

FICHA TÉCNICA | EQUIPO DE DIRECCIÓN

Escenarios é uma publicação da | Escenarios es una publicación de la Associação Lendias D'Encantar de Beja, Portugal.

Presidente | Presidente // **António Revez** Director | Director // **Julio César Ramírez**

Editor | Edición // João de Mello Alvim y Yerandy Fleites

Design Gráfico | Diseño Gráfico // Ana Rodrigues
Produção | Producción // Susana Paixão
Morada em Portugal | Dirección postal en Portugal // Rua Luís de Camões,
Casa da Cultura de Beja, Portugal

Morada em Cuba | Dirección en Cuba // Teatro Raquel Revuelta

Línea esquina B, Vedado

COLABORADORES | COLABORADORES

Encenador | Director teatral // Santiago García

Dramaturgo e professor | Dramaturgo y profesor // **Yerandy Fleites**Encenador , jornalista e professor | Director teatral, periodista y profesor //

João de Mello Alvim, Carlos Satizábal

Actriz e professora | Actriz y profesora // Nohra Clemencia González Reyes Jornalista | Periodista // Raquel Vidales

Professor | Director Teatral y profesor // **Julio César Ramírez**Professor e investigador | Profesor y investigador // **João Fernandes de Melo**Crítico de Teatro | Crítico Teatral // **Fernando León Jacomino** //

Roger Fariñas Montano

Fotógrafos | Fotografos // Rui Rugénio // Cristina Carias // Ana Rodrigues

E-mail | Correo electrónico // mail.escenarios@gmail.com

Telefone | Telefono // +351 96 93 91 904
Depósito Legal //

Publicación trimestral

3

SUMARIO

04. Editorial

ENSAYO Y PENSAMIENTO

6. El Teatro en la Memoria y la Memoria en el Teatro [Santiago García - Colombia]

PANORAMA

- **10.** Fita (R) O Horizonte [João de Mello Alvim]
- **16.** Festival de Teatro Alternativo [Carlos Satizábal]

PROTAGONISTAS

26. Patricia Ariza[Nohra Clemencia González Reyes]

30. José Sanchis Sinisterra [Raquel Vidales]

LA MEMORIA DEL TIEMPO

36. Enrique Buenaventura | A Criação Colectiva, Forma e Conteúdo, Ética e Desenvolvimento no Exercício do Panorama Contemporâneo [Julio César Ramírez]

DE LA CRÍTICA

- **44.** Danza | Defilló. Un Escenario Desbordado de Caribe [João Fernandes de Melo]
- 46. Teatro | Istambul do Uruguay ou o Regresso do Ofendido [Fernando León Jacomino]
- **50.** Os Olhos da Bretanha Choram Sangue Pelo Espectáculo da Actualidade [Roger Fariñas Montano]

DIDASCALIAS

53. Breves Teatrais

EDITORIAL

SCENARIOS teve o seu primeiro encontro com os leitores na quinta edição do FITA, em Março de 2018. Foi uma feliz coincidência e fruto das afectividades de uma comunidade teatral que vai crescendo a nível regional e nacional. Eis que a ESCENARIOS e os cenários do FITA se complementam em torno de um mesmo objectivo: diversos grupos e companhias do espaço ibero-americano, ávidos de teatro, partilham as suas experiências numa celebração sem limites.

Explorámos, no número zero, as possibilidades de crescimento e de produção do verdadeiro encontro com o teatro ibero-americano. Para o número um, procurámos inserir nas páginas agora impressas o sentimento e os saberes adquiridos ao longo do tempo. E é uma alegria pelo nascimento, e é uma angústia pelo desejo e pelos perigos que todo o crescimento implica.

ESCENARIOS. Um nome extenso, difícil de manipular graficamente. Ainda assim, insistimos nele, porque o seu significado, e o seu espaço de surgimento natural está intimamente associado à amplitude e construção do seu extenso território. Um espaço onde se revelam identidades, sentimentos, culturas e geografias. Uma diversidade que se impõe e se constrói, através de uma encenação social real e viva.

Naquele primeiro delírio (edição zero) abordámos o teatro que se faz no Uruguai. Queremos, em cada número da ESCENARIOS e através de um breve dossier, abordar a realidade de cada um dos países que compõem o espaço ibero-americano. Nesta edição, aproximamo-nos da Colômbia saudando personagens incontornáveis: Santiago García, Enrique Buenaventura e Patricia Ariza, nomes que marcaram, com o seu contributo, um novo passo no desenvolvimento e na pesquisa teatral ibero-americana.

scenarios tuvo su primer encuentro con los lectores durante la quinta edición del Festival Internacional de Teatro de Alentejo (FITA). Fue una coincidencia cálida, marcada por las afectividades de un gremio teatral que se desarrolla en esa región de Portugal. Y es que tanto los escenarios del FITA como Escenarios se complementan en un mismo propósito. Grupos de buena parte de Iberoamérica vivenciaron en medio de la avidez natural por la escena contemporánea, una festividad sin límites.

En el número cero exploramos la posibilidad de producir el encuentro real. Insertamos en las páginas recién caladas con la tinta, el sentimiento y los saberes adquiridos durante años en el teatro. Nos llenamos de felicidad y también de angustias. Felicidad por el nacimiento y angustias por el deseo y el peligro del crecimiento natural.

Escenarios, un nombre largo, poco manipulable en las gráficas editoriales. Sin embargo, insistimos en él porque su significado, su área natural, está asociada a la amplitud y composición de un gran territorio. Un espacio donde se ponen al descubierto, identidades, sentimientos, culturas y geografías. Diversidad que se impone y también se construye en medio de una escena social viva.

En aquel primogénito delirio hablamos un poco de la escena uruguaya. Así queremos recorrer en cada número, mediante un breve dosier, el teatro que se produce en cada uno de nuestros países. En esta ocasión nos acercamos a Colombia, saludando tres nombres imprescindibles: Santiago García, Enrique Buenaventura y Patricia Ariza. Nombres que han situado, con su aporte, un nuevo peldaño en el desarrollo de la escena y la investigación teatral Iberoamericana.

ENSAYO Y PENSA MENTO

EL TEATRO EN LA MEMORIA Y LA MEMORIA EN EL TEATRO

[Santiago García]

no de los peores enemigos del arte, pero más precisamente del artista, es la memoria. Tomada esta como acumulación de datos, como registro de experiencias, como ese caudal que va dejando en la conciencia del artista los descalabros, los hallazgos, las equivocaciones, en suma, los resultados buenos y malos de la obra como proceso. La memoria es la que le permite al artista acceder a la destreza, pero al mismo tiempo es su gran enemiga en cuanto el arte abomina la repetición y la copia, y va, inexorablemente, en la vida del creador hacia aquello que es esencia en la obra artística, la originalidad. Esta es una brillante, y lo digo porque a veces enceguece, paradoja. En cuanto más experiencia -memoria- se tiene, más riesgos se corren en caer en la presunción que impide ver el camino que se tiene delante. Y el futuro de un nuevo experimento están entrañablemente ligado a su capacidad de abrir un "nuevo" derrotero y no un repetir audacias anteriores.

Esto pasa, y tenemos que tenerlo bien en cuenta en nuestro "nuevo" arte de hacer comedias en América Latina. Hagamos memoria y, en este "recorderis" no voy a confundir el trayecto recorrido por muchos de nosotros en el trajín de encontrar los medios de hacer teatro, es decir, cómo construir grupos o ensambles, o cómo conquistar espacios de ensayo y de presentación de obras, o cómo abarcar el espacio de la creación dramatúrgica, o cómo inventar cada día estrategias de sobrevivencia,

que podríamos llamar peripecias de búsqueda y hallazgos de la vida práctica de nuestro quehacer, con el otro aspecto que por lo menos a mí es lo que más me interesa, que es el de encontrar el camino de una dramaturgia nuestra, porque en este aspecto es donde vale la pena polemizar sobre la memoria o la experiencia y no en el otro, donde posiblemente la experiencia es casi siempre positiva. Me refiero con esto a la de lograr un espacio, una sala, o la de consolidad un grupo estable, o también el otro aspecto tan importante que es conquistar un público.

Hablaré tanto en la primera persona del singular como del plural, porque muchas experiencias teatrales las he compartido con grupos o ensambles de actores, de manera que ellos se constituyen en sujetos directos de los éxitos y fracasos que necesariamente compartimos. Le experiencia exclusivamente personal es más bien rara o, por lo menos, algo sospechosa, tanto en el arte como en la ciencia.

Remontemos la memoria hacia los años cincuenta cuando empezamos a aventurarnos en el teatro contemporáneo con obras que en el momento constituían la vanguardia de la escena europea y norteamericana. El teatro del absurdo donde las inusitadas y escandalosas propuestas tenían como punta de lanza a Beckett y a Ionesco. En el Teatro El Búho de la avenida Jiménez, fundado en 1956, nos lanzamos, un grupo de directores y actores, con todo el ímpetu y la confianza de quien abre

nuevos caminos a la conquista de un público y un lenguaje teatral radicalmente inédito. Ahí estaban Fausto Cabrera, Marcos Tychbrother, Dina Moscovici, Sergio Blishter, Arístides Meneghetti y un servidor, como directores y, con nosotros, un buen grupo de actores. Durante dos años montamos un variadísimo número de obras de este corte hasta que nos topamos con Brecht, Los fusiles de la madre Carrar, que venía a ser como la antítesis del teatro subjetivista y hermético del absurdo.

Después de mi viaje a Europa (1959, 60 y 61) y de conocer de primera mano el Berliner Ensemble, tenía que hacer necesariamente una revisión de la etapa anterior y meterme de lleno en la experiencia brechtiana. Hacer una especie de borrón y cuenta nueva, y para ello monté en el teatro estudio de la Universidad Nacional Un hombre es un hombre y La vida de Galileo

expereincias más con autores europeos fueron importantes: Peter Weiss con Marat / Sade y Witold Gombrowicz con El matrimonio. Weiss con la propuesta de unir el agua con el aceite, una extraña mezcla de Brecht y Beckett, y Gombrowicz con un teatro desfachatado, absurdo y fantástico, pero sobre unos rieles precisos de relato argumental. Estas dos experiencias aparecieron en múltiples aspectos en la dramaturgia personal en las obras que escribí varios años más tarde.

En el 67 apareció la brillante, deslumbradora, propuesta de Grotovski. Yo, por pura casualidad, había visto una presentación del polaco en un pequeño pueblito, Opole, donde realizaban sus experimentaciones, una versión de Fausto y Margarita a partir de un texto de Marlowe. Al teatro La mama de Bogotá llegaron unos actores de La Mama de Nueva York e impar-

> ejercicios prácticos del entrenamiento grotosvkiano que habían aprendido en Polonia. La moda del actor sancomo centro y eje fundamental de la dramaturgia del espectáculo cundió. Buenos, malos y regulares resultados vimos no solo aquí en el continente. Más tarde vino a Manizales el

tieron un taller con

to, del cuerpo del actor Colombia, sino en todo propio gurú de Wraslav y tras él el teatro Odín

con Barba a la cabeza. Con él tuvimos varios encuentros y talleres de intercambio de experiencias. Puedo decir, a estas alturas, que aunque nunca nos matriculamos de pies a cabeza en el teatro antropológico, se aceptamos valiosas enseñanzas de esta tendencia. Sobre todo en el aspecto ético y en muchos de los planteamientos del entrenamiento del actor. De esta experiencia no borraríamos todo, quedarían muchos "regalos".

Era entonces como la cuarta oleada de tendencias o motivaciones que nos venía de fuera y todavía, a excepción de Soldados o El menú de Enrique Buenaventura, no sentíamos que habíamos encontrado "el buen" camino. Tal vez el más interesante resultado de aplicar las enseñanzas de la onda grotovskiana fue el montaje de El cadáver cercado, del argelino Kated Yacine, donde tanto el trabajo corporal y vocal de los actores como el tratamiento de la dramaturgia del espectáculo, nos dieron el punto máximo, para nuestras cuentas, de las posibilidades de aplicación de estas metodologías de trabajo.

Y aquí es donde aparece la quinta andanada. Lo llamo así porque fue abrumadora, tanto para nuestro grupo como para

"QUANTO MAIOR A EXPERIÊNCIA, MAIOR É O RISCO DE SE CAIR NA PRESUNÇÃO QUE TE IMPEDE DE VER O CAMINHO. A MODERNIDADE."

Galilei. Buscando, claro, asimilar ampliamente las teorías del alemán, pero procurando incursionar en ellas con la posibilidad de un lenguaje escénico propio. Es bien difícil escapar de la fuerte influencia de los grandes cánones del arte, aunque en esa difícil paradoja, de aceptar y rechazar, es en la que se mueve toda la creación artística. La vida de Galileo Galilei nos llevó a un enfrentamiento con las directivas de la Universidad. Como consecuencia de ello un buen grupo de teatristas nos retiramos de allí y fundamos la Casa de la Cultura que a los dos años de funcionamiento se llamó y se llama teatro La Candelaria. La estrenamos con Soldados, una obra de Carlos José Reyes, basada en la novela La casa grande de Álvaro Cepeda Samudio. En este texto ya se veía la fecunda aplicación de Brecht a una dramaturgia nacional. Creo que este montaje fue de una enorme importancia para vislumbrar el futuro camino que debía tomar nuestro teatro. Posteriormente, enrique Buenaventura la tomó e hizo con ella cinco o seis versiones durante más de veinte años, quedando así como la insignia del famoso teatro caleño.

No obstante, había que seguir buscando y buscando. Dos

"NÃO SÃO AS TEORIAS QUE CONSTROEM AS ARTES. SÃO OS FACTOS."

gran número de creadores del teatro contemporáneo. Me refiero a la semiología. La avalancha trajo de bueno el hecho de que apareció muy oportunamente, en el momento en que nos metíamos en la creación colectiva. Las nuevas ciencias de la comunicación nos hicieron reflexionar sobre varios aspectos. El primero y el más importante era el de los lenguajes no verbales. El cuerpo del actor como emisor de signos, y entre ellos se consideraba hasta el momento, que los más eficaces eran los verbales, pero que en el universo de las relaciones interpersonales ese era solo un aspecto. La semiología y varias de sus disciplinas adyacentes nos hicieron descubrir todo el riquísimo campo de la exploración que inmediatamente nos lanzamos a explorar.

Lo malo que tenía, y poco a poco se fue descubriendo, era la tendencia doctrinaria de muchos de sus tanteos, que no eran presentados como tales, es decir, como posibilidades, sino como verdades incontrovertibles. El matrimonio con teorías académicas es un desastre en la práctica artística. Lo no-teatral, es decir, lo teórico, como lo define Rossi Landi, es un aspecto que ayuda en la práctica creativa, pero que es necesario colocarlo como elemento antitético del fundamental, que es la práctica teatral concebida como el enfrentamiento escena-público.

De suerte que los aportes de la semiología tenían que tomarse como motivaciones, alicientes o apoyos a la práctica y no como el eje sustentador del proceso creativo, que fue lo que por desgracia le aconteció a múltiples experimentos que rápidamente se marchitaron y se tornaron "decadentes" en el teatro de los años ochenta.

No digo que hayamos "superado" la semiología, sería tan pretencioso como decir que hemos superado las matemáticas, dados los nuevos descubrimientos que en el campo de la física han hecho los pensadores contemporáneos. No. Lo que pretendo dejar sentado como resultado de una experiencia, es que la natural desconfianza hacia fórmulas salvadoras vino poco a poco a confirmar que las teorías no son las que hacen el arte, sino los hechos. Sin embargo, y ahí está el quid de la cuestión, no se puede concebir un arte sin teorías.

Ahora, para seguir en este orden de sucederse de las memorias y de los aportes, tenemos que ocuparnos, en este punto, de la creación colectiva.

En nuestro teatro La Candelaria esta forma de trabajo no surgió de repente, como una moda, sino que se fue dando poco a poco, a medida que fuimos conquistando algunos de sus componentes fundamentales. Claro que es innegable la influencia de los primeros referentes que tuvimos llegados de Europa, como el de Arianne Mnouchkine del Teatro del sol de Francia o el de Margareth Litlewood de Inglaterra, y también de la admiración que sentimos cuando vimos el primer espectáculo signado como de creación colectiva hecho en Bogotá por Jaime Barbini con su obra Bananeras. Pero lo que me parece más importante fue la práctica de la improvisación como "nueva" herramienta de trabajo en la dramaturgia, la cual empleamos con gran entusiasmo en varias obras de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta (2), y tal vez, lo más importante, la imperante necesidad de buscar, como fuera, una dramaturgia nuestra, colombiana o latinoamericana, teniendo en cuenta, por un lado, los intereses y las expectativas del público que poco a poco íbamos ganando y, por otro, nuestras propias exigencias de empezar ya a pisar un camino más propio, más auténtico, en el cual pudiéramos desarrollar con más riqueza las múltiples ganancias obtenidas con los aportes de las famosas oleadas de las que hemos hablado.

Otro factor de la misma importancia de los anteriores era la actitud que habíamos adquirido de buscar una apertura multidisciplinaria. Nos abrimos a la múltiple colaboración con otras formas de conocimiento, la historia, la antropología, la sociología o la semiología, que nos permitieron tener una visión más amplia y permisiva del fenómeno de la creación artística.

Y así nos lanzamos a la primera experiencia con esta nueva metodología de trabajo. Los primeros resultados fueron sorprendentes, sobre todo en el aspecto relacionado con la receptividad del público. Con estos trabajos de creación colectiva llegamos a celebrar cifras, en número de representaciones, impresionantes. Con Nosotros los comunes, cuatrocientas funciones, y con Guadalupe años sin cuenta más de mil doscientas. Al cabo de realizar cinco espectáculos en ocho años, de 1973 a 1981, nos encontramos de pronto en una especie de callejón sin salida. Estábamos repitiendo las fórmulas "exitosas" encontradas. Y era muy difícil para el grupo liberarse de esta especie de cinturón que cada vez nos impedía más y más el movimiento hacia nuevas formas expresivas. Había una fatiga de la propia experiencia. Estábamos como atrapados por la memoria del éxito. Fue así como apareció, entonces, la necesidad de dar un giro de ciento ochenta grados y saltar al terreno opuesto, el de la creación individual. Presenté al grupo una propuesta de texto escrito hecho por mí y basado en la novela de Quevedo La vida del buscón llamado don Pablos, que fue casi inmediatamente aceptada por el colectivo y así nos entregamos a la elaboración del espectáculo que intitulé El dialogo del rebusque.

Con la creación colectiva nunca pensamos en desarrollar una metodología de trabajo, porque veíamos el peligro que entrañaba consignar una serie de fórmulas, o verdades, que jamás van a tener ese carácter al tratar de aplicarlas a otro experimento. Son verdades o hallazgos afortunados en el momento en que se hacen, después ya no funcionan y, por el contrario, se vuelven estorbos que en vez de llevar a un logro pueden precipitar al artista una catástrofe. Por ese motivo, la salida de la creación colectiva fue recibida en el grupo como una bendición. Y rápidamente apareció una numerosa serie de experiencias, al punto que hoy en día tenemos en nuestro haber doce creaciones individuales contra siete colectivas. Patricia Ariza propuso tres obras de ese tipo, Fernando Peñuela dos, Nohora Ayala un y yo trabajé en seis textos que se fueron alternando con otras dos creaciones colectivas y con dos obras de autores de otros territorios. (3)

Todas estas obras eran el resultado, para cada autor, de sus experiencias adquiridas en la práctica de la creación colectiva, pero también, y me parece que este ha sido el factor que le ha dado más riqueza y holgura a estas propuestas, la posibilidad de plantear los puntos de vista particulares o experiencias que se remontan a terrenos más profundos de la memoria personal de cada actor-dramaturgo. Al mirar hacia atrás veo todo este recorrido de La Candelaria como un tortuoso camino en zigzag, de búsquedas, retrocesos, saltos y zozobras que, por no tener un recorrido preciso y coherente, nos ha permitido tomarnos este trabajo de hacer teatro como un juego venturoso y divertido, donde el azar, la incertidumbre y la sorpresa son las que nos permiten estar en permanente vigilia, dispuestos a dar el siguiente paso sin saber, y este es el quid de nuestro arte, para dónde diablos vamos.



"FICÁMOS CANSADOS PELA PRÓPRIA EXPERIÊNCIA. FICÁMOS COMO QUE PRISIONEIROS DA LEMBRANÇA DO SUCESSO"





[João de Mello Alvim]

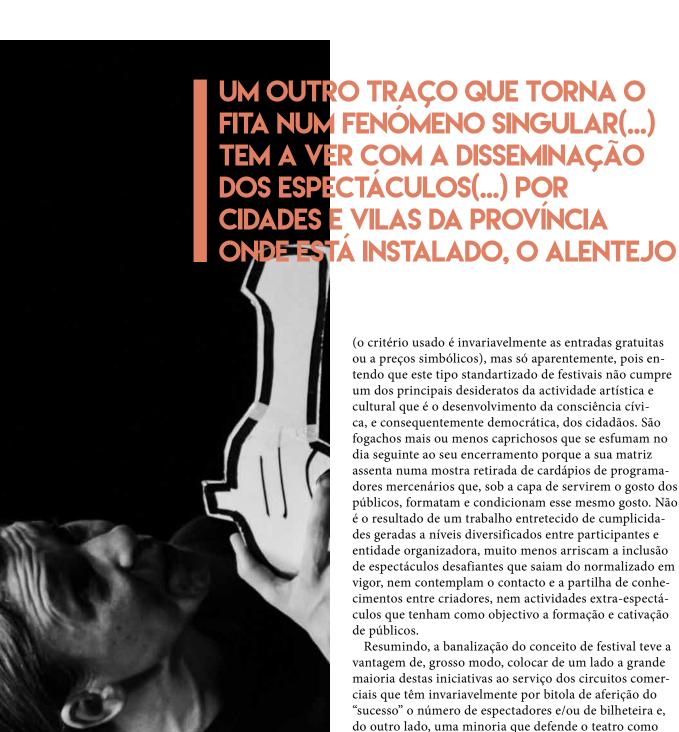
uma época em que a palavra festival é utilizada de forma discricionária e abusiva, como muleta pomposa para as mais inacreditáveis manifestações, interessa-me nestas linhas começar por delimitar um conceito, para enquadrar o meu raciocínio sobre o Festival Internacional de Teatro do Alentejo (FITA). Conceito sem intenção de ditar "o cânone", mas guia de reflexão e espaço para esboços de possibilidades.

Para além da componente festiva, festival segundo o dicionário (Inforpédia, Porto Editora) é uma "série de eventos de índole artística, cultural ou desportiva, que decorre ao longo de um determinado período de tempo, geralmente de forma periódica, podendo ou não ter carácter competitivo". Parece-me que se trata de uma

definição que cristalizou em receita standart com escalas de dimensão variada, desde os mais sumptuosos aos mais modestos, e que o tempo desgastou, banalizou e esgotou sem deixar por isso de ser o mais utilizado, uma espécie de pronto-a-vestir que passou a "modo funcionário de fazer". Com mais ou menos meios financeiros e logísticos, a componente festa - ou o seu simulacro pois o que fica a maioria das vezes é o atordoamento -, é convocada e sublinhada, a programação, desarticulada, cumpre-se e para o ano há mais... O sucesso do "evento" é geralmente medido pelo número de assistentes e pelas receitas geradas, assim como, em zonas de proliferação turística pela dinamização dada à mesma.

Aparentemente são manifestações culturais democráticas

© RUI EUGÉNIO



de públicos.

Resumindo, a banalização do conceito de festival teve a vantagem de, grosso modo, colocar de um lado a grande maioria destas iniciativas ao serviço dos circuitos comerciais que têm invariavelmente por bitola de aferição do "sucesso" o número de espectadores e/ou de bilheteira e, do outro lado, uma minoria que defende o teatro como fonte e defesa dos valores democráticos, da partilha, da cumplicidade, da procura de novas linguagens e da reflexão e abertura à diversidade, que permitem criar um verdadeiro encontro multicultural para toda a comunidade assim como a fixação e alargamento dos públicos que só se consegue com persistência e programação ajustada à realidade sociológica onde são realizados.

Não tenho dúvidas que o FITA/Lendias d'Encantar se integra neste último grupo deste a sua primeira edição, assim como penso que, cinco edições depois, é tempo de reflectir sobre o percurso artístico e organizativo percorrido, transformando os impulsos que vão brotando, em reflexão teórica que gere suportes práticos para (os) novos impulsos terem uma base sustentável.

Quatro eixos caracterizam as singularidades deste festival produzido por uma companhia instalada no interior (abandonado) deste país macrocéfalo que é Portugal: a vocação geografia, ibero-americana; as extensões pela província onde está instalado (interior do país); a ausência de um espaço-mãe para albergar o coração do festival e os inquietos esboços de programação e produção. Eixos

que definem um perfil que sem ser original é peculiar na história recente dos festivais de teatro em Portugal.

Nos anos oitenta do século passado, o Festival de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI, originalmente lançado pela Seiva Trupe, até se transformar em entidade própria),o Fazer a Festa (organizado pela companhia Art'Imagem) e o Festival de Almada (ligado à Companhia de Teatro de Almada) já incluíam/incluem nas suas programações espectáculos vindos do espaço ibero-americano e as companhias que produziam/produzem estes festivais mantinham/mantêm relações mais ou menos regulares com grupos e festivais de países da Península Ibérica e de nações americanas onde a língua portuguesa ou a espanhola é oficial. Como tal, a sinalização deste eixo não reside na relação ibero-americana, mas na intensidade de relacionamento que o FITA/Lendias d'Encantar mantem com a comunidade artística e públicos desta região e ainda pelo sua gradual aceitação em redes internacionais que operam na mesma, a Redelae (Red Eurolatinoamericana de Artes Cénicas), e o CLT (Corredor Latinoamericano de Teatro).

Um outro traço que torna o FITA num fenómeno singular dentro do actual panorama dos festivais que se realizam em Portugal, tem a ver com a disseminação dos espectáculos que fazem parte da programação no calendário de apresentação público anual, por cidades e vilas da província onde está instalado, o Alentejo. Provavelmente esta que é deste o início uma das marcas idiossincráticas do FITA é também a mais difícil, a mais extenuante de levantar e executar, dadas as resistências dos poderes políticos mais habituados a programar através dos circuitos comerciais onde há cardápios de escolha à disposição para alcançar o grande objectivo que é o de contabilizar assistências, e não o de desenvolver um trabalho regular de incentivo à criação, à formação de públicos, ao questionamento, à participação cívica dos cidadãos e ao consequente fortalecimento da democracia. É uma luta sistemática, extenuante e muitas vezes com resultados frustrantes, contra o instalado desapego e subalternizado da cultura na governação política regional - espelho por vezes ainda mais cruel do que acontece a nível nacional -, e que tem sido/é transversal ao espectro partidário. Porque, e ao contrário







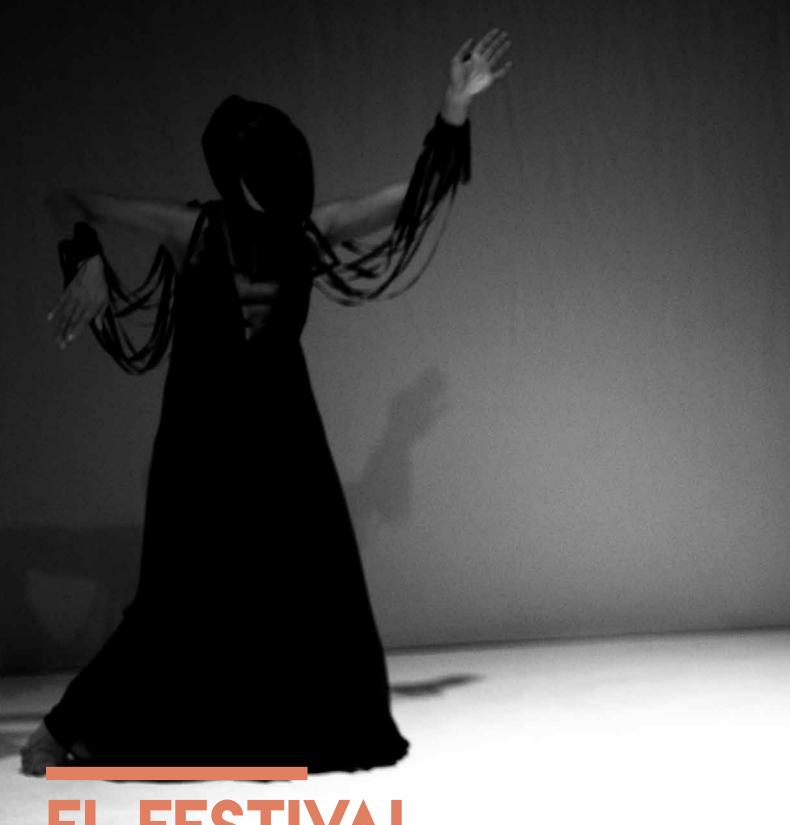


do propagandeado, o conceito prevalecente de democratização da cultura, assenta no manter a distância entre quem decide e quem depende da decisão, para conter e controlar catalisadores de cidadania como são a invenção, a criação o pensamento e acção.

E é esta prática de controle da actividade cultural por parte dos agentes políticos que conduz a à terceira singularidade que pretendo assinalar neste festival. Com 20 anos de labor regular, a companhia-mãe do FITA, a Lendias d'Encantar, continua sem dispor de um espaço próprio para ensaiar, apresentar os seus trabalhos, promover acolhimentos e outras manifestações relacionadas com o seu trabalho, incluindo actividades programadas no festival. Um pequeno escritório é utilizado um pouco para tudo perante a indiferença de vários governos locais - mais grave, duas décadas sucessivas de mentiras com vários protagonistas, alguns dos quais escrevem que o FITA é uma das grandes manifestações culturais realizadas no Alentejo e que projectam Beja e Portugal além fronteiras... Isto numa capital de distrito que dispõe apenas de uma sala, municipalizada claro, com condições dignas para a apresentação de espectáculos performativos.

O quarto e último eixo peculiar, identifica-se no "sem--fim" em que o festival se vem tornando e que, ironicamente, o seu director considera uma perda no editorial que assinou no programa da última edição: "(...) Mas o FITA também perdeu...perdeu o seu espaço temporal de realização: vai muito além dos dias compreendidos entre 8 e 18 de Março. Começou não se sabe bem quando e termina quando a energia criativa assim o ditar! As suas interligações, criações e co-produções perdurarão no tempo..." Ou seja as datas de apresentação pública do festival mais não são do que uma parte de um processo que pretende estar vivo ao longo do ano (a imagem do sem-fim) substanciado, por exemplo, no lançamento desta revista (Escenarios), no apoio à internacionalização de outros grupos, na reactivação do Prémio Novas Dramaturgias, na manutenção de uma regularidade nos lançamentos de livros de teatro, na apresentação de espectáculos, intercâmbios vários, residências artísticas, debates e outras manifestações, noutras datas e em outros lugares.

Partindo desta sinalização dos eixos diferenciadores, penso que as cinco edições realizadas reúnem matéria e materiais para questionar e aprofundar estas peculiaridades do FITA e dar-lhes maior consistência e arrumação, através da reflexão com a memória presente para iluminar o devir. Se, como o António Marques Revez, o director, reconhece que de "bébé não planeado" o festival "está neste momento na adolescência, com as borbulhas e com as incertezas no futuro e as dúvidas existenciais da adolescência" (*), o bébé veio para ficar e a eterna adolescência pode vir a revelar-se sinal de recusa a desafios que exijam responsabilidade e maturidade. Não se trata de castrar a espontaneidade, nem a inquietação. Pelo contrário e como atrás refiro, trata-se de gerar suportes teóricos e programáticos para (os) novos impulsos terem uma base sustentável. Trata-se de o FITA, à boa maneira alentejana, parar, abrir e comer do farnel enquanto fita o horizonte próximo, porque o desassossego em breve vai procurar outros horizontes que estão mais além.



EL FESTIVAL DE TEATRO ALTERNATIVO



[Carlos Satizábal]

os invita a escribir sobre el Festival de Teatro Alternativo –Festa–, la nueva revista iberoamericana de teatro que nuestro amigo Antonio Marques Revez y su grupo de Portugal del FITA de Alentejo lideran y tiene usted ahora ante sus ojos, apreciada lectora, apreciado lector. Una felicidad para nuestras artes de la escena en toda Iberoamérica este nuevo espacio de pensamiento y encuentro en la palabra y la imagen impresas.

Escribo para ustedes estas notas bajo la ebriedad reflexiva que sigue a la ebriedad poética de las presentaciones y los encuentros con las hermanas y hermanos del teatro y el público que nos dimos cita en el Festa.

Hace ya algunas semanas concluyó una nueva edición, la número 13: una verdadera fiesta del encuentro en el teatro, entre la gente teatrera y un público que los grupos teatrales de todas partes celebran, porque es un público que llega entusiasta y multitudinario a cada obra.

El Festa lo organiza desde hace 26 años la CCT, la Corporación Colombiana de Teatro. Tenemos en la CCT una larga trayectoria en la organización y montaje de Festivales-Encuentro. Desde el año 1973 que organizamos el primer Festival del Nuevo Teatro, del cual es el Festa el heredero. Es una memoria viva de 45 años haciendo y promoviendo el teatro a través de los encuentros y festivales y diversas acciones que buscan el habitar poético sobre esta tierra.

Estos festivales-encuentros han creado vasos comunicantes al interior del movimiento teatral, entre el movimiento consigo mismo, entre sus artistas y sus grupos, y del movimiento con el país.

La Corporación Colombiana de Teatro fue fundada ya hace cerca de 50 años. Nació como el gremio de los grupos del movimiento del Nuevo Teatro Colombiano. Hoy es el nervio vital de proyectos escénicos, político-estéticos y feministas que convocan a grupos y a artistas de la escena colombiana e internacional: como el Festa, el Festival de Teatro Alternativo y el Festival de Mujeres en Escena. O como la Expedición por el Éxodo, una expedición desde el arte y la cultura por el destierro y el éxodo en Colombia, la más grande tragedia humanitaria del hemisferio. Y las Cumbres de Arte y Cultura por la paz, la reconciliación y la convivencia. Entre otra gran cantidad de encuentros y acciones artísticas y culturales colectivas.

En esta nueva edición del Festa, más de veinte mil espectadores compartieron en 33 diferentes escenarios y salas de teatro de la ciudad con más de 650 artistas de 16 países, 149 presentaciones de 113 diferentes obras de 90 grupos –54 de Bogotá, 21 de las ciudades de Colombia y 15 grupos de otros países–, siete foros-encuentros entre creadores estudiantes e investigadores y público, seis talleres de formación, casi dos semanas de festival.

El público llegó al Festa de todos los barrios de la gran ciudad de Bogotá y también de toda Colombia, de los países vecinos y de algunos más lejanos. El Festa es, desde hace 26 años, un emblema del teatro en Colombia y en nuestra América, y es conocido por teatristas de todo el mundo que han participado en él o escuchado de la maravilla del público que llega entusiasta y multitudinario a cada presentación. Un público conformado en su mayoría por gente joven, alegre, inteligente y agradecida, que llega numerosa, feliz, a todas las presentaciones porque las entradas del Festa están



siempre al alcance del gran público popular. Son asequibles: un bono para 6 entradas vale cuarenta mil pesos colombianos, algo así como 6 entradas por 12 euros.

En las presentaciones de todas las obras de todos los grupos las salas se llenaron a reventar. Con esas entradas tan baratas se quedaba la gente por fuera. Aunque debería ser libre la entrada y que el público reciba los dones del teatro, y algo más: los dones del encuentro, del compartir el placer, el compartir los goces de la fiesta, del festivo banquete teatral. Y muchas fueron libres. Por ejemplo, las funciones para niños, niñas, y adultos, como la bellísima Pipí del Teatro Mulato de México y Colombia, de Marisol Castillo y Jaime Chabaud. Y tantas otras más, como la presentación en la Sala Seki Sano de New Perspectives Theatre Company, grupo neoyorquino feminista y multirracial.

Y el público llegaba multitudinario no sólo porque las entradas fueran asequibles. También porque muchas de las obras y los grupos que llegan al Alternativo son de las importantes y largas y reconocidas trayectorias del teatro contemporáneo. Sin que ello signifique que no lleguen muy buenos nuevos grupos.

Uno de los de más larga trayectoria es el Teatro La Candelaria, en cuya sala se hace parte del Festival. La Candelaria, en esta ocasión participó con tres de sus obras: Camilo, su más reciente montaje, sobre el sacerdote Camilo Torres Restrepo, gran dirigente intelectual y espiritual colombiano y latinoamericano: fue uno de los fundadores de la primera

facultad de sociología en Iberoamérica, en la Universidad Nacional de Colombia, y uno de los precursores de la Teología de la Liberación. Una de la metáforas creativas centrales de esta pieza es: todas y todos somos Camilo.

También presentó La Candelaria Si el Río Hablara, una reconstrucción escénica de los ríos tumbas que asolan la memoria con sus muertos anónimos que cuales fantasmas navegantes flotan en busca del mar y los habitantes de las orillas les sacan y les dan amorosa y sagrada tumba y un nombre y flores para que el muerto les conceda favores. Y presentó Soma Mnemosine: el cuerpo de la Memoria, un homenaje al maestro del grupo, Santiago García, y a la memoria de la resistencia a la guerra colombiana, a las víctimas de esa guerra, en especial a las víctimas de la Unión Patriótica, grupo político exterminado por buscar la paz y es también, por ello, un homenaje a la paz y a la búsqueda de la paz. Soma Mnemosine, es Poesía escénica que recurre a diversos lenguajes para "acosar" el lenguaje teatral en una indagación sobre el cuerpo en estado de júbilo y de dolor, como dice su directora Patricia Ariza de esta obra cautivadora, que une poesía y verdad, y nos hace preguntas sobre la vida colectiva, sobre los caminos de la realidad. Soma Menmosine usa del lenguaje de la performance en la que el cuerpo y la memoria personal del actor y la actriz son el relato, la forma y el contenido del relato: usa la autorreferencia, las historias personales, de quienes participan como actrices, actores y co-creadores de la acción y las imágenes escénicas. Es un



recorrido por la casa del Teatro La Candelaria, cual si fuese un recorrido por el cuerpo del grupo: en cada lugar de la casa una acción sobre el cuerpo de un actor o una actriz: un viaje con estaciones hasta llegar a las sillas de la sala del teatro para sentarnos ante los cuadros finales. Los recursos del teatro, de la danza, de la música, de la performance, del dibujo, de las artes plásticas, de la instalación, de los objetos escénicos, de las pantallas de video, de las proyecciones y las narrativas audiovisuales hacen de esta obra una acción polifónica audaz y cautivadora que acosa y reinventa el teatro con todos los lenguajes de la poesía y con la memoria de la realidad escrita en el cuerpo de la casa, en el cuerpo del maestro Santiago García, en su video acción, en el cuerpo de cada actor y cada actriz, y en cada proyección y cada acción escénica de este viaje para despertar el cuerpo de la memoria con el soma vivo del teatro y su iluminación poética.

Vimos también a otro célebre grupo colombiano: Matacandelas, con una versión de la mítica novela La Casa Grande, de Álvaro Cepeda Samudio, una novela que revolucionó el arte de la novela pero también fue fuente fundacional del arte del nuevo teatro: La Candelaria se inauguró con Soldados, su capítulo inicial: el agón entre dos soldaditos que van a la zona bananera a reprimir la huelga de los trabajadores de la multinacional United Fruit Company: una masacre que inauguró las luchas sindicales en el siglo xx en Colombia, pero también en el Caribe. El Matacandelas, ha creado una nueva versión escénica de toda la novela en un virtuoso

montaje teatral: actoral y musical: ars nova y canto vivo del cuerpo: una acción verbal, un cantío vocal y corporal y musical de dolorosa y lúcida belleza poética.

Presentamos en este Festa también, cinco de las obras de repertorio de nuestro grupo Tramaluna Teatro: el nuevo montaje de Guadalupe Años Sin Cuenta, dirigido por la maestra Patricia Ariza. Memoria, una creación de la maestra Patricia Ariza con las actrices Nohra Gonzales y Alexandra Escobar. Una nueva versión de Soldados y nuestra Antígonas Tribunal de Mujeres.

No sólo trabajamos en las obras de nuestros grupos: con mis colegas vimos casi tres obras cada día. Y estuvimos en los debates. Y fuimos a varios de los talleres de formación, dirigidos por las maestras de la escena y el trabajo corporal: Ana Woolf, de Argentina; María Fernanda Sarmiento, de Colombia; Luciana Martuchelli, de Brasil; Eugenia Cano, de México, que presentó una de sus obras de repertorio y Violeta Luna, de México, quién, además presentó la más reciente de sus conmovedoras obras performativas de teatro acción sobre la desaparición y la búsqueda de los cuerpos de quienes han sido desaparecidos.

Participamos en las mañanas en los encuentros y foros en torno a la investigación y a la reflexión sobre la práctica poética y creativa en las artes escénicas, en torno a los festivales, en torno a la verdad en el arte y la poesía, en la justicia, en el derecho y la filosofía y en la construcción de la paz en nuestro país.

Quisiera hablar de todo esto, y de todas las obras que pude ver en esa orgía diaria teatral y de la vitalidad del teatro de grupo, que algunos declaran muerto, aunque vimos de nuevo en este Festa que, como dice la famosa ironía del sagaz Criado en El Mentiroso, de Corneille, "los cadáveres que vos matáis gozan de alegrísima salud". O algo así. Pero nombrar a cada grupo y a cada obra supera el generoso espacio que me ha concedido la revista para este artículo. Y quisiera hacerme aquí las reflexiones de preguntas, de poesía y de verdad y memoria poética que nos guían y que se alimentan con el Festa.

Hemos celebrado también durante este nuevo Festa el Día Internacional del Teatro, el 27 de marzo. Feliz coincidencia que sucede cada cuatro años (el Festa los hacemos cada dos, en los años pares, entre la semana santa, la siguiente y la anterior).

La fiesta del teatro es para celebrar la vitalidad, los goces, la iluminación poética que el arte teatral nos concede. Platón habló de un contagio magnético, pasional, divino o sagrado: un hado o daimón –cual orisha en la danza de los tambores sagrados de mama África o abuelo iluminado con las hierbas

ficcional, la cual desean hacernos pasar por la realidad. La poesía teatral que deseamos se encuentre en el Festa, es aquella que busca levantar esos velos que construye el poder con sus espectáculos, una poesía que nos hace preguntas, un teatro de preguntas, de iluminaciones, como diría de su poesía el poeta Rimbaud...

Deseamos encontrarnos en el Festa, bajo la utópica búsqueda persistente y milenaria de la poesía que libera nuestras servidumbres y afirma las potencias de la vida y nos hace las preguntas fundamentales: por el ser, por el deseo, por la comunidad, por el tiempo, por la muerte: quiénes somos, qué deseamos, cómo compartimos el vivir y el morir, cuánto vamos a existir, cómo nos acercamos a la muerte, cómo convivimos y compartimos el planeta entre nosotros y con las demás formas de vida, naturaleza y animalidad. Bajo las pasiones poéticas y metafísicas siento que hacemos la fiesta del teatro del Festival Alternativo.

El teatro de poesía de modo gozoso nos muestra la utopía del habitar poéticamente entre cielo y tierra, como cantó el poeta Hölderlin que es el deseo poético del habitar humano: habitamos entre cielo y tierra, habitamos entre la escena de



santas y el canto y el son de la maraca del equilibrio – se trepa sobre el cuerpo iluminado del poeta o la poeta que goza la iluminación poética, y con su don sagrado y alado nos contagia y nos lleva a levantar el velo que cubría nuestra sensibilidad y nos impedía ver, sentir, recordar, imaginar.

Es la aletheia, el desocultar, el levantar el velo que nos obnubila e impide hacernos preguntas: ver, pensar, actuar por ti misma, por ti mismo. Actuar en la vida con tu fuerza propia requiere de un poco de locura y de pasión, requiere de amor. Así nos lo sugieren el joven Hamlet y la niña Antígona. El goce estético es sensitivo pensativo, por ello es liberador. Nos libera de las servidumbres. Del no saber. Del no ver ni sentir. De la insensibilidad y la deshumanización.

En nuestra época se promueven las estéticas de la confusión, del no sentir ni pensar sobre lo que nos pasa. Solo divertirnos sin gozar de la iluminación poética. Es lo que venden por doquier las industrias del entretenimiento y ciertos teatros del mercado que repiten las metáforas con las cuales la cultura del espectáculo intenta construirnos una realidad la acción poética y la vida de los conflictos sociales, culturales, amorosos, políticos, económicos, de clase.

El teatro de poesía nos inquiere por otro mundo posible y nos desoculta la obnubilación que crea la cultura hegemónica del entretenimiento y de los espectáculos de la falsificación de la vida, y nos muestra que está en nuestras manos y corazones, en nuestra acción, el humano y poético habitar sobre esta tierra, bajo este cielo. Encontrar el modo ético y poético de convivir en el país que busca terminar en un acuerdo de paz el más antiguo y degradado conflicto, el más doloroso desastre humano del hemisferio occidental, es otra de las preguntas que nos guía en el Festa. Por ello en los seminarios y debates y foros del encuentro nos preguntamos por la verdad desde las artes, en especial desde el teatro de poesía y desde el derecho y la filosofía, desde el testimonio y la resistencia y la búsqueda de la dignidad de los sobrevivientes y las víctimas y la resistencia de las organizaciones sociales a la guerra, a la muerte, al terror estatal, a la mentira organizada, provocada, por el imaginario cultural hegemónico contrainsurgente.

Pensar y sentir la verdad histórica de los grandes dramas y desgarramientos de la vida colectiva como, por ejemplo, la verdad del movimiento insurgente desde la memoria poética: Guadalupe Años Sin Cuenta, nos permite entender que los orígenes del actual movimiento guerrillero –el que ha acordado ahora la paz con el Estado –, está en la traición al acuerdo de paz de las guerrillas liberales de los años cincuenta, en el asesinato a sus líderes y la persecución sin tregua, judicial y criminal, a quien fuera sospechoso de ser o haber sido gaitanista. O comunista.

Los fundadores del actual movimiento guerrillero que acaba de dejar las armas y convertirse en partido político, son esos guerrilleros que no se entregaron y se refugiaron en las selvas.

La primera novela de García Márquez, El Coronel no tiene quien le escriba, describe el pulso de la tenacidad y de la esperanza humana del Coronel en medio de las herencias del desastre, la pobreza y la desolación que dejó la Violencia. Y nos muestra que esa guerra transformó el orden social, cultural y económico: en ella se enriquecieron los que se

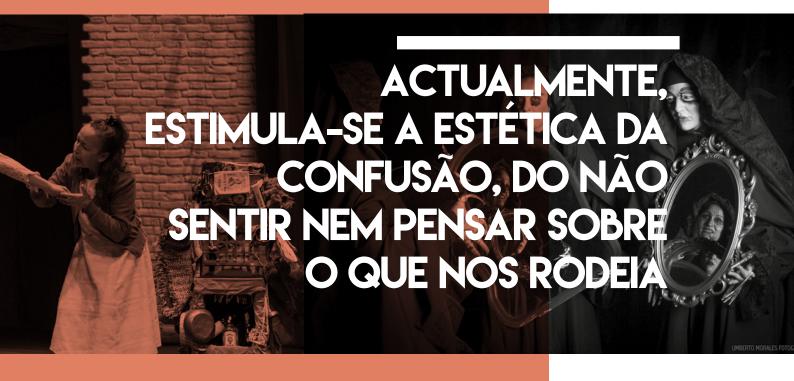
El arte –a semejanza del psicoanálisis y de la ciencia del derecho y de la justicia de los derechos humanos –, explora la verdad de la vida personal y de la vida colectiva. Para el arte se trata de una verdad poética, metafórica, que se nombra "oblicuamente", como canta Emily Dickinson en uno de sus pensativos y reveladores poemas:

Tell all the truth but tell it slant — Success in Circuit lies
Too bright for our infirm Delight
The Truth's superb surprise
As Lightning to the Children eased
With explanation kind
The Truth must dazzle gradually
Or every man be blind —

Di toda la verdad pero dila oblicuamente — el Hallazgo en el Giro reposa.

Tan luminosa para nuestro débil Deleite
La Verdad es suprema sorpresa.

Como al Niño del Relámpago se tranquiliza con alguna clase de explicación



robaron las tierras y los bienes de las familias de los liberales desplazados y de los asesinados. El rico del pueblo, don Sebas, es liberal, pero se salvó de las matanzas porque se quedó con las tierras de los campesinos despojados y masacrados de la región.

También las artes plásticas han dejado una conmovedora obra visual sobre esos años. Alrededor de la pintura La Violencia, de Alejandro Obregón –antes y después de ella – gravitan trabajos de primer orden de nuestras artes visuales.

El arte ha hecho memoria poética pública de nuestra historia silenciada, mentida. Y negada por el discurso cultural hegemónico del poder.

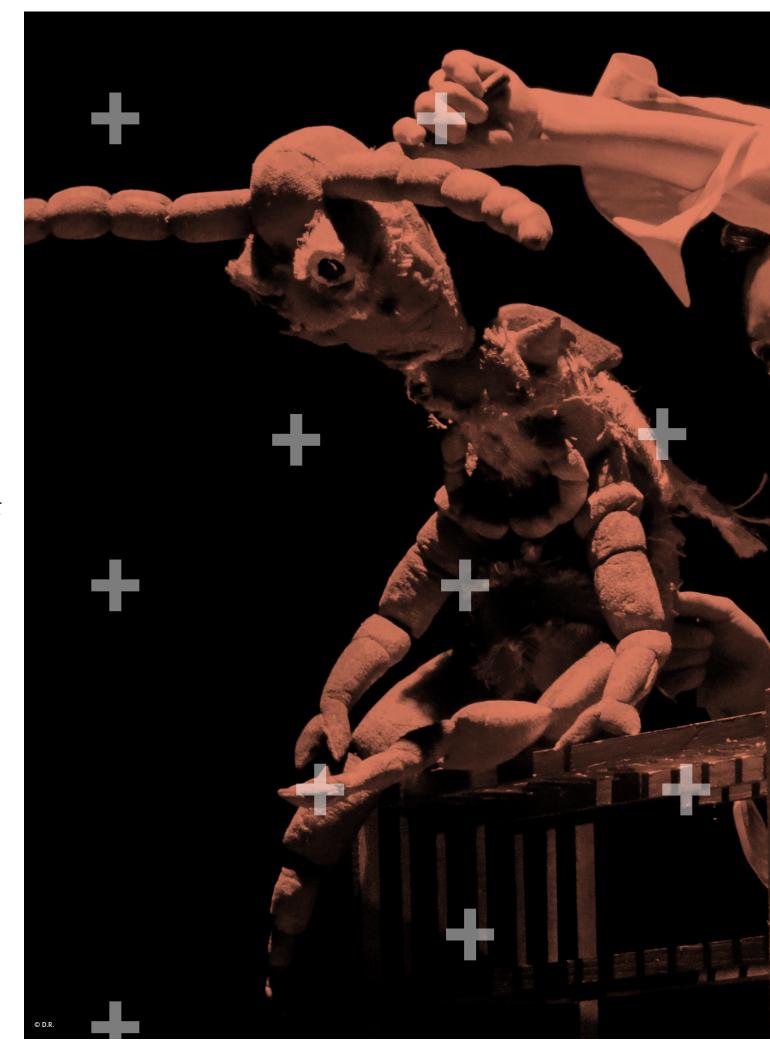
Con los hechos vivos de esa historia en la memoria colectiva el arte nuestro ha construido verdades poéticas que nos revelan en sus metáforas la oculta o perdida verdad humana de la vida vivida: la verdad poética que trasforma el dolor y el horror y los despojos, en fuerza para perseverar en la existencia, y en preguntas: las preguntas poéticas y filosóficas fundamentales.

Así la Verdad debe deslumbrar gradualmente no sea que nos ciegue su resplandor —

También es el propósito o el desafío de Goethe en Poesía y Verdad, obra de autoanálisis de su obra poética y de su vida: "(...) Todo esto que forma parte de lo que hay que relatar y del relato en sí, lo he comprendido bajo la palabra poesía, con el fin de poder emplear para mi propósito la verdad de la que yo fuera consciente (...)"

Para el psicoanálisis recordar y contar y comprender la escena traumática olvidada facilita el fin del dolor psicológico y sus síntomas. Para la ciencia del derecho y de la justicia de los derechos humanos sin el entramado de la verdad, de las causas y motivaciones y de los responsables de los hechos victimizantes no es posible reparación alguna –si fuera posible reparar en el algo la desaparición y la muerte violenta –, ni se puede garantizar que el horror no se repita.

Por supuesto, no todas las obras que llegan al Festa se sitúan en el horizonte de la búsqueda de la verdad y la me-





moria poética que nos ayude a verla para ir más allá del fin de la guerra y de las muertes y adentrarnos en la invención colectiva de la paz. Pero sí, siento, como dice mi maestro Santiago García, y he aquí repetido, recordado, he vuelto hacer pasar por el corazón de estas palabras: es un teatro de preguntas, de poesía.

Quizás algunos digan que los temas de la paz y la memoria y la vida colectiva no son o no deberían ser asunto de un festival de arte. Que un festival debe ocuparse solamente de realizar talleres y debates solo sobre el oficio. Eso es lo que quisiéramos, por supuesto. Y, también hay en el Festival Alternativo, talleres y debates sobre el oficio. Pero es que nada del oficio nuestro es ajeno a lo que sucede, porque todo lo que sucede, tanto los desgarramientos de la vida colectiva, los grandes conflictos humanos y sociales de la polis, lo político, como lo personal -que como nos ha revelado el pensamiento feminista es también político - todo lo humano es, o puede ser, materia de las obras. Y lo que sucede en Colombia, además, no solo nos afecta a nosotros y a nosotras, sino a toda la región, a toda América Latina. Y al mundo. Porque la paz que buscamos en Colombia es hoy ejemplo para el mundo.

Por la vía del diálogo y de un Acuerdo de Paz está terminando en Colombia la guerra más larga y cruenta del hemisferio occidental. La guerrilla más grande y poderosa del hemisferio dejó las armas y se ha convertido en partido político. La paz empieza ahora a ser inventada, a ser una realidad a construir. En el Hospital militar hay ahora solo dos soldados heridos, por accidente. Antes había cuatrocientos soldados heridos de guerra, dijo la generala directora de ese hospital hace poco a la prensa. La segunda guerrilla, está en tregua y en conversaciones de paz con el gobierno.

Pero las muertes y los atentados contra dirigentes sociales, en especial campesinos y guerrilleros desarmados en paz, no cesan. Desde la firma del Acuerdo de Paz, van 250 líderes sociales y campesinos asesinados. Y cincuenta exguerrilleros en paz.

Cada líder social es ejemplo de vida, trabajo y amor por su comunidad, ejemplo de formas de vivir, de pensar y de actuar fundadas en el cuidado colectivo, en la fraterna solidaridad, en el bien común. En diciembre pasado asesinaron uno cada día.

Esto era de esperarse. Sectores muy poderosos de las clases hegemónicas tienen en la guerra su fuente de poder y de enriquecimiento. Se han enriquecido con la matanza y el despojo. Y esto es un asunto esencial para el arte teatral. Nos lo ha mostrado la herencia que compartimos, desde Sófocles y Esquilo y Shakespeare, y la propia experiencia viva del nuevo teatro colombiano con obras como las mencionadas, Guadalupe Años Sin Cuenta, Antígonas Tribunal de Mujeres, La Casa Grande, Camilo..., Si el río Hablara, y Soma Mnemosine.

El lector o la lectora interesada en otras obras y grupos de la programación de este último Festa, o en la convocatoria para el próximo, o la del siguiente Festival de Mujeres en Escena por la Paz, o la próxima Cumbre de Arte y Cultura para la Reconciliación y la Convivencia, puede buscar la información en www.corporacióncolombianadeteatro.com.

Sentimos que nuestro lugar en la vida del arte y de la creación escénica, está en la búsqueda de la poesía para "perseverar en la existencia", como ha dicho en su Ética el filósofo Spinoza; en la búsqueda, como dicen los pueblos indígenas, del buen vivir.



CASA - LATIN AMERICAN THEATRE FESTIVA || CULTURA UDG || DFERIA - DONOSTIA/ SAN SEBASTIÁN
FAE16 || FESTIVAL BRÚJULA AL SUR || FESTIVAL CIELOS DEL INFINITO || FESTIVAL DE TEATRO DE CARACAS - VERNOS EL SUR || LA RENDIJA || FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO MANIZALES
FIM || FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE RUA DE PORTO ALEGRE
FIT NICARAGUA || SANTIAGO OFF || FIA || FIRA TÁRREGA || FITA FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DO
ALENTEJO || FITE - SANTO DOMINGO || MUECA || V || TE MUDAS - FESTIVAL DE TEATRO MÚSICA Y DANZA

WWW.REDELAE.ORG





[Nhora Clemencia González Reyes]

Entrevista a Patricia Ariza, dramaturga colombiana, directora del grupo LA CANDELARIA y del Festival de Teatro Alternativo y del Festival Mujeres en Escena por la Paz, activista política y performera.

¿PATRICIA, USTED ES UNA DE LAS FUNDA DORAS DEL TEATRO LA CANDELARIA, Y ESTÁ AHORA AL FRENTE DE SU DIRECCIÓN. CÓMO PODRÍA USTED DEFINIRSE?

Pues como una integrante, pero, por supuesto, también me reconozco como fundadora y eso me da una experiencia invaluable. Eso me ha permitido conocer todos los actores y actrices que han pasado por esta aventura y me ha permitido construir con todos y todas el proceso de creación colectiva. Hago parte de su génesis y de su desarrollo. También me defino como feminista y activista política. He aprendido mucho en el grupo. Aprendí a escribir en el papel y en escena y a ser una artista de dedicación sistemática al teatro.

¿ES EVIDENTE QUE SU TRABAJO TRASCIENDE AL GRUPO LA CANDELARIA. USTED ES LA DIRECTORA DE LA CORPORACIÓN COLOMBIANA DE TEATRO ASÍ COMO DEL FESTIVAL DE MUJERES EN ESCENA POR LA PAZ Y DEL FESTIVAL DE TEATRO ALTERNATIVO. HÁBLENOS UN POCO DE ESTOS FESTIVALES. CUÁL ES LA IMPORTANCIA DE ELLOS?

Bueno, hacer esos festivales me ha permitido conformar equipos de gente muy valiosa y construir entre todos y todas unos festivales no comerciales. Podríamos decir que son unos festivales encuentro. La importancia es que son festivales de la Resistencia, organizados por artistas y por personas muy ligadas a la cultura. No queremos volvernos empresarios ni agentes. Queremos encontrarnos en lo que hacemos y desde lo que somos. Y cada vez viene más público a estos festivales. Viene gente de las regiones, de los barrios populares y del mundo. Cada vez somos más.

¿EL MAESTRO SANTIAGO GARCÍA, PRÓXIMO A CUMPLIR SUS 90 AÑOS, LLEVA YA UNOS AÑOS ALEJADO DEL GRUPO. QUE HA SIGNIFICADO ESO PARA EL COLECTIVO? DEFENSORES EN COLOMBIA?

No dirige pero, por fortuna está con nosotros. A mí me hace falta su presencia, nos hace falta a todos. Pero, a la vez su ausencia en la dirección nos ha obligado a revalorar el grupo, a preguntarnos quienes somos y cuantos y cuantas vamos a persistir en esta utopía que Santiago comenzó. La utopía de convertir la creación teatral en un puente con la sociedad y sus conflictos, de no dejarse deslumbrar por las lucecitas del éxito. Para mí algunas de sus enseñanzas permanecen intactas.

¿CUALES POR EJEMPLO?

Saber que se puede crear en grupo, pero teniendo un super-objetivo, como decía Stanivslavsky, una utopía. Teniendo el país en la cabeza y el arte en el corazón. Si sólo se piensa en montar obras, no se logrará nunca traspasar el alma de los espectadores. Hay que creer que con cada creación se cambia el mundo, y se cambia uno también. Cada creación es como una mudanza, como cambiar de piel. Para Santiago el teatro era la vida vuelta al revés.

¿EL MAESTRO SANTIAGO GARCÍA NO ES SOLO UN REFERENTE PARA EL GRUPO SINO PARA EL ÁMBITO CULTURAL DEL PAÍS. CUÁL ES EL LEGA DO?

El legado? No lo sé, no pienso en eso. Todavía no. Quizás sea una emoción que quedó o queda en los espectadores, una emoción intangible pero que les cambió la vida.

¿LOS AÑOS 70 FUERON EL FLORECIMIENTO DE MUCHOS GRUPOS DE TEATRO, QUE AÚN HOY, Y CON GRANDES ESFUERZOS, SE EMPEÑAN EN CONTINUAR SU LABOR ARTÍSTICA, ENTRE ELLOS LA CANDELARIA.

QUE ES PARA USTED, HOY EN DÍA, UN GRUPO DE TEATRO. POR QUE EL EMPEÑO DE SEGUIRLE APOSTANDO AL TRABAJO EN GRUPO?

Bueno es lo que hemos hecho, es lo que sabemos hacer. Somos una micro sociedad con todos los conflictos. Lo importante es que a pesar de los conflictos hemos sobrevivido y permanecemos juntos y juntas. Algunos creen que el arte es, por excelencia, el espacio de los individuos. Y, por supuesto que también lo es. Pero ser grupo y no morir en el intento es un desafió sobretodo en estos tiempos donde se quiere hacer creer a la gente en la supremacía individualista. Yo he conformado varios grupos y siempre duran muchos años. He trabajado con los habitantes de la calle, con las víctimas. Y he encontrado en estas personas una fuerza que me rescata de mis pequeñas angustias, me redime.

Ser grupo es una dialéctica entre la individualidad y el colectivo. No se puede resolver a favor de una de estas dos fuerzas. En la Candelaria Hemos tenido momentos donde prima lo individual y, en general, han sido momentos generadores de las peores crisis. También el colectivismo o el democraterismo en el arte es fatal. Usted no puede votar por una imagen o por una forma.

¿LA CANDELARIA SE HA CARACTERIZADO POR SU TRABAJO EN LA CREACIÓN COLECTIVA, CÓMO VALORA ESTE TIPO DE TRA BAJO EN LA ACTUALIDAD Y QUE PERSPECTIVA LE VE EN EL FUTURO?

Yo le veo muchas perspectivas- Es que la creación colectiva no es sólo una metodología es una filosofía. Algunos grupos han dejado de creer en ella. Yo estoy segura de que es una metodología transgresora porque transforma el actor y a la actriz en sujetos de la escena y los convierte en artistas creadores de sus propios roles y de la dramaturgia de la obra. Algunos prefieren que el director o la directora resuelva todo. Es más fácil, pero menos apasionante- En la creación colectiva los roles de los actores van más allá de los parlamentos y de la puesta en escena. Estamos hablando del actor y la actriz como investigadores y creadores, del actor que barre la sala y de la actriz que compone canciones y lleva las cuentas del grupo. Se corre un peligro brutal confundiendo la creación colectiva con la falsa democracia. Eso significa que las decisiones artísticas se toman por mayoría o por votación. Enrique Buenaventura era muy claro en eso. Decía que el actor y la actriz de un grupo de creación colectiva tienen que llegar entender la hondura de las propuestas y su utilidad dentro de la obra. Hablaba de la capacidad de análisis de una improvisación y analogaba la capacidad de análisis con la posición del científico en el sentido de que un descubrimiento no se elige por votación o por mayoría sino porque se ha desarrollado de tal manera la sensibilidad y la sabiduría teatral del grupo, que el descubrimiento está por encima de las opiniones personales. Por eso nunca una improvisación se puede criticar. Analizar no es criticar. Hay que acabar con el me gusta o no me gusta. Claro, eso también depende del director que debe ser un sabio o una sabia que sea capaz de ver más allá de las improvisaciones mismas, un director de una obra creada colectivamente debe ser capaz de leer la estructura profunda de una improvisación. O si no se queda en la anécdota y en lo "bonito" que le parezca. Debe descifrar de qué quiere hablar el grupo o el actor o actriz que propone una improvisación. De que se quiere hablar, que es lo que el grupo necesita decir -. Por eso debe ser una persona sabia.

¿CÓMO VE EL FUTURO DEL GRUPO LA CANDELARIA?

No es fácil persistir porque hay muchas interferencias. El contexto frente al teatro de arte es hostil en todas partes. Ahora nos han caído encima infinidad de normas para acceder a los escasos apoyos estatales que nos hacen la vida más difícil. Por otro lado hay demasiadas tentaciones hacia los brillitos del "éxito", hacia la cultura espectáculo. Sé que va a ser difícil persistir, pero no imposible. Por ahora estamos firmes al pie del teatro.

¿SE HA DEBATIDO MUCHO EN TORNO A LA RELACIÓN DEL ARTE Y LA POLÍTICA. CUÁL ES SU PUNTO DE VISTA AL RESPECTO?

Son distintas en su práctica. Cuando se entiende la diferencia entre la práctica política y la práctica artística estas dos experiencias humanas pueden ser muy solidarias. Es que la política busca consensos y el arte trabaja sobre todo en las singularidades. Las dos son prácticas libertarias, prácticas del debate sobre la realidad. En el caso del arte, algunos dicen que no debe estar "contaminado" de la

política. Si de verdad creemos que el arte es una práctica de la libertad, nadie tiene el derecho de prohibirle a un artista que hable de política en sus obras si así estas lo requieren. Lo único que podemos decirle al artista es que el teatro es un oficio de minuciosa elaboración y de dedicación sistemática. Y, a la política, a los políticos podemos decirles que sin el arte, el conocimiento de las realidades a transformar son incompletas

¿ES INEVITABLE HABLAR DEL MOMENTO POLÍTICO QUE ATRAVIESA EL PAÍS. DES PUÉS DE LA FIRMA DE LOS ACUERDOS DE PAZ CON EL GRUPO GUERRILLERO DE LAS FARC. Y, AHORA EN SU ETAPA DE IMPLEMENTACIÓN, USTED CÓMO VE EL FUTURO DE COLOMBIA?

Lo veo incierto. Hay mucha gente y muy poderosa que quiere volver a la guerra. El país se debate entre unas viejas estructuras que se niegan a morir y un mundo emergente que no puede expresarse, que no logra ser parte del relato. De todas maneras hay vientos de cambio. Los acuerdos son un referente fundamental. Son una puerta que no la dejan abrir. La paz es o debería ser el gran relato que nos puede ayudar a reconstituirnos como la nación. Pero al parecer estamos saliendo de una guerra y han aparecido otras varias. Ha aumentado exponencialmente el cultivo de hoja de coca y en los lugares donde tendría que haber llegado el estado con planes de desarrollo, han llegado los grandes carteles de la droga. Al parecer hasta el cartel de Sinaloa y la DEA están intentando convertir a Colombia en base territorial y social de ataques a Venezuela. Las muertes de líderes sociales siguen y la violencia crece. Es incierto el futuro y eso hace quizás que el arte tenga que dar testimonio de esta dura época en que nos está tocando crear y vivir.

¿Y PARA TERMINAR ESTE ENCUENTRO, CÓMO SE VE USTED DENTRO DEL PANORAMA ARTÍS TICO Y POLÍTICO EN QUE SE ENCUENTRA ESTE PAÍS?

A veces me veo excluida porque hago parte de la Resistencia. Pero cuando logramos una presencia colectiva con una obra, en una performance, cuando veo los ojos de la gente, del público, cuando siento los abrazos que nos dicen, los necesitamos, las necesitamos, ustedes son una esperanza, me doy cuenta que lo que hacemos es imprescindible. Y eso le da un sentido muy profundo a la vida y nos da fuerza para no dejar que la depresión nos consuma. Usted misma Nohra es un ejemplo de creatividad y de persistencia. Usted ha estado en las performances y en los festivales y es un pilar de La Candelaria. Somos en tanto que seamos necesarios y necesarias. Gracias por la entrevista. Un abrazo.







[Texto de Raquel Vidales]

Cuando se dice que José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940) es el dramaturgo español más influyente de los últimos 40 años, no es solo porque haya escrito obras capitales como Ñaque, ¡Ay, Carmela!, El cerco de Leningrado o El lector por horas. Su relevancia tiene que ver también con su pasión por la investigación teórica y la docencia, que desarrolla en continuos talleres, conferencias y, por supuesto, en los dos espacios teatrales de referencia que ha fundado en España: lasala Beckett en Barcelona y La Corsetería en Madrid. De ahí el magisterio que le atribuyen autores sobresalientes de la generación posterior (Sergi Belbel, Luïsa Cunillé, Josep Pere Peyró o el mismísimo Juan Mayorga) y todavía los de la siguiente (Alberto Conejero, María Velasco, Denise Despeyroux). Todos se declaran hijos de Sanchis Sinisterra.

A sus 77 años, el creador valenciano sigue manteniendo una actividad frenética. En este momento su nombre aparece rotulado simultáneamente en tres teatros madrileños: como autor y director de la obra El lugar donde rezan las putas o Que lo dicho sea, que se representa en el Español hasta el 15 de abril; como cabeza visible del ciclo Martes Fronterizo que se desarrolla en el Teatro Galileo, que ofrece una vez a la semana hasta finales de junio un espectáculo creado en La Corsetería, y como responsable de la versión de Carta al padre, de Kafka, que se puede ver en los Teatros Luchana. Además, durante el mes de marzo estuvo en cartel en el Valle-Inclán su versión del relato Primer amor, de Reckett

Como ocurría cuando dirigía la Beckett, de 1988 a 1997, Sanchis Sinisterra se ha convertido en una presencia constante en Madrid desde que fundó La Corsetería en 2010. Replicando el funcionamiento de la sala barcelonesa, que en su momento fue sede de su compañía Teatro Fronterizo y que aún se mantiene como lugar central de la escena catalana, la actual Corsetería acoge al Nuevo Teatro Fronterizo y se concibe, como aquella, más como una fábrica de "creación, debate, reflexión y resistencia" que como un espacio de exhibición, aunque esto también tiene que ver ahora con la falta de recursos y apoyo económico.

"No calculé que iba a ser tan dura la aventura en Madrid. No sabemos si tendremos dinero tras el verano"

¿Y POR QUÉ NO SE QUEDÓ EN BARCELO NA, DONDE TENÍA FINANCIACIÓN DE SO BRA PARA LA BECKETT, Y SE VINO A PASAR PENURIAS A MADRID?

Hay dos razones. La fácil es que mis hijas [la actriz Clara Sanchis y la vestuarista Helena Sanchis] vivían en Madrid, había nacido mi primer nieto y yo estaba solo en Barcelona. La otra, quizá menos creíble desde fuera pero cierta para mí, es que en Barcelona sentía que lo tenía todo y que eso quizá no era bueno. Pensaba que quizá me estaba aburguesando, construyéndome un altar o quizá un sarcófago. Me incomoda la comodidad, valga la paradoja. Lo que no calculé es que iba a ser tan duro repetir la aventura en Madrid: ahora mismo no sabemos si vamos a tener dinero para funcionar después del verano. Así que aquí estamos: en una antigua corsetería reconvertida en espacio teatral con mobiliario reciclado, libros, cajas, focos, atrezo variado y un constante ir y venir de gente joven hiperactiva que, de vez en cuando, reclama la opinión del maestro. Charlamos en dos sillas recogidas de la calle.

¿POR QUÉ SIGUE METIDO EN PELEAS CUAN-DO PODRÍA ESTAR TRANQUILAMENTE EN SU CASA ESCRIBIENDO Y RECIBIENDO OFERTAS PARA DIRIGIR?

Cuando yo empecé a dar talleres en la Beckett, recuerdo que un autor catalán me dijo: "Tú eres imbécil, estás creándote competidores". Yo me quedé desconcertado, ni se me había pasado por la cabeza que un Belbel o una Cunillé fueran a suponer una competencia. Al contrario, creo que cuanta más gente seamos en el terreno de la escritura dramática, más rico y fértil será nuestro trabajo. Por otra parte, yo siempre he percibido que falta investigación y estudio teórico en el teatro. El teatro avanza, no digo que no, pero a menudo a golpes de puro empirismo. Por eso creo que siguen siendo necesarios espacios para el avance teórico.

ESO SE NOTA TAMBIÉN EN SU ESCRITURA.
DE FORMA RECURRENTE EN MUCHAS DE SUS
OBRAS, DESDE ÑAQUE Y ¡AY, CARMELA! HASTA LA QUE ACABA DE ESTRENAR, EL LUGAR
DONDE REZAN LAS PUTAS, HAY UNA REFLEXIÓN SOBRE EL PAPEL DEL TEATRO.

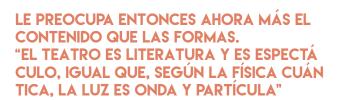
Ciertamente, esta es una preocupación recurrente en mi trabajo. Hubo un momento que hasta me tuve que prohibir este tema. Que lo haya retomado ahora tiene que ver con la manera en la que nació esta última obra: dos actores jóvenes que hace un par de años representaron una fantástica ¡Ay, Carmela!, Paula Iwasaki y Guillermo Serrano, me preguntaron qué otra obra podían hacer que les encajara. No se me ocurrió nada mejor que escribirles una en la que los protagonistas fueran precisamente dos actores que se plantean justo esa pregunta: ¿qué teatro hacer en este preciso momento?

¿Y CUÁL ES LA RESPUESTA?

Yo no doy respuestas, pero sí apuntes para la reflexión. Por ejemplo, otro tema que sale aquí y que también aparece en muchas otras obras mías es la necesidad de dar voz a los olvidados y los vencidos a través del teatro. Como decía Walter Benjamin, a la historia hay que pasarle el cepillo a contrapelo para ver qué no tuvo la posibilidad de germinar. Ese es el tema central de ¡Ay, Carmela!: los muertos que no quieren ser borrados. En El cerco de Leningrado es la utopía la que no quiere renunciar a ser una utopía, aunque el comunismo haya sido finalmente un desastre. Y en El lugar donde rezan las putas se plantea qué habría pasado si la historia hubiera sucedido de otra manera. Aunque solo sea por eso, creo que el teatro tiene una función: ofrecer una segunda oportunidad a lo que quedó olvidado. Teatro contra el olvido. Así se llama precisamente el ciclo que está desarrollando esta temporada el Nuevo Teatro Fronterizo como parte del último gran empeño de Sanchis Sinisterra: las dramaturgias inducidas. Se trata, dice el autor, "de poner a los autores a escribir sobre temáticas y ámbitos que no aparecen frecuentemente en el teatro: los inmigrantes, los refugiados, la ciencia, la ecología".

¿ES ESTE EL TIPO DE TEATRO QUE USTED CREE QUE DEBE HACERSE HOY?

Volvamos a Beckett: la forma es el contenido, el contenido es la forma. Esto quiere decir que, por un lado, debemos seguir experimentando en la estética y la poética teatral, las formas, las técnicas, los recursos, los maridajes. Experimentando no en un sentido de pretender crear lo último, lo más nuevo, sino de estar permanentemente revisando la dramaturgia tradicional. Y por otro lado están los contenidos: para salir de los temas pequeño burgueses en que nos movemos muy a menudo los autores debemos explorar el paisaje social en toda su variedad. No por casualidad el Nuevo Teatro Fronterizo está instalado en esta vieja corsetería de Lavapiés [el barrio más multicultural de Madrid].



Es cierto que cuando fundamos la Beckett estábamos cen trados en la investigación estilística y ahora ponemos más el acento en el desarrollo de nuevas temáticas.

¿QUÉ OPINA SOBRE LA ACTUAL PROLIFE RACIÓN DE ESPECTÁCULOS NO BASADOS EN TEXTOS DRAMÁTICOS?

Es un fenómeno muy rico e interesante, aunque no es nada nuevo. El teatro siempre ha tenido la capacidad de fagocitar e integrar todo tipo de artes y lenguajes: la música, la danza, el cine... Solo lo considero un problema cuando se usa como criterio de valor. Es decir, cuando sirve para decretar lo que es actual y lo que no. Ya decía nada menos que Jacques Copeau que el arte no se re nueva por una eliminación de las formas y contenidos que ya han sido explorados y explotados, sino por un regreso permanente a los orígenes. No caigamos en el reduccionismo de contraponer teatro de texto y teatro de espectáculo. El teatro es literatura y es espectáculo, de la misma forma que, según la física cuántica, la luz es onda y es partícula a la vez. Beckett, Benjamin, Brecht... son nombres que inevitablemente salen a colación cuan do se habla con Sanchis Sinisterra. Todo su teatro bebe de estas fuentes, como también de Pinter, Kafka y Cor tázar. Lo analiza la dramaturga e investigadora Ruth Vilar en el prólogo que ha escrito para la edición de las obras completas que actualmente prepara la editorial La Uña Rota, con la previsión de publicar a mediados de mayo un primer volumen (con textos escogidos desde 1980 a 2001) y un segundo tomo el año que viene. Una labor meritoria, dado el extenso caudal del autor, que será de gran utilidad para el estudio del teatro español de las últimas décadas.







¿CÓMO VE HOY SUS OBRAS DE HACE 40 AÑOS? ¿SE RECONOCE?

Ahora toca volver a Benjamin: no entiendo la historia como una evolución ni tengo una concepción lineal del tiempo. Por ejemplo, mientras escribía El lugar donde rezan las putas evidentemente estaba resonando en mi cabeza ¡Ay, Carmela!, pero también Ñaque y El cerco de Leningrado. Y el hecho de ver ¡Ay, Carmela! en Sarajevo después de la guerra de los Balcanes me produjo el mismo estremecimiento que tuve cuando era recién nacida. Así que no tengo muy claro el concepto de obras pasadas y presentes. Como me dijo una vez un chamán maya, no hay un futuro, hay muchos futuros. Y yo añado: hay mu chos presentes.

(Tomado del periódico El País, de España)









SANTO DOMINGO JAZZ FESTIVAL 19° ANIVERSARIO

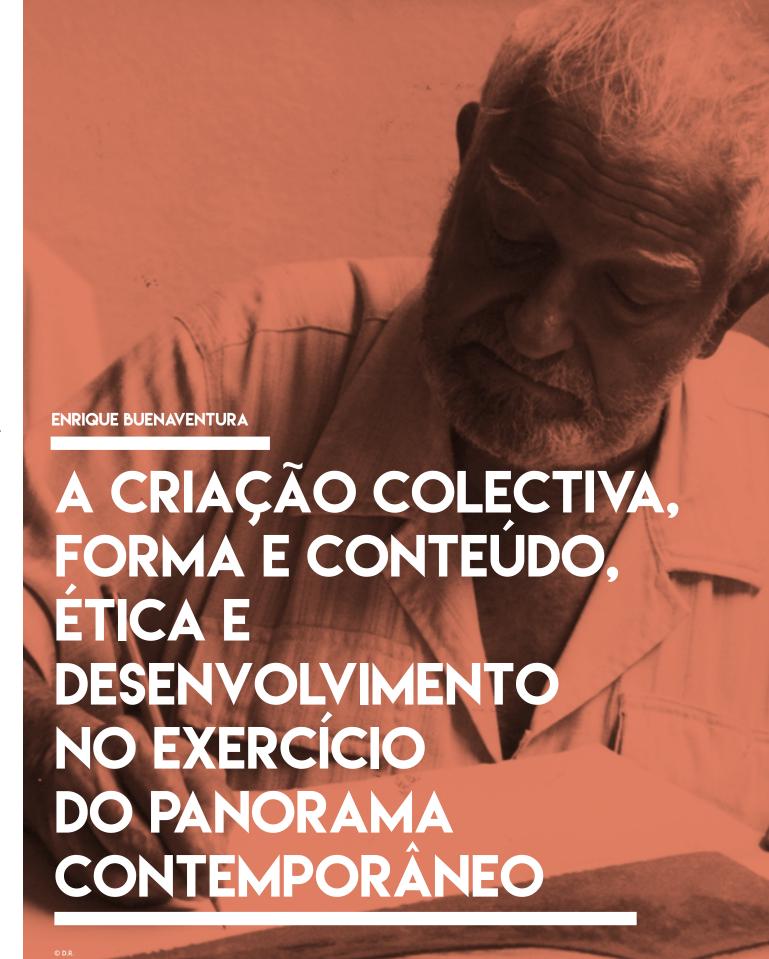


TODOS LOS JUEVES DE JUNIO Y JULIO 9 P.M.











[Julio César Ramirez]

uede resultar ya lejano el término. Quizás un instrumento en desuso. Sucede siempre que un movimiento o tendencia irrumpe bajo efectos coyunturales o se articula a partir de un manifiesto dirigido a imponer un sello concluyente. Apreciamos este fenómeno desde la cultura, pero también sucede en política y en sociedad. Nunca ha sido de utilidad la imposición o cualquier manifestación que se le parezca.

Probablemente aquella tendencia que marcó la realización teatral más novedosa de los años sesenta y setenta en América Latina, pudo haber tenido mayor impacto en la actualidad, si su ejercicio se hubiera concretado solo en los grupos interesados en lograr una estética en ese sentido y no se produjera el intento de trasladar fríamente la experiencia a otros núcleos o geografías. Lo singular es que aquella práctica devino en un método cuya concepción estaba permeada por el desarrollo de diferentes disciplinas de las ciencias sociales y la comunicación dentro de la realización escénica. El proceso seguido, no se remite solo a la práctica teatral tradicional, sino que toma de la historia, la filosofía, la lingüística y el análisis literario, lo que estas disciplinas pueden aportar.

Existe un vínculo que permite a la puesta en escena una objetividad alejada de lo subjetivo de la creación artística tradicional. Estimulando la creatividad del individuo dentro del colectivo teatral. Se democratiza el arte de la escena y ya no es el dramaturgo o el director, quienes imponen las ideas o los temas a tratar. Las determinaciones estéticas o ideológicas van a surgir en el seno de una colectividad, en el debate y la investigación sistemática. Se alcanza un método de análisis estructurado, que permite una mayor apropiación de la realidad en cuestión. Por otra parte, existe un compromiso mayor del colectivo con la obra.

La experiencia de Enrique Buenaventura, hizo crecer el concepto de grupo teatral y también trajo una dramaturgia y una preparación actoral muy peculiares. El ritual en la escena se redescubre y la gestualidad es cuidadosamente entrenada y ejercida, al punto de sustituir muchas veces la palabra por el gesto, por la imagen escénica. Se imponen los lenguajes extra verbales, llegando en ocasiones a saturar el resultado o exagerar su práctica.

Ya sabemos que el teatro ha sido siempre un hecho de creación en equipo, un trabajo en colectivo. Pero estamos hablando de un método, cuyo carácter científico respalda su práctica. No solo es visible en América Latina, ya había sido trabajado en experiencias del Living Theatre, o el Teatro del Acuarium, y muy en particular en la práctica de Teatro del Sol, cuando crearon los espectáculos 1789 y 1793. Allí se produce una investigación histórica y sociológica de gran calado, conduciendo este resultado a su vez, a una cuidadosa exploración gestual en función de encontrar la fábula en la historia a desarrollar.

Experiencias relacionadas vienen desde los orígenes mismos del teatro. Brecht también habló de eso. Sin embargo, anclar la elaboración de un método de trabajo, que no solo



se centrara en la realización de una puesta en escena y una poética de un grupo, sino que trascendiera hasta llegar a un sistema para la formación actoral, solo fue conseguido por Enrique Buenaventura.

Justamente este es el vértice a donde pretendemos llegar. Es interés nuestro hablar de la creación colectiva, volver a este movimiento y refrescar algo de sus experiencias. Pero sobre todo, estamos interesados en hablar de su gestor principal. Porque no se puede replicar sobre la creación colectiva sin entrar en detalles de la vida y obra de este hombre, un poco olvidado y apenas citado en la escena iberoamericana actual.

Enrique Buenaventura, no solo es un creador determinante en la escena contemporánea, es sobre todo un forjador de cultura, un poeta que decidió volcar sobre el escenario todo ese imaginario y toda aquella sabiduría que consideró útil para el arte escénico colombiano. Se le considera como uno de los fundadores del Nuevo Teatro colombiano. Hurgó en la historia nacional y en los acontecimientos políticos, cuestionando el colonialismo ideológico que imperaba en los medios artísticos.

En su Cali amigo, desarrolló desde los años cincuenta un movimiento a partir de la Escuela Departamental de Teatro, creada en 1955 en el Instituto de Bellas Artes. El primer director de la escuela fue el español Cayetano Luca de Tena,

que solo ejerció la dirección durante un año, pues fue reemplazado por Enrique Buenaventura. A partir de este momento, en 1955, funda el Teatro Experimental de Cali, que lo lleva a convertirse en uno de los maestros indiscutibles del Nuevo Teatro colombiano y latinoamericano.

Emilio Carballido, el notable dramaturgo mexicano, llegó a definir con agudeza concluyente la personalidad y obra de Buenaventura: "Dramaturgo individual y una compleja personalidad múltiple; lo más fácil es verlo como un equipo de artistas que incluye un teórico brillante, un gran director de escena, un actor muy notable, un maestro de alcance mundial, un dibujante con gracia, un percusionista incansable, un organizador y varios utileros, tramoyista, diseñadores, todos dentro de un cuerpo robusto con una cara socarrona y luminosa.

Viajero del continente y del mundo, marinero y actor, con ambas profesiones vivió en Brasil, en Argentina. Actuó en compañías importantes. Se hizo de un oficio sólido. Volvió a Colombia con todo lo que un hombre de la escena podía saber, en esa prolongación del XIX que fue nuestro siglo XX hasta los años cincuenta.

Sí, Enrique es legendario. No lo escribieron ni García Márquez ni José Eustásio Rivera, se escribió a sí mismo, él es su propia obra maestra. Transformador de realidades a través de su capacidad para escribir, dirigir y enseñar el teatro. Fundador del Teatro Experimental de Cali, director del mismo, organizador. Maestro de actores, autores y directores. Autor de la más sólida teoría del teatro de creación colectiva. En mesas redondas y conferencias le encantaba lanzar la manzana de la discordia, provocar en torno a él horas y horas de oratoria arrebatada.

Enrique, durante los años sesenta fue maestro de la escuela del Teatro de las Naciones, en París. Sus escritos han formado a practicantes profesionales más allá de lo que el mismo supone. Ejemplo: estamos en Perú, en una de esas colonias marginadas, Villa Libertad, a las orillas de Lima, en un arenal. Uno de esos lugares que ha pintado José María Arguedas con tanta precisión y dolor. La villa celebra su aniversario y comisiona a los muchachos de su grupo de teatro a hacer la crónica del acontecimiento. Ellos cumplen: vemos algo que va de lo alegórico al sainete realista, al manifiesto político y a la denuncia, para resumirse en un

final solemne y ritual muy conmovedor. Un gran trabajo, un grupo admirable... que dedica la función a su maestro, Buenaventura, el cual ni idea tenía de que ellos existían: sus papeles teóricos, su obra, su trabajo han configurado la vida de estos muchachos. Y otro tanto va a confesar Yuyachkani, la gran compañía de Lima. Y otro tanto debería confesar en buena parte el movimiento chicano. La obra de Buenaventura ha permeado el teatro de América Latina, el individual y el colectivo. Buenaventura usa la historia para fines artísticos y visiones contemporáneas y alcanza metas depuradas y ejemplares".

Pero ahondemos en el aporte teórico-práctico del maestro Buenaventura. Sus experiencias recorrieron rápidamente buena parte de Iberoamérica y aún en nuestros días algunos grupos de teatro sustentan una práctica a partir de sus experiencias. Otros fracasaron al intentar reproducir miméticamente los pasos del maestro.



BUENAVENTURA USA A HISTÓRIA PARA FINS ARTÍSTICOS E VISÕES CONTEMPORÂNEAS E ALCANÇA METAS DEPURADAS E EXEMPLARES

Sabemos que el método de Buenaventura, como todo proceso, se abrió paso experimentando rupturas, errores y hasta fracasos en la medida que el trabajo se perfilaba. El primer rompimiento se produce cuando el grupo empieza a cuestionarse el papel del director y su autoridad. Sabemos que un director de escena concibe el montaje y lo lleva al grupo, imponiendo una práctica y también un perfil ideoestético.

Se pasa entonces del oficio de padre creador a un análisis del texto colectivamente, en una especie de trabajo de mesa donde se considera el punto de vista de cada miembro del equipo de trabajo, siendo su aporte decisivo. Lo primero es hacer una lectura exhaustiva en grupo, tratando de entender el texto desde el concepto lexicográfico. En segundo lugar, el colectivo de actores debe entender, comprender a fondo, la manera o el estilo en que el autor concibe la obra dramática, su tratamiento del tiempo y del espacio. La forma en la que perfila el comportamiento de los personajes en cada escena.

Este trabajo de mesa, más democrático y con total autonomía, se hace con el fin de elaborar la fábula que le interesa desarrollar al equipo de trabajo. Después corresponde redactar y organizar el argumento, que parte de las conclusiones a las que se ha llegado colectivamente. Se produce una reconstitución de la fábula, no es una información después de una lectura, como conocemos tradicionalmente, en este caso va a ser reconstituida y objeto de una investigación, donde están implicados desde el dramaturgista hasta los actores. El método de creación colectiva, sigue el criterio de Brecht; "la fábula se explica, se construye y se expone a través del teatro en su totalidad, a través de los actores, escenógrafos, maquilladores, figurinistas, músicos y coreógrafos. Todos ellos reúnen sus artes en esta empresa común, sin perder por ello su independencia".

Después de tener estas dos categorías, el método plantea sacar las fuerzas en pugna, lo cual ofrece al actor una mayor responsabilidad en el proceso que va a seguir para la construcción del personaje. O sea, el método planteado por Enrique Buenaventura, nos lleva a un proceso de investigación más responsable por parte de quienes hacen el teatro. El actor está obligado a un análisis de la obra y del personaje en sus más precisos detalles, no recibe la información del

director y después reproduce, está obligado a defender la conformación de las circunstancias que rodean al personaje que va a interpretar en un futuro. El método revoluciona el papel del actor-intérprete, hacia la construcción y evolución de un actor-creador.

Es indiscutible, todo esto puede parecer confuso, sospechoso para los más jóvenes directores de compañías teatrales ajenas al método de creación colectiva en la actualidad. Sin embargo, los aportes son claros, pues no se trata de suplantar el papel del director. El aporte, y esto puede ser de gran utilidad en experiencias futuras, está en clarificar el oficio del actor y las funciones creativas del colectivo teatral.

En Notas sobre el método, Buenaventura se propone en cuatro apartados, estudiar aspectos puntuales de la creación colectiva.

Primero: La analogía. Dice que se trata de crear una situación semejante a aquella planteada en el texto. Su materia constitutiva es la acción y se desarrolla por medio de la improvisación.

Segundo: La improvisación. Propone que después del análisis teórico de un texto viene su análisis práctico en el período de improvisaciones.

Tercero: Acercamiento al texto, se divide en tres partes:

- a) análisis
- b) improvisación
- c) elaboración, artificio y montaje. De tal manera que la resultante de trabajar dialécticamente estos tres aspectos hace del montaje una síntesis.

Cuarto: Boceto interno y boceto externo. Se aclara que el boceto interno es la ordenación y concatenación de los símbolos e imágenes encontrados en las improvisaciones, y el boceto externo sería, pues, una construcción desde afuera.

Enrique Buenaventura, es historia en el teatro del siglo XX. Su papel es incuestionable. Cuando leemos su literatura, que va desde la visión de un poeta que construye versos de alto valor literario hasta ensayos teóricos de gran calado, nos convencemos de su importancia en la cultura latinoamericana y universal. Sin embargo, esa condición de aporte innegable, puede quedar en las bibliotecas o en la práctica de unos pocos que todavía se hacen eco de sus enseñanzas.

Es fundamental divulgar el Método, llevarlo a las academias de teatro, debatirlo entre quienes intentan encontrar caminos para el desarrollo de su trabajo en la escena actual. Sus enseñanzas están al alcance de todos. Existen prejuicios sobre el Método desarrollado por Enrique Buenaventura, al punto de no llegarlo a entender. Estamos ante una práctica que no es una metodología fría, académica, ni tampoco es una retórica o un tratado de historia y sociología. Es una experiencia de la que podemos beber, para trazar nuestros caminos. Claro está, reproducir miméticamente esa experiencia sería un error.

La gran utilidad, según mi modo de ver, radica en la ética que plantea, el sentido grupal que promueve, y sobre todo considero, que es un método expedito para el trabajo del actor, pues lo obliga a desempeñar su rol a fondo. Entiéndase rol no por el personaje que intérprete, hablo de las funciones profesionales del actor, de su responsabilidad frente a la escena. Aspecto esencial para el teatro de hoy.















DE LA CRITICA ANA RODRIGUES



[João Fernandes de Melo]

De la crítica aborda uma série de obras apresentadas no âmbito da quinta edição do FITA - Festival Internacional de Teatro do Alentejo. 2018 foi um ano de crescimento e amadurecimento na vida do festival. Espectáculos de referência no panorama iberoamericano subiram ao palco do Teatro Municipal Pax Julia, em Beja, e a vários outros palcos em dez municípios do Alentejo.

s noites no palco do Teatro Municipal do Pax Julia, na cidade de Beja, foram-se tornando cada vez mais atraentes, à medida que o FITA avançava na sua quinta edição. O espectáculo de dança era o mais aguardado pela maioria do público. Os espectadores, todos portugueses, como seria de prever, apostavam na comunicação perfeita oferecida pela dança e, também, não podemos negar, os públicos têm uma rara intuição quando se trata de decidir perante a qualidade de uma obra.

A chegada da Companhia Nacional de Dança Contemporânea da República Dominicana, com direcção da afamada coreógrafa Marianela Boán, instalou, sem dúvidas, um forte ponto de interesse no que respeita à curadoria do festival.

O programa para aquela noite tinha por título "Defilló", um espectáculo de dança inspirado na vida e obra do notável pintor dominicano Fernando Peña Defilló, considerado pelos criadores e em especial por pintores, figura as artes plásticas daquela ilha caribenha.

Defilló, artista, pintor e pensador, apresenta-nos uma obra marcadamente caribenha, onde é revelado o prazer de abordar os diferentes temas próprios da identidade dominicana.

Alheado, nos últimos anos da sua vida, do ruído mundano das grandes cidades, refugiou-se numa pequena povoação do interior, onde teve a oportunidade de escrever, pensar, retornar às telas e onde lhe foi possível imprimir uma visão conceptual com toda a profundidade e domínio que só a maturidade oferece

Defilló sabe definir cada detalhe identitário, cada característica que transcende o homem dentro do seu ambiente, no seio do seu próprio conhecimento, dentro daquele imaginário tão típico dos povos caribenhos.

Marianela Boán bebe desse jogo interminável oferecido pelo pintor. A coreógrafa é caribenha, e sabe sê-lo hoje e agora, quando tudo é maturidade artística. Onde é capaz de bordar em cena, com todas as linhas que sustentam o seu incansável senso de busca, as suas pesquisas permanentes sobre a dança, arte e cultura do panorama latino-americano e caribenho.

No palco, dois bailarinos desdobram uma tela, e projectam-se pinturas que descrevem rostos, corpos, composições familiares, paisagens da floresta caribenha. É uma espécie de imersão nesse mundo de imagens de Defilló. Os bailarinos viram a tela como se tentassem encontrar o seu reverso, mas as mesmas imagens regressam, os corpos nus, a dança na sociedade. Flores num vaso sobre uma mesa. A tela é recolhida e quatro dançarinos entram, formando uma composição atrás de uma mesa. A luz cresce, a cena expande-se.

Começa assim a jornada por composições que narram humores, habilidades próximas à teatralidade da cena dramática. Os bailarinos brincam em cena, terminando alinhados e compostos atrás da mesa, ao centro, marcando o ponto de viragem para um cenário mais dramático: apenas a mesa, dois cones de luz e um candeeiro a petróleo descrevem uma intimidade

bucólica e a solidão própria das noites sem luz.

Na penumbra, uma tela é colocada sobre a mesa. Desdobra--se e é revelada uma toalha de mesa cuidadosamente bordada, um cesto e seis laranjas, duas delas cortadas e consumidas pela bailarina, em pleno acto. Movimentos indubitavelmente virtuosos. Desce sobre o palco uma grande tela e entram seis bailarinos. Juntos, desenham figuras no palco, abstratas, desenhos banhados na brancura do tecido de fundo.

Inicia-se um ritual de nudez. Dois corpos não completamente nus, revelam-nos a óbvia a necessidade de nos "despirmos" para prosseguir no caminho da dança, para voltar ao voo com destino à origem. Ambos envoltos num lenço gigante que cai ao centro do palco, lembram a bolsa uterina, balançando harmoniosa e graciosamente. Num balanço mais vigoroso, a nudez vai-se tornando mais intensa, nessa espécie de pêndulo suspenso que não cessa o movimento. É o amor que finalmente descreve a ação do bailado. A luz atinge momentos de grande lirismo, de enorme beleza plástica. Os corpos apreciam o contacto mútuo. Lânguida e intensa, a vida revela-se plena, indiscutível.

Ela sai, ele fica sozinho, girando com o tecido de forma intensa e sistólica. O movimento pendular traz de volta o resto do elenco que faz regressar também a mesa do início, agora com um lindo arranjo floral. Todos vestidos novamente e em sociedade, dançam para o público. É a apoteose final. Com subtis jogos de sedução, a dança não para nem abranda.

A mesa é transportada até ao centro da cena, juntamente com as flores, as laranjas e o cesto, o candeeiro a petróleo. A composição final lembra perfeitamente uma tela pintada por Defilló. A luz vai perdendo intensidade, até à escuridão total.

O grupo de bailarinos revela bem o processo de formação a que estão sujeitos, através dos ensinamentos do professor. É uma companhia que cresce tecnicamente em cada obra que estreia. Sem dúvida nenhuma, estamos perante um jovem elenco que começa a amadurecer diante de uma poética já experimentada por anos de pesquisa.

A contribuição destes jovens bailarinos, cheios de precisão e domínio técnico, é evidente na coreografia desenhada. Há um treino eficaz, traduzido impecavelmente num trabalho orgânico, quase natural, atrevo-me a dizer.

O elenco de Defilló passeia pela diversificada complexidade de mundos que cercam este grande pintor. Está bem delineado e marcou a profunda interioridade dos personagens mas também a recriação do espaço cuja dimensão transcende qualquer modo quotidiano e se transforma num mundo místico. A laranja é transformada num universo, num círculo perfeito e infinito, como o ciclo da vida.

A iluminação, a cenografia e os figurinos realçam a aposta na criação de um ambiente de artes plásticas, embora a luz pudesse ter enriquecido os momentos em que a intimidade era premente. A música contribui também para o sucesso do espectáculo. O cubano Chucho Valdés não foi escolhido ao acaso. A selecção assenta na segurança ofertada por uma trilha sonora que fará o trabalho progredir. E assim foi. A sonoridade provocou momentos de total desfrute, marcando um sentido dramático na cena, mas nunca imposto. Foi antes uma progressão dramática que encanta os sentidos e estimula um estado de espírito propício ao crescimento da ação dramática. A escolha efectuada reafirma e impulsiona o trabalho artístico em palco, com uma acentuada linguagem contemporânea.

O palco do Teatro Municipal de Beja vestiu-se de gala para este espectáculo que, para mim, permitiu ao FITA – Festival Internacional de Teatro do Alentejo, atingir, ao fim de 5 anos, a idade adulta.

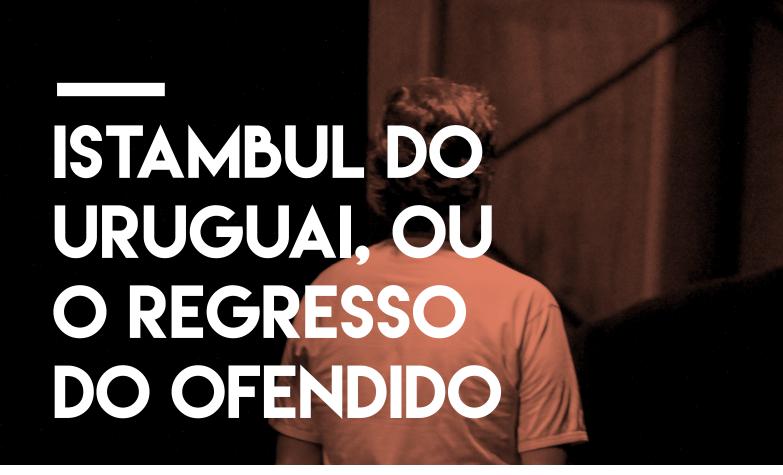
[Fernando Léon Jacomino]

n escenario vacío y un actor que entra, vestido de diario y con un pequeño bolso al hombro. Al fondo se proyecta una escena oscura de El expreso de medianoche, película de Alan Parker con guión de Oliver Stone, estrenada en 1976, ganadora de varios premios. Se proyecta exactamente el final de la película, el desenlace de un conflicto que identificas o no y cuya irrupción divide automáticamente la platea en dos grandes grupos entremezclados: los que han visto la película y los que no. Yo, que no la conocía, me niego a creer que he llegado hasta aquí para que alguien me cuente algo que puedo ver en la sala de mi casa. Algo parecido me comenta el hijo de mí esposa, adolescente y amigo también de Iván y de Mariano. Le ruego que tenga calma y confíe. Sonríe y hace como si me creyera.

H

Si suponemos que contar una historia es como tender un puente, la película de Parker viene siendo para No hay flores en Estambul, de Iván Solarich, lo que el río para las dos riberas que han de unirse, la causa o pretexto para la inversión que supone el puente. Pero de eso no te enteras inmediatamente, de hecho puede que no te enteres nunca, si no eres un espectador entrenado y ahí está la primera trampa de estos uruguayos. Nadie te va a regalar de qué trata realmente el espectáculo ni te va a romper del todo la ilusión de que te están contando una película. De modo que si no acostumbras a ver teatro y ya viste la película, lo más probable es que te retires de la sala.

Pero resulta que emular con el cine te obliga a dejar claro que estás haciendo teatro, a generar significados diversos que trasciendan la exposición lineal de acontecimientos predecibles, a comportarte, en suma, de manera opuesta a como lo hace el cine. Superada la confusión de los primeros diez minutos, donde al actor devela el referente cinematográfico y juega a que nos contará la historia de su protagonista, aparece el fantasma de Oliver Stone y trae consigo el sentido profundo de la puesta en escena. A partir de este punto, resuelto con la más sencilla herramienta del distanciamiento (el actor se coloca una chaqueta elegante y se ubica frente al micrófono), lo anecdótico comienza a ceder terreno a lo filosófico y comienzas a ver el río y sobre él, la tupida armazón del puente.

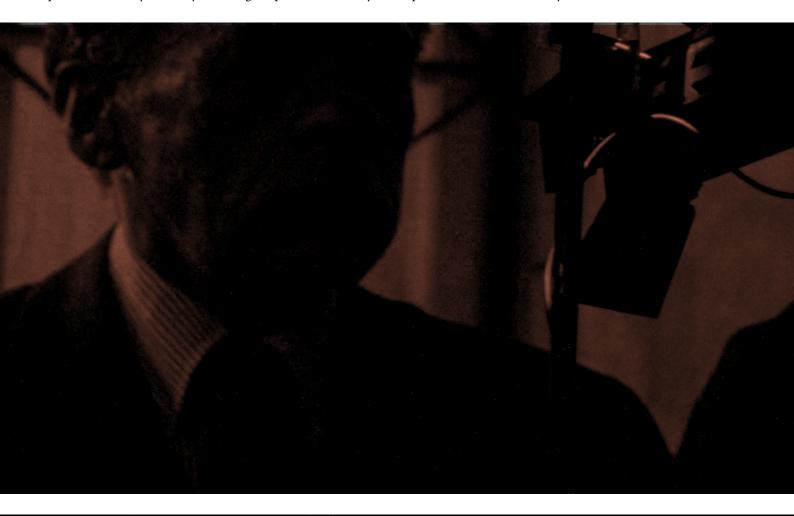


Insertado desde hace más de veinte años en los principales circuitos de festivales y eventos teatrales del mundo, Iván piensa el teatro más allá de las fronteras nacionales. Como consecuencia de esta perspectiva y probablemente de modo inconsciente, su quehacer artístico ha ido migrando hacia a una franja de experimentación permanente que no podría sostener si dependiese, en lo fundamental, del público y el contexto uruguayos. Haber sabido articular esta plataforma de acción, unido a la construcción de un discurso estético despojado de todo artificio escénico, le ha permitido concentrarse cada vez más en sus obsesiones personales y producir espectáculos de muy bajo costo, donde se le presta la mayor atención a las ideas. Por eso la exposición del conflicto es diáfana y las corrientes interiores del proceso creativo son transparentes al espectador. Dicho en otras palabras, no se puede sustituir con buenas intenciones ni con intensidad del proceso previo las tareas de comunicación interpersonal que singularizan y otorgan legitimidad al hecho teatral. De ahí que toda la energía que se derive de la investigación y el proceso de montaje, alcance verdadero sentido solo si cobra vida a través de la interpretación del actor. La comprensión profunda de esta verdad, tan básica como esencial, y su exitosa puesta en práctica constituyen el mayor hallazgo expresivo de No hay flores en Estambul.

IV

Pocos enunciados faltan con mayor descaro a la verdad que aquel que nos promete una historia "basada en hechos reales". Hay que ver como le gusta saber eso al espectador masivo, indiferenciado, a esa entidad feliz que ni siquiera se le ocurre sospechar las numerosas mediaciones que operan entre la historia real y su correlato de ficción. Esa es la brecha por donde se cuela el andamiaje espectacular que Iván Solarich comparte con su hijo Mariano, el primogénito y único hasta hoy. Esa es la verdadera pregunta que se hace el texto: ¿hasta dónde el arte es (o debe, o puede ser), fiel a los hechos que recrea? O, lo que es peor, ¿hasta qué punto el artista debe ser consciente de semejante fidelidad o de su contrario, y responsable de las consecuencias que de ello se deriven?

Por eso la operación que Iván denuncia en Oliver Stone nos conduce a Gordon Craig y aquel actor concebido como súper marioneta, vehículo de una historia tan creíble como cualquier otra, pero contaminada de un germen extra artístico que condiciona el mensaje y genera consecuencias previsibles y en ocasiones nefastas. Eso explica la eficacia comunicativa de la confesión final, donde Stone reconoce que nunca visitó Estambul y lamenta las consecuencias



geopolíticas que generaron la filmación y posterior circulación de su guión cinematográfico convertido en película y amparado por el candoroso y mendaz rótulo de "basado en hechos reales".

Hay en el espectáculo además un tratamiento de medida por medida con respecto al producto cinematográfico, ya que al dramaturgo le importa la veracidad de la confesión de Stone lo mismo que le importó a los creadores de la película la verdad profunda de la Turquía de los 70; solo que Iván apenas puede incidir en nuestra percepción sobre el sentido del arte, en tanto Stone y su dramaturgia jugaron un papel mucho más notable en la percepción global sobre las relaciones entre la superpotencia y un país lejano y desconocido. Es gracias a este manejo adecuado de proporciones y escalas que comprendemos la incorporación del texto final, en extremo melodramático con relación al resto de la partitura, pero alusivo, en última instancia, a la pertinencia del rigor y la responsabilidad que deben acompañar a todo trabajo artístico.

\mathbf{v}

De modo que el foco dramático se traslada aquí de los poderosos personeros de la industria del entretenimiento al pueblo de Estambul y de Turquía, donde ni siquiera se proyectó el filme. Es el turno del ofendido, la voz teatral que habla en nombre del ausente, figura colectiva que no tomará cuerpo en personaje alguno, pero cuyo perfil se refleja claramente en el mosaico de personajes y arquetipos representados por el actor. Llegado a este punto, no me detendré en las excelencias interpretativas de Iván Solarich ni en la urdimbre de significantes que debieron nutrir su partitura escénica, ya que sin ambos problemas debidamente resueltos no habría espectáculo que reseñar ni mérito que destacar. Cuando la emoción se impone y reaccionamos ante la credibilidad del personaje antes de tomar conciencia de la capacidad técnica del actor, como sucede en este caso, debemos agradecer la eficacia comunicacional y reconocer que nuestro aparato de análisis ha sido vulnerado por esa extraña virtud del arte teatral que solemos denominar verosimilitud, por ese extraño sortilegio que habita más allá de la técnica.

VI

Pero hay también algo de tráfico patrimonial en No hay flores en Estambul, un sereno trasiego del legado, una práctica de espíritu medieval que fue otorgando poco a poco al padre el poder de seducir a su propio hijo y enrolarlo, como por casualidad, en los menesteres siempre azarosos del teatro de arte. Fui testigo de cómo Mariano renunció a la Universidad de las Artes y escogió, con espontaneidad y admiración inconfesa, la academia familiar. Creo en la autenticidad de este proceso porque lo he visto rielar sobre un sustrato ético que caracterizó y caracteriza al hogar donde se formó Mariano, articulado sobre principios y no sobre intereses y fogueado en menesteres de activismo político e irrenunciable vocación humanista. Son tal vez cotos a los que no debe entrar la crítica, pero ya he dicho que son amigos y agrego ahora que nos han permitido, a mi familia y a mí, seguir de cerca el proceso de toma de decisiones que ha configurado sus respectivas existencias durante el último lustro. Fue esa conexión inter vivencial la que hizo

posible la integración de padre e hijo a partir de un texto escrito, efectivamente, por el padre, pero contentivo de vivencias y valores compartidos. Ello le franqueó el paso a Mariano hacia la dirección del espectáculo, al tiempo que blindó el acceso a cualquier otro colaborador posible, de entre los tantos y tan valiosos que han rodean a Iván y lo han acompañado en anteriores procesos.

VII

En ningún lugar del mundo el teatro se percibe como en Cuba. No digo que seamos mejores ni peores en este sentido, hablo simplemente del modo en que nuestra relación con la crítica teatral condiciona, ya no la circulación, sino la producción misma del hecho teatral concreto. Una sólida escuela de crítica y una producción subsidiada, que no depende en primera instancia de su relación con el espectador, ha ido reduciendo esa franja de público desprevenido e impidiendo de paso que nuestro teatro profesional sistematice las altas cotas de realización artística que exigen la crítica y sus mecanismos de legitimación. Por eso es tan difícil predecir si un espectáculo funcionará entre nosotros, si logrará habitar ese interregno cada vez más estrecho donde confluyen las preferencias de los diferentes grupos y líderes de opinión. Sin embargo la propuesta de los Solarich venció esta prueba, funcionó de una manera u otra para la comunidad teatral capitalina, dialogó satisfactoriamente con el público de Matanzas, provincia aledaña a la capital que destaca por la pujanza y calidad de su movimiento escénico, y obtuvo el Premio Villanueva de la Crítica, que se otorga a las mejores producciones nacionales y extranjeras presentadas en Cuba.

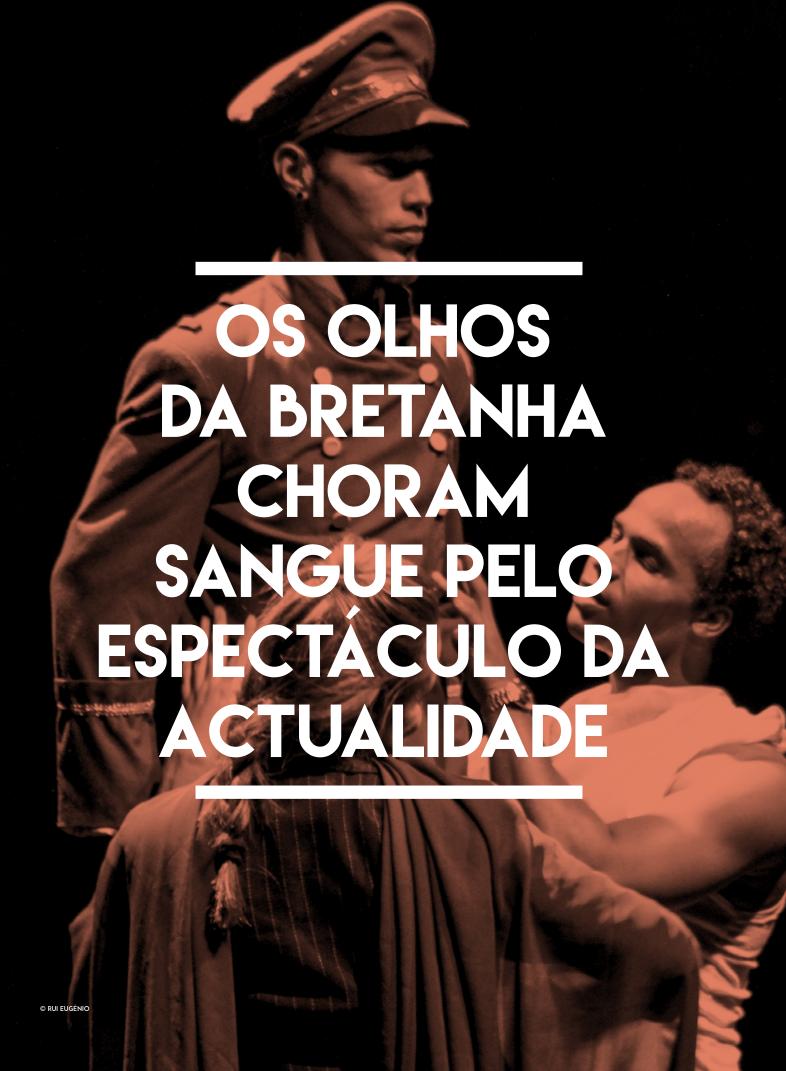
VII

Salgo del teatro y toda reacción me interesa: unos me felicitan porque conocen de mi relación con el actor o me han visto moderando el foro que sucedió al estreno, otros comentan entre sí lo atinado de su elección entre tantas obras que disfrutar y otros discuten o simplemente conversan sobre el sentido y la forma de lo que acaban de ver. Un cuarto grupo, minoritario por suerte, se aleja lentamente del local y alguno que otro habla muy bajo con otro que camina a su lado. Se quejan porque quieren, le comento a mi esposa (autora de las fotos que aquí les comparto): estos dos uruguayos nos han puesto a sentir y a pensar durante más de una hora sobre el sentido profundo del arte y además nos han contado bien una película. ¿Qué más se le puede pedir a un espectáculo teatral? ■

EM NENHUM LUGAR DO MUNDO SE ENTENDE O TEATRO COMO EM CUBA



49



[Roger Fariñas Montano]

ear, Lear, rey de Britania, decide repartir (confiar-regalar) su reino entre sus tres hijas: Goneril, la mayor; Regana, la segunda; y la menor, Cordelia. A causa de su ya apesadumbrada vejez, el king les cede la autoridad por el amor que "dicen" profesarle. Cordelia, acaso la más sensata y fiel de las tres, le declara un profundo agradecimiento, por el cariño y porque todo lo que es y tiene se lo debe a él. Sin embargo, el costo de su franqueza, de afirmar lo que para ella es el amor —que no incluye solo a su padre y a Britania—, será la causa del desheredamiento. Ella entiende que quiere tener otras pasiones, ir más allá de los límites que conoce. Ha pecado de no decir lo que el legendario King Lear desea escuchar, algo que sí han hecho sus hermanas por un pedazo de reino y el pleno ejercicio del poder. La consecuencia será categórica: el soberano termina racionando su imperio solamente entre sus hijas tributarias.

Esta inferencia shakespeareana de honda austeridad filial, expuesta en la órbita actual por el dramaturgo Yerandy Fleites y una inteligente traducción escénica de Julio César Ramírez y su Teatro D'Dos en La pasión King Lear, (des)encadena una trama definitivamente trágica. Por lo general, cuando leo un buen texto de teatro y luego asisto a su montaje, este queda muy por debajo de las expectativas. Pero aquí ocurre una excepción. La táctica de Yerandy sobre textos clásicos se expone de forma excepcional en estas pasiones cuyo eje vertebral enfoca la condición del hombre en una sociedad otra, pero también una realidad histórico-político-social muy parecida a la nuestra. Tiempos de castillos medievales y fervientes generales en sus libertinas cruzadas, de aquella isla a la nuestra. Curiosamente el teatrólogo Omar Valiño, a propósito de la publicación de la obra por Ediciones Alarcos, prescribía sobre esta "pasión" de Yerandy: "recorre por completo los caminos del peso enorme de esta isla y nos habla cada vez con más agudeza sobre el traspaso del poder y las máscaras de la traición".

La puesta en escena de Julio César Ramírez comienza como un trabajo de mesa de unos actores que van a interpretar la tragedia. Desde este mismo inicio se nos está proponiendo furtivamente ser parte de esta convención que es el teatro, y dialogar desde la actualidad con esos sucesos antiquísimos de la literatura (historia) universal (nacional). Es una especie de juego del teatro dentro del teatro —recurso que bien aprehendieron director y actores de sus Esquinas chejovianas— en el que los personajes van mostrándose ante los espectadores y van metiéndose en la piel de los actores que terminan por ser, se me antoja verlo así, un encarne brutal de esas auténticas fieras de isla urdidas por el autor.

Tanto en el texto —que sufrió algunas variaciones estratégicas—como en la representación, están patentes los fenómenos de la separación familiar, el poder que trae consigo la traición de un ser cercano, y otras miserias igualmente espeluznantes, que a lo largo de la trama se irán dejando ver con claridad En un primer momento, Lear vive con Goneril. Fue esa una de las condiciones del viejo rey cuando repartió Britania entre sus dos "fieles" hijas: viviría un mes con una y el siguiente con la otra y ambas cuidarían de él hasta su muerte. Poco pasó hasta que Lear le atribuyera a Goneril una sarta de maltratos e ingratitud por desatenderlo. ¿La causa? La hija, dueña de una gran propiedad en el país, planeaba rebajarle su escolta, de 100 hombres a solo 50 —pretexto de Goneril para deshacerse de él. Lear abandona inmediatamente la casa de su primogénita y busca asilo en la de

Regana, a quien no tardará en poner al tanto de los actos

desnaturalizados de su hermana. Lo que no espera el viejo rey es el rechazo también de esta, quien alega que en su casa solo aceptaría a 25 de sus hombres, menos de la mitad de lo que le ofrecía Goneril, y le aconseja con un cinismo frío que vuelva con su primogénita.

Ciertamente el director alcanza a entender una fuerte posición dramática en la sedición del poder —King Lear como figura de lo viejo—, la coacción de la voz del hombre nuevo —sus hijas Goneril y Regana— sobre arcaicos preceptos de gobernación; todo ello ligado a contradicciones familiares y el destino de un país, de un pueblo, como pretexto de lo político. No decepciona su lectura: significa un lance provocador el de Teatro D' Dos.

El carácter universal de La pasión King Lear, aunque perspicazmente apreciable en la realidad cubana —y quizás esa sea la vía por la cual Fleites y Ramírez nos conmueven con determinadas situaciones elaboradas sobre la cuerda de lo afectivo—, es un acierto del texto y de la puesta como instrumento docu--ficcional. En tanto, la obra trata de sugestionar la realidad lo más creíblemente posible, y a la vez introduce prédicas irreales, disposiciones narrativas que acentúan su fuerza trágica. King Lear, quien practicó el poder durante mucho tiempo como acto placentero, ahora es víctima del desprecio de su propia sangre, de su propia carne. Víctima de quienes poseen el poder, el don de la indiferencia, y a quienes ahora entiende como la infección de su sangre, como una pústula. "Un cáncer nacido en un lugar que no existe y es posiblemente contagioso", dice. Y otra vez los conflictos en la familia, temática recurrente en la dramaturgia cubana. Se me antoja alentar la memoria trasladándome a La noche de los asesinos, de José Triana, por todo ese universo racional en torno a los siempre bruscos embates entre padres e hijos, hermanos vs. Hermanos. Salvando las distancias, claro, entre los autores y las historias

En La pasión... es palpable la relación entre el bien y el mal: Cordelia por la parte buena, Goneril y Regana por la mala; además, es patente en el perfil de los hermanos Edgar y Edmundo, hijos del Conde Gloster, súbdito y servidor del Rey Lear. En el caso de Edgar —hijo legítimo— y Edmundo —bastardo—, es constatable la miseria de la traición; este último, viéndose en desventaja, le tiende una trampa a aquel con el propósito de adquirir la totalidad de las posesiones de su padre, le obliga a huir y a quedar, así, como traidor. Por muy insólito que nos parezca a quienes no compartimos tales miserias humanas, el autor de Antígona, Jardín de héroes y El gallo electrónico nos quiere advertir sobre una división de la sociedad en Britania, que es donde sucede la trama. De un lado está la representación de la fuerza, del poder, los ganadores que son los que, sin sentido de lo moral, deciden y escriben la historia a su antojo; y del otro, los que se "comprometen" al poder. Esto no solo ocurre a nivel social, sino también a nivel personal. Nos habla de una problemática familiar y hasta gubernativa, desde donde ciertamente se define el destino de Britania; sin embargo, lo fundamental aquí sería identificar los resquicios personales que llevan a los héroes de esta tragedia a un accionar arbitrario cual cauce condicionado por sus propias identidades.

¿Cuáles son estos paralelismos? Identificamos como temas principales la deslealtad familiar, la enajenación y el envejecimiento, a partir de los cuales el autor ingenia un objetivo individual para cada héroe, encauzándolos hacia escenarios y acciones condicionadas para instaurar el caos. Es en los personajes de Regana y Goneril donde tales tipologías se arraigan a un devenir que, en consecuencia, terminará siendo nefasto.

El director va ideándolas sobre el escenario, camino hacia el conflicto mayor de la trama, convirtiendo sus deseos y sus reafirmaciones individuales en una especie de pacto heterodoxo con sus identidades ya corroídas por el poder y plenas de ingratitud.

En La pasión King Lear pareciera que estos hijos no tienen miedo de mostrarse como realmente son y desafiar a su padre, ya muy viejo, "estúpido", "hambriento" y con "peste". Ello es verificable en la satisfacción con que Regana y Goneril insultan e impugnan a su progenitor, quien les confioregaló la mitad del país. Lo demuestran textos como: "No empiece con las estupideces de siempre. [...] ¡Lárguese! ¡Yo no lo soporto más!"; o cuando Regana se refiere a él como "loco de atar y más solo que la luna. [...] Escúchame, Gloster. King Lear es una responsabilidad que yo tú no asumiría". Otro prototipo de ingratitud y de una crueldad pasmosa es localizable en la escena donde Gloster aparece y no posee sus ojos, los posee su hijo bastardo, quien se los extirpó como un cuervo hambriento, como una "gelatina": este aliado leal de las hijitas Lear's. En la escena, además, se aprecia cómo Goneril, sedienta de poder, ordena sutilmente a Edmundo, en un momento de intimidad, que elimine del camino hacia el bienestar del país a Regana, diciéndole que de cualquier forma ella "pasará sin inconvenientes a la historia en la forma de un objeto glorioso, memorable. ¿Entiendes "el inglés en español"?".

Los creadores de la puesta tantean entonces la identidad de sus personajes, la suya, la de su propia isla, dentro de su pasión King Lear, que es su teatro. Lo hacen hurgando en sus propias obsesiones insulares, que fueron quizás las mismas que las de Shakespeare y sus actores, las de Yerandy y las de Triana, o las de otros como Piñera y Estorino. Nos estimulan a mirarnos por dentro para reconocer los principios de nuestra idiosincrasia. Una idiosincrasia establecida por el poder, presente en una historia escrita por los ganadores, de manera que —y cito nuevamente a Omar Valiño— "hasta nosotros llagan los ecos de la soledad y el abandono de algunos grandes guerreros de la patria a lo largo de la historia, así como las confusiones en torno a aquellos que actúan una lealtad fingida, mientras los leales verdaderos padecen el largo desprecio de los poderosos".

¿La pasión King Lear es un texto político? Sí, en toda su plenitud. Recordemos aquellas preguntas que hace unos años Carlos Celdrán se hacía en su artículo "Cinco ideas de lo político", publicado en La Gaceta de Cuba: "¿Cómo somos?, ¿cómo nos vemos o nos ven?, ¿cómo desean que seamos?, ¿cómo capturan nuestra osadía, nuestra miseria dentro de un molde preestablecido y básico? Proponerse en teatro mover los límites de esa captura, de esa figuración congelada y manipulada para reinventar un hombre interior, es política en teatro, al menos en Cuba". Con cada dispositivo estructural que se anticipe a conectar con el lector-espectador en esta especie de ágora sagrada que es el teatro, sea desde un lenguaje refinado o uno más audaz, planteando héroes convencionales u otros bien distintos y osados, estamos ante una negación de la retórica más falsa en un panorama donde yace tanta apariencia. Una escena cuva ausencia lamenté en la puesta en escena de Teatro D'Dos fue la seis, nombrada "Cabaña del pobre Tom". En ella localizamos un fuerte abrazo entre la fábula que parte del modelo shakespeareano y el contexto nuestro, el insular. Mientras sucede la acción, una suerte de paralelismo en la condición humana —inestabilidad política, discordias familiares, desengaños y arrepentimientos por ineptitudes— y los cambios atmosféricos —la tempestad, el eclipse— tienden correspondencia con el devenir de la acción hacia la catástrofe.

En la referida escena King Lear juega al dominó con su bufón y con Kent, su fiel servidor, en una cabaña que los cobija de la tempestad. Esta cabaña pertenece a Tom —disfraz de mendigo de Edgar, que huye tras el perjurio de su hermano Edmundo y el desprecio inconsciente y manipulado de su padre Gloster—, quien aparece bajo la lluvia y se encuentra con seres extraños jugando al dominó. Tras brindarle asilo a su rey en su humilde cabaña, el pobre Tom se suma a la partida, como pareja de este, que prosigue con dolor y furia con sus lamentos por el desengaño que ha tenido a propósito de la actitud de sus hijas, Goneril y Regana. No podía el autor ubicarnos en un escenario más evidentemente cubano que el de un juego de dominó. Es esta una de las escenas mejor aprovechadas —en el texto, lamentablemente omitido en la representación— no solo como mecanismo contextualizador, sino porque maneja acertadamente los dispositivos sensoriales del extrañamiento. Las luces resultaron interesantes, o al menos prácticas para la creación de los ambientes dramáticos y para delimitar las acciones espaciotemporales requeridas. Igual suerte corrieron los diseños de escenografía y vestuario, el primero con mayor atractivo visual.

El elenco, integrado por Giselle Sobrino, Fabián Mora y Edgar Medina, merece los más sinceros aplausos. En las actuaciones recae gran parte de la garantía de calidad de la representación. El equilibrio en las interpretaciones y sus destrezas individuales, puestas a prueba a lo largo de la función, legitiman y cuidan de manera especial estas pasiones firmadas por el autor. Insisto, esta es una obra que habla del desarraigo, de conflictos civiles; que parafrasea a Shakespeare, es verdad, pero es más fiel a los intereses del espectador cubano. De lo contrario el montaje agonizaría en retóricas veleidosas, en diálogos y estructuras víctimas de una parálisis apremiante. Por suerte, La pasión King Lear anduvo con suerte y encontró en la escena de Teatro D'Dos y en las cuidadosas manos de Julio César Ramírez una lectura consecuente. a su rey en su humilde cabaña, el pobre Tom se suma a la partida, como pareja de este, que prosigue con dolor y furia con sus lamentos por el desengaño que ha tenido a propósito de la actitud de sus hijas, Goneril y Regana. No podía el autor ubicarnos en un escenario más evidentemente cubano que el de un juego de dominó. Es esta una de las escenas mejor aprovechadas —en el texto, lamentablemente omitido en la representación— no solo como mecanismo contextualizador, sino porque maneja acertadamente los dispositivos sensoriales del extrañamiento. Las luces resultaron interesantes, o al menos prácticas para la creación de los ambientes dramáticos y para delimitar las acciones espaciotemporales requeridas. Igual suerte corrieron los diseños de escenografía y vestuario, el primero con mayor atractivo visual.

El elenco, integrado por Giselle Sobrino, Fabián Mora y Edgar Medina, merece los más sinceros aplausos. En las actuaciones recae gran parte de la garantía de calidad de la representación. El equilibrio en las interpretaciones y sus destrezas individuales, puestas a prueba a lo largo de la función, legitiman y cuidan de manera especial estas pasiones firmadas por el autor. Insisto, esta es una obra que habla del desarraigo, de conflictos civiles; que parafrasea a Shakespeare, es verdad, pero es más fiel a los intereses del espectador cubano. De lo contrario el montaje agonizaría en retóricas veleidosas, en diálogos y estructuras víctimas de una parálisis apremiante. Por suerte, La pasión King Lear anduvo con suerte y encontró en la escena de Teatro D'Dos y en las cuidadosas manos de Julio César Ramírez una lectura consecuente.

DIDAS CALLAS

[Cuba]

Artistas procedentes de Puerto Rico, Costa Rica, México, Argentina, Canadá, España y cuba, se dieron cita del 24 al 29 de abril, en la Ciudad de Matanzas, Cuba, en el Taller Internacional de Títeres de Matanzas (TITIM). La cita, en su edición XII ofreció a los titiriteros profesionales talleres sobre plástica y performance, animación en las técnicas de guante, diseño y construcción de muñecos, y la técnica de animación stop motion. En la cita matancera participaron importantes figuras como Carlos José Torres, el Teatro SEA, de Manuel Morán, de Puerto Rico. De Argentina participaron Ladrones de Quinotos; La bicicleta de Costa Rica y Teatro de la Tortuga negra de Canadá. Por la Isla estuvieron presentes compañías de varias provincias. La editorial Vigía, de la ciudad de Matanzas, presentó el libro, Encuentros titiriteros con Alicia, compilación de textos realizada por el actor, dramaturgo y director de escena, Rubén Darío Salazar, con diseño de Senén Calero.

[27 de marzo día Internacional del Teatro]

Con motivo de la celebración del 70 aniversario del Instituto Internacional del Teatro (ITI), este año son cinco los mensajes que por el Día Internacional del Teatro ha circulado la organización, escritos por creadores procedentes de áreas diferentes del mundo. De Costa de Marfil, la artista

multidisciplinaria Wèrê Wèrê Liking; de la India, el director teatral, actor de teatro y cine Ram Gopal Bajaj; del Líbano, la directora, actriz, escritora y cofundadora de la compañía Zoukak Maya Zbib; de México, la escritora y periodista Sabina Berman; y del Reino Unido, el actor y director de Theatre de Complicité, Simon McBurney.

[Argentina]

El herrero y la muerte. El gaucho Miseria recibe tres deseos del mismísimo Jesús. Su picardía en la elección le permite transitar una aventura en la que pone a prueba a sus amigos, a su hermana, a los políticos de su pueblo y hasta al propio Diablo. Con mucho humor nos cuenta la felicidad que puede causar demorar la tarea de la muerte y el caos que se produciría si finalmente esto fuera posible. Un tránsito por la amistad, la nobleza, el valor de la palabra, los engaños y la corrupción. Nunca hay que abusarse de un poder, porque el que lo hace, tarde o temprano, lo paga. Dramaturgia: Mercedes Rein, Jorge Curi, con Enrique Cabaud, Luciana Cervera Novo, Leandro Coccaro, Sebastian Giuliani, Pablo Goldberg, Horacio Ingrassia, Leonardo Porfiri, Miguel Trotta. Escenografía: Magdalena de la Torre. Vestuario: Pablo Juan. Dirección: Enrique Cabau CELCIT Argentina. Temporada 2018. Estreno 22 de abril.

[El Salvador]

1º FESTIVAL DE TEATRO HISPANO SALVADOREÑO

El Centro Cultural de España en El Salvador presenta la Primera Edición de un mes dedicado al teatro Hispano Salvadoreño, que consiste en la representación de obras teatrales de dramaturgia española, realizadas por compañías salvadoreñas. El objetivo de la actividad es la difusión de la rica y variada dramaturgia española y a su vez, la promoción de compañías teatrales salvadoreñas, incentivando de esta manera la producción local. El Festival, en esta primera edición, cuenta con la participación de la Compañía Teatral Cuarta Pared (España) y la realización de un Taller de Dramaturgia a cargo de los hermanos Yeray y Quique Bazo (España); de modo que estas actividades propicien el encuentro y el diálogo entre nuestros países. Las propuestas seleccionadas recibirán el apoyo con un total de tres mil dólares, además, los elegidos se presentarán en el festival que se llevará a cabo en La Casa Tomada y el Teatro Nacional de San Salvador en el mes del teatro, octubre 2018.

[La Palma de Gran Canaria]

El Festival de Teatro, Música y Danza TEMUDAS de Las Palmas de Gran Canaria, que se celebrará del 5 de julio al 4 de agosto, pone a la venta las entradas, de los conciertos de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, a partir del próximo lunes, 11 de junio, a las 9:00 horas.

La programación del 22 Festival, que incluye dieciséis espectáculos, será de acceso gratuito, salvo el concierto de la OFGC, La magia del vals, que por séptimo año se celebrará en la Terminal de Contenedores del Muelle de La Luz, el sábado 14 de julio y tendrá un precio de 12€, en el que se incluye el trasporte de ida-vuelta al recinto, con lanzaderas especiales de Guaguas Municipales. La venta de entradas será a través de la página web: entrees.es y El Corte Ingles, a través de su página: www.elcorteingles.es/entradas/

[España]

En la Juan Gallery, Balada de la dependencia sexual.

"Balada de la Dependencia Sexual" está dirigida por Alberto Velasco e interpretada por Sonia Barba fue presentada, por primera vez, en Madrid del 12 al 15 de abril en la Juan Gallery, galería especializada en performance. La pieza se basa en el universo artístico de la fotógrafa NanGoldin, conocida por retratar el mundo underground de los años 80 junto con textos del poemario de Carlos Zanón 'Banco de Sangre'. 'Balada de la dependencia sexual' es un solo interpretado por la actriz y creadora Sonia Barba, dirigido y coreografiado por Alberto Velasco y con textos del poeta, escritor y periodista Carlos Zanón. La pieza está inspirada en la obra de la fotógrafa estadounidense NanGoldin, una de las figuras claves de la cultura contemporánea cuyos trabajos han sido expuestos en importantes museos como el Moma, el WhitneyMuseum o el Reina Sofía. Esta pieza performática se enmarca dentro de las nuevas corrientes escénicas actuales a través de una propuesta dramatúrgica en la que se aúnan texto, movimiento y experimentación escénica con el público. Escenográficamente todo indica que estamos asistiendo a un shoting fotográfico, delimitado por una cinta, utilizada para anunciar la naturaleza frágil de la escena.

[Chile]

La octava versión del Festival Santiago Off abre su convocatoria internacional a aquellos espectáculos profesionales y emergentes de artes escénicas (teatro, danza, circo, interdisciplinas) enfocados en la renovación artística. Se realizará entre el jueves 17 y el sábado 26 de enero de 2019 en su sede principal, Centro Cultural Matucana 100, y en otros espacios de exhibición y circulación asociados al festival, tanto de la Región Metropolitana como de otras regiones de Chile. La presente convocatoria estará vigente desde el miércoles 30 de mayo de 2018 hasta las 23:59 (hora chilena) del domingo 1 de julio de 2018. La postulación se recibirá exclusivamente por vía digital, mediante el formulário disponible en la página web www.santiagooff.com.

[España]

El dramaturgo, director y pedagogo teatral valenciano José Sanchis Sinisterra ha sido premiado con el Max de Honor 2018. Los miembros del comité, que han decidido por unanimidad otorgar el galardón a Sanchis Sinisterra, valoraron la "vasta trayectoria, el compromiso social y el carácter emprendedor y renovador de la dramaturgia" del valenciano, creador de ¡Ay, Carmela!, entre muchas otras obras. Sanchis Sinisterra recibió el galardón el 18 de junio durante la ceremonia de entrega de la XXI edición de los Premios Max de las Artes Escénicas que organiza la Fundación SGAF

[México]

Abril trajo TEATRO EN EL PARQUE, una propuesta de teatro al aire libre. El proyecto fue presentado por HSBC con apoyo de la Secretaría de Cultura Federal a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, la Coordinación Nacional de Teatro y el Sistema de Teatros de la Ciudad De Mexico. Entre otras actividades, la propuesta presentó siete obras de directores mexicanos en la explanada del Museo Tamayo durante los meses de abril y mayo. El diseñador Adrián Martínez Frausto, Manuel Alcalá del Museo Tamayo, Giuseppi Ojeda, Claudio Sodi, Jacobo Márquez, y los directores Alonso Iñiguez y Juan Carrillo fueron los encargados de presentar esta propuesta de Shakespeare: Teatro en el Parque, que pretende recrear la forma de teatro isabelino de los siglos XVI y XVII. Está inspirado en proyectos como Shakespeare in the Park de Nueva York, Globe Theatre de Londres, Pop-up Globe de Auckland, y La corrala del mitote, llevado a cabo hace unos años en el Zócalo de la Ciudad de México por la Coordinación Nacional de Teatro. Las obras presentadas fueron; Romeo y Julieta de bolsillo, de Alonso Iñíguez, Algo de un tal Shakespeare, de Adrián Vázquez, Mendoza, de Juan Carrillo, Macbeth, de Mauricio García Lozano, ¿Qué con Quique quinto?, de Andrés Carreño, La sombra del bardo, de Eduardo Castañeda, y Yo tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo mató, de Fausto Ramírez. La temporada fue iniciada en la primera semana de abril con Romeo y Julieta de bolsillo, obra argentina de la Compañía Criolla, con la dirección de Alonso Iníguez y producida junto a Claudio Sodi. Luego Macbeth, de Mauricio García Lozano, con funciones para adolescentes y adultos, los días 5 y 6 de mayo. La obra ya tuvo una exitosa temporada en el Teatro Milán.

[Portugal - Festival B - Beja]

Decorreu em Beja – Portugal, de 22 a 24 de Junho a primeira edição do Festival B, dedicado à celebração e promoção dos patrimónios imateriais da humanidade: O FESTIVAL B realizou-se no Centro Histórico de Beja, unindo através de 4 palcos um roteiro que destacou também o património edificado da cidade. Abaixo, a crítica ao evento, por Rogério Charraz, retirada directamente do seu facebook.

"Há Festivais e Festivais. A TV diz que ontem [23 de junho] estavam mais 70 mil no Rock in Rio (eu estive num Festival há 3 anos onde não estava em frente ao palco, nem de perto, o número de pessoas que a TV anunciava no dia seguinte) mas eu preferi ir até Beja assistir à primeira edição (espero que de muitas!!) do Festival B. Ao contrário de outros festivais, em que a música portuguesa tem um papel secundário, o Festival B privilegia os nossos Patrimónios Imateriais (o Fado, o Cante e a Gastronomia). Ao contrário de outros festivais, o Festival B apresenta espectáculos únicos, coloca aos artistas novos desafios, levando o Fado e o Cante a misturarem-se não só entre eles, mas também com outras formas de expressão como a Morna, o Rap ou o Gospel. Ao contrário de outros festivais, o Festival B vai mais além dos espectáculos e leva os artistas às escolas do Concelho, mistura-os com a população local. Como nota final, dizer-vos que o objectivo deste texto não é elogiar amigos (embora estejam nele, de forma explícita e implícita muitos), nem "passar a mão pelo pêlo de ninguém". Apenas elogiar as coisas boas que vão sendo feitas por este País fora (o mesmo telejornal que vi há pouco não falava deste festival. Honra seja feita à Antena 1, que é parceira e tem feito um grande destaque do mesmo). E dizer-vos que há mais mundo para além de Lisboa e dos festivais mediáticos, que muitas vezes não tratam a música com o respeito que ela merece!"





















