor conciencia de esto fue transhorror, que se relaciona también con el cuestionamiento de mi identidad, una identidad cochona y marica.

Que pienso ya venía nombrando como un fracaso desde lo heteronormado y binario, en mis primeros trabajos.

Para Trans-horror yo me encontraba en la investigación sobre el Baile de negras, que es un ritual en el cual se utiliza el travestimo.

Estaba interesado en el corte entre la práctica tradicional que conserva una estética determinada, y la práctica contemporánea, en donde la mayoría de quienes participan son homosexuales que utilizan la danza como un ejercicio de apropiación en la construcción de su propia identidad, con una estética del espectáculo y de lo extravagante que se asocia a la idea de la loca (gay).

Me interesaba profundizar sobre esas referencias visuales de lo que es ser un maricón, cuestionando también mis propias ideales.

En Trans-horror me deformed el rostro y eso para mí es un ataque terrorista al ideal de belleza dentro de las prácticas homosexuales.

Luego Trans-horror se acentúa más tu acercamiento a las prácticas ritualistas y de identidad nacional, qué te interesó desarrollar en esos siguientes trabajos

Por un lado, la memoria del dolor y el miedo de recordarnos. Mis intervenciones están seducidas por las transformaciones históricas y estético-políticas de las calles que habito.

Me interesa mencionar a la Nicaragua cochona, tal como sucede en Somos una Patria, donde me muestro como hijo de una unión simbólica entre dos machos, Sandino y Dario.

Además, me interesa mucho hacer acercamientos a la prácticas folclóricas desde lo vivencial, que si obviamente está influenciado por mis intereses teóricos, pero desde una mirada cochona. Y ahí surgen trabajos como Solo Fantasía y Devenir Torovenado.

Todos estos trabajos están marcados por poner tu cuerpo siempre en escena, pero en tu última obra has integrado ahora otros cuerpos, me refiero a la obra que presentaste en la Bienal de la Habana.

En mi trabajo me interesa constantemente perder la idea de identidad y eventualmente en esta obra esto me ha llevado a eliminarme a mí mismo del trabajo, por no funcionar desde simbolismos con los que ya cargo

He enfocado más la mirada en lo procesual y el activismo, en donde mi cuerpo y mi presencia funcionan más como un agenciador de procesos.

El trabajo de Cuba, nació de **Se la Bailo**, una obra que hago con la gigantona (Figura femenina de 2 a 3 metros de altura que baila por la calle acompañada de otros personajes).

En **Se la Bailo** me fascine con la idea de construir esta mujer enorme, pero pensé en la construcción de esta estructura en colectivo.

Un colectivo que fluctuara con esta idea. Entonces me pareció interesante de desarrollarlo en Cuba tomando en cuenta la historia de los grupos homosexuales y trans allá.

Fue mi primer trabajo de arte relacional y siento que como proceso fue muy rico el trabajo en el barrio y con la comunidad.

¿Por qué concilias el activismo como parte de tu obra?

Cada vez más considero mi practica artistica como mi arma activista

Y en mi práctica como activista me interesa que mi acercamiento sea accesible y que insite a lecturas posibles, que se relacione con el otro.

Y me interesa estar en la calle.

¿Hacia a dónde se encamina ahora tu trabajo?

Estoy creando unas esferas de poder, filtradas por lo que yo nombro el imaginario poscochón, es una instalación/performance.

Y estoy interesado en investigar y hacer un homenaje sobre un grupo japonés de posguerra, que trabaja performances y happening, y que tiene investigación sobre la estética política de los estados.

Pues yo he visto todas las transformaciones visuales de la ciudad y de mi barrio, entonces quisiera trabajar también vinculando lo brillante y la estetica politica del gobierno con el rainbow marica.