ESCENARIOS
REVISTA IBEROAMERICA DE TEATRO

ATAHUALPA DEL CIOPPO, O TRILHO INFINITO DO TEATRO IBEROAMERICANO

INDICE

SUMARIO.

ENSAYO Y PENSAMIENTO
4. Economia Criativa, Festivais e Subterfúgios.
Autor. Cássio Pinheiro
7. Largo viaje hacia el teatro de una Isla.
Autor. Omar Valiño

PANORAMA.

20. FITA 2018. Caminos hacia una edición cinco.
Autor:
23. Festival Santiago a mil. Chile.
Autor. Omar Valiño.

PROTAGONISTAS
23. Entrevista a Iván Solarich. (Uruguay.)
Autor. Yeni Macías Arada

LA MEMORIA DEL TIEMPO
29. Prontuario de Atahualpa del Cioppo.
Autor. Julio César Ramírez.
38. Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.
Autor. Abel Gonzales Melo.

ATAJOS
40. Ao pé dos factos: projetos pessoais de teatro documental em Portugal.
Autor. Jorge Louraço Figueira
41. Breves experiencias y encuentros perdurables con Lendias D'Encantar.
Autor. Julio César Ramírez

DE LA CRÍTICA.

46. XVII Festival de Teatro de La Habana: Muñecos en acción
Autor: Indira Rodríguez
50. No hay Flores en Estambul. Iván Solarich. Uruguay.
Autor: Fernando León Jacomino

DIDASCALIAS.
51. Páginas con las últimas noticias del teatro en Iberoamérica.

TERCERA LLAMADA

Convocatorias
57. Grande prémio del teatro portugues.
63. Taller internacional de investigación y creación. Traspasos escénicos. Cuba.

EQUIPO DE DIRECCIÓN

Escenarios
Revista Iberoamericana de teatro, es una publicación de la Asociación Cultural Lendias D´Encantar de Beja, Portugal.
Presidente Antonio Revez. w

Director. Julio César Ramírez.
Diseño. Ana Rodrígues
Producción. Susana Paixáo

EDITORIAL

Volver al teatro nuevamente, volver sobre los escenarios y sus realidades. Esta vez desde una publicación Iberoamericana que surge con el ánimo de recoger en sus planas, el pulso de la escena en países que se han fundado como nación, teniendo como telón de fondo y también escenario, un cumulo de identidades y signos que los convierten en herederos entre sí.

Pensemos en Iberoamérica, que es pensar al mismo tiempo en similitudes y diferencias, material suficiente para conquistar una escena viva, plena de conflictos y riqueza multicultural. Estamos en medio de la presencia robusta y a la vez renovadora de una historia, cultura y tradiciones.

Iberoamérica es hoy una zona geográfica que se impone en importantes órdenes, desde una densidad de población que la ubica entre las principales dentro de la comunidad de naciones, hasta un crecimiento económico que se hace notar en los últimos años.

El teatro es, en Iberoamérica, un arte de orígenes antiquísimos, se aprecia con fuerza desde los orígenes de los pueblos indígenas, hasta su desarrollo en medio de la influencia y el azote de la conquista. Hoy el teatro iberoamericano se distingue por su vocación renovadora y además por su sabiduría originaria.

Aspiramos habitar una publicación que alcance en su peregrinar, el pulso de la escena en cada uno de nuestros países, que sea espejo de virtudes y proyecciones de nuestras principales compañías de teatro, así como el recurso espontáneo, directo y vigoroso, en eventos y festivales de la región toda.

Sabemos que la utilidad se consigue con la honestidad y el aporte de nuestros saberes, con la experta y oportuna reflexión, con la búsqueda y el reflejo en nuestras páginas de los fenómenos, sus orígenes y sus protagonistas.

El teatro debe tener la virtud de la buena memoria, nunca ha prosperado el teatro que ignore el sendero de la continuidad. El presente número, el primero de todos, intenta abrir un nuevo escenario y con él la escena toda. Este escenario tiene las luces de Iberoamérica, que no son otras que las luces indias, negras, mestizas. Es este un escenario multipolar, un escenario donde cabe todo y todo se convierte en acción viva, múltiple, creciente y profundamente humana.

ENSAYO
PENSAN

O Y MIENTO

Teatro y sociedad. Aires actuales en los diversos escenarios y contextos, sociales y políticos de la escena en Iberoamérica.

ECONOMIA CRIATIVA, FESTIVAIS E SUBTERFÚGIOS.

[Cássio Pinheiro]

Muito tem se falado, nos últimos anos (pelo menos nos últimos 12 anos) que a criatividade gera economia, a chamada ECONOMIA CRIATIVA. A arte e a cultura apoiadas em dados, índices e resultados. Produtores culturais, artistas, agentes culturais e gestores públicos, cheios de boas intenções vêm se pautando nessa tese da cultura em números.

Que a ação cultural e artística movimentam a economia nunca foi segredo. Do vendedor de souvenir e guloseimas nas portas de teatros, museus e cinemas às remunerações dos profissionais envolvidos direta e indiretamente numa produção artística gerando consumo, impostos e encargos. Da indústria do entretenimento às artes performáticas e presenciais. Do artesanato aos filmes e festivais de arte. Movimenta-se a economia. Uns mais, outros menos.

A gestão pública da cultura e seus tecnocratas argumentam que necessitam de dados e índices para pautarem ações e planejar os investimentos e subvenções. Identificar as fragilidades e forças para definirem os projetos e encaminhamentos, auferindo resultados. Parece correto.

Talvez até uma estratégia para referendar projetos e assim convencer a aqueles que têm a chave do cofre a conceder aos setores da criação e produção artística um pouco mais de dinheiro para realizarem seus projetos culturais e sua arte. Mas o que está em jogo, quando o assunto é arte e cultura, não é a simples e mera movimentação da economia.

Colocando a cultura em números e tendo aí uma referencia prioritária (o que acaba acontecendo), corre-se o risco de uma análise normatizante das manifestações artísticas, da criação e do patrimônio material e imaterial de uma cidade, de uma região ou país, suas diferenças e significações planificando tudo a um mesmo patamar igualitário e uniforme.

Todas as manifestações artísticas e culturais estarão se transformando assim em "produtos" ou "eventos", maquiados com "conteúdos simbólicos" devidamente atribuídos e agregados para "justificar" ou conota-los como arte e cultura.

Tabula-se a cultura e a arte do ponto de vista do consumo, de quem consome e de resultados econômicos diretos e indiretos. Mas não se pode relegar a um segundo plano ou plano nenhum

a arte e a cultura enquanto valor identitário, simbólico e que diferencia uma localidade da outra. Enquanto fruição, vivências e trocas.

E para uma analise dessa envergadura todo número é burro.

Fica a pergunta: Economia Criativa que valoriza as relações humanas e suas subjetividades ou economia do entretenimento? É certo que em meio ao processo infindável de globalização e internacionalização, com a "democracia virtual" avançando a passos (transmissão de dados) largos e sem limites, a vida e sua gestão tem girado e se estruturado em torno índices, dados e números. Somos hoje mensurados por operações do algoritmo.

"O SIMBÓLICO COMO VALOR PESSOAL, INDIVIDUAL E COLETIVO. A RESSIGNIFICAÇÃO DESSES VALORES SIMBÓLIOCOS PARA A MODERNIDADE."

A tecnologia digital e a velocidade de informações e dados têm mudado significativamente nosso comportamento físico/corporal e nossa visão estética do mundo, da cultura e das artes. A nossa postura física e politica diante do mundo. É fato. Estamos apenas no começo da revolução do meio do algoritmo. O ser humano sendo quantificado e "qualificado" por um sistema numérico binário. Daí a necessidade de fortalecer cada vez mais o sentimento do localizar-se em valores e costumes. No simbólico. Na cultura e nas manifestações artísticas das diferenças. No contato presencial com o outro.

O simbólico como valor pessoal, individual e coletivo. A ressignificação desses valores simbólicos para a modernidade. O fomento, a difusão, circulação e exibição das artes e sua modernização são essenciais para a troca contemporânea desses (novos) valores simbólicos e para a compreensão das transformações sociais e politicas.

Esse olhar deve e tem de estar acima de índices, dados e números. Números que têm sua importância, mas não podem ser a plataforma base para mensurar os investimentos na arte e na cultura. Esse olhar consolida-se no encontro de culturas, na troca de valores simbólicos e na assimilação do outro e do que o difere para o reposicionamento e transformações individuais e coletivos diante dos avanços de meios e mensagens.

Consolida-se no intercambio de culturas e nas subjetivações de decorrem a partir daí.

Talvez seja essa a grande importância dos festivais internacionais de artes, em especial os de artes presenciais como o teatro, a dança, o circo, etc. O de promover o encontro dos diferentes e das diferentes culturas e em tempo real. De provocar e promover o debate e a discussão a partir do artístico e das propostas estéticas de cada grupo, de cada nacionalidade, localidade, de cada artista e de cada cidadão. De fomentar a profusão de ideias e de diferentes visões e posicionamentos, vindos de diversas partes para provocar e transformar o local, a cidade ou cidades onde acontecem cada festival.

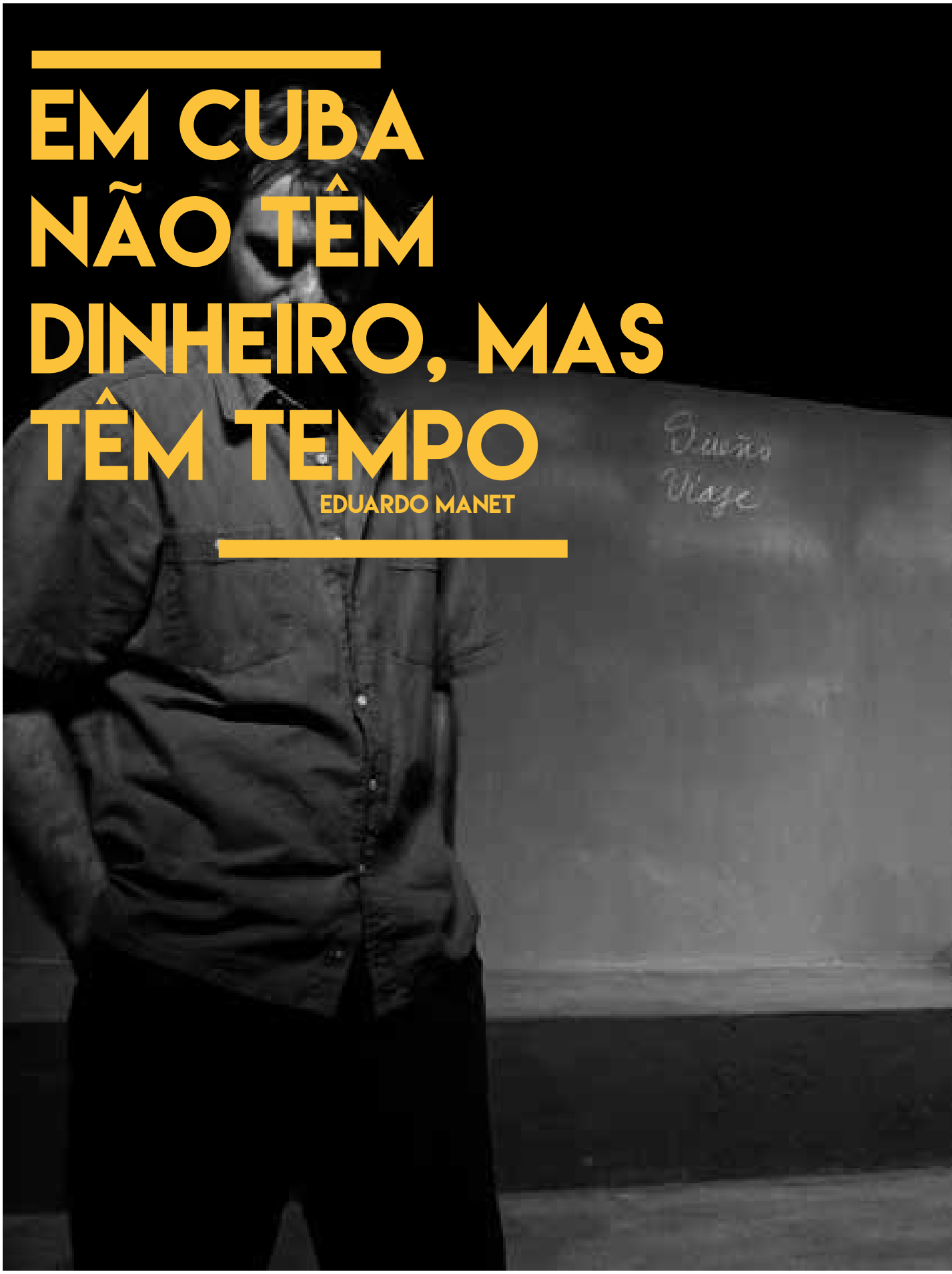
E de forma presencial em contraponto ao falso protagonismo catártico vivenciados nas plataformas virtuais. Ofertando ao público, aos cidadãos e aos artistas a diversidade e a pluralidade de culturas para instigar a transformação individual e do local. Com espetáculos, residências artísticas e coproduções. Torna-se imperativo sua constância e permanência. Sua regularidade. O intercâmbio articulado e compromissado entre os realizadores de festivais, mostras e feiras de artes fazendo assim girar as criações e as produções de todas as localidades.

A valorização de toda produção e criação artística local em especial, seu contato com o maior número possível de publico/assistência e seu intercambio com outras localidades, sua troca de experiências a partir da circulação, de residências e coproduções entre grupos ou produções independentes, seja por iniciativa individual ou em festivais, mostras e feiras são parâmetros do mais alto quilate para a definição das politicas publicas de fomento e investimento. Essa deve ser a plataforma de definição das políticas públicas e de aportes financeiros aos projetos e ações culturais.

Essas devem ser as bases para estruturação da ECONOMIA CRIATIVA. ■

EM CUBA NÃO TÊM DINHEIRO, MAS TÊM TEMPO

EDUARDO MANET



Omar Valiño]

La Habana, junio de 2017.

Estimado colegas de Teatro e Storia:

Me preguntan ustedes por el teatro cubano tras la desaparición de Fidel Castro. Es una explicación larga y difícil, y aún más difícil de comunicar. Por eso, después de varios intentos en otros géneros, me decido por el epistolar con la intención de que mi lenguaje resulte, precisamente, explicativo, fluido y capaz de relacionar las diversas zonas que involucra una respuesta coherente, quizás algo extensa para una simple misiva.

Fidel propone la Revolución como un proceso, en última instancia, de construcción cultural que permitiría, por un lado, mejorar las condiciones de vida y de trabajo de escritores y artistas, y por otro, ensanchar los escuálidos segmentos poblacionales que disfrutaban del arte y la literatura. Hoy podemos reconocer con facilidad que tanto la producción cuantitativa y cualitativa de la cultura cubana actual es el resultado de una acumulación histórica potenciada por la Revolución, al tiempo que se desarrolla su creciente demanda por la sociedad como un derecho conquistado.

Por eso, a diferencia de muchos países, en Cuba el teatro es una esfera subsidiada por el estado. Más de trescientas entidades creativas trabajan regularmente amparadas por un sistema con puntos en todo el territorio del archipiélago, regido por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y sus homólogos provinciales, la división para esa área del Ministerio de Cultura; una estructura derivada de sucesivas transformaciones en medio siglo, aunque vigente hace 27 años.

HOJE PODEMOS RECONHECER COM FACILIDADE QUE TANTO A PRODUÇÃO QUANTITATIVA E QUALITATIVA DA CULTURA CUBANA ACTUAL É O RESULTADO DE UMA ACUMULAÇÃO HISTÓRICA POTENCIADA PELA REVOLUÇÃO (...)

En un país de poco más de once millones de habitantes, se subsidia la labor de más de cinco mil artistas y trabajadores del teatro, la danza en sus variadas modalidades, el circo, el arte lírico y el teatro musical y de variedades, la pantomima, la narración oral escénica, entre otras especialidades que, en su conjunto, contabilizan en el último periodo dos millones de espectadores anuales entre visitantes en salas y en espacios alternativos gracias a unas 50 000 funciones por año. Permanecen abiertas en la capital unas 25 salas, muy pocas para la demanda habanera, tanto por parte de la producción como del público. En cada capital de provincia, donde se concentra el resto del movimiento profesional, pues son contados los grupos en municipios, ya existen como promedio entre tres y cuatro espacios de representación, lo que sumaría otros cincuenta en todo el país. Las entradas tienen un costo bajísimo y en muchas ocasiones las funciones son completamente gratuitas.

El teatro en Cuba no cuenta con la poderosa tradición de otras artes, como la música por ejemplo. Aun así, estoy seguro de que nunca antes acudió tanto público al teatro en Cuba, como signo de esa conquista de un nuevo lugar para el teatro en el espacio social, aunque es algo más notable en La Habana y en algunas capitales de provincias de forma discontinua –Matanzas, Santa Clara, Camagüey, Holguín, Santiago de Cuba. En relación con el público, sobresale el enorme segmento de espectadores de la infancia, una esfera particularmente protegida en la Isla.

En realidad, hay algo que me parece más importante que el dinero destinado a tal actividad. Esto es, el lugar, la dignidad del quehacer escénico en el marco social. El reconocimiento y el estatuto del mismo con igual relevancia jurídica y laboral que cualquier otro trabajo. Y, por supuesto, la posibilidad que ese estatuto genera para que las artes escénicas, y el teatro en particular, tengan vida cotidiana y permanente a lo largo y ancho del país con su correspondiente repercusión e influencia públicas.

Predomina la agrupación en torno a proyectos de índole artística y no alrededor de empresas o núcleos de producción. En general la figura del director es determinante como líder de cada colectivo y no un manager o administrador. Grupos pequeños, medianos y grandes, compañías y hasta entidades en solitario, constituyen las células del sistema. El principal padecimiento del

sistema es el déficit de calidad: no existe una adecuada correspondencia entre la base descrita, a pesar de sus innumerables limitaciones materiales y de otra índole, y la sostenida calidad propuesta por el teatro. Lo que no quiere decir que en las excepciones –demasiado pocas en mi opinión–, no exista en Cuba un teatro de relevancia y en sintonía con tendencias de la región latinoamericana y caribeña, y mundial.

El teatro cuenta con una tupida red de eventos provinciales, regionales y nacionales que permiten la circulación por todo el territorio de la producción criolla, aunque es menor que la necesaria. Aquellos tienen diversidad de formatos, de plataformas conceptuales y de objetivos. Resultan de sumo interés los que se adentran en circuitos no habituales, como los de las zonas rurales y montañosas, para llevar el teatro a espectadores no entrenados, como la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa o la Guerrilla de Teatreros en Granma.

Muchos se desarrollan en provincias, la mayoría liderados por agrupaciones asentadas allí. Entre ellos el Festival Nacional de Teatro de Camagüey que, cada dos años, reúne una selección de lo mejor estrenado en el periodo, acompañada de una serie de acciones pedagógicas, críticas y de promoción, toda una fiesta que sirve como pocas para tomar el pulso a la totalidad del proceso teatral en la Isla.

De hecho, en la Cuba teatral, los años pares se trazan camino a Camagüey. Ubicado, desde hace varios lustros, hacia los últimos meses de cada uno de los correspondientes, el 2016 no fue la excepción.

Todo evento, toda acción, todo estreno se observa en la dirección de una flecha que culminará en la cita principeña, es decir en la antigua Puerto Príncipe, hoy una ciudad con medio milenio. Podría hacer una lista aún más detallada que la siguiente, pues son decenas los encuentros, jornadas y hechos que nos convocan a vivir la cotidianidad de nuestro teatro. Esta vez, sin embargo, me remitiré a algunos en los que estuve presente.

Los talleres internacionales auspiciados por el Centro Cubano del ITI y Tablas-Alarcos. El Festival del Monólogo del Teatro Terry, en Cienfuegos. El Encuentro con la Crítica, organizado por Tablas-Alarcos en Camagüey y más tarde en Granma. El Taller Internacional de Payasos, Las Tunas. El Máscara de Caoba, en Santiago de Cuba. El Encuentro de Investigación Teatral Al Centro, en Villa Clara. El Taller de Traspasos Escénicos, en el Instituto Superior de Arte, en La Habana.

Con ellos quiero significar la continua, abundante y enriquecedora lluvia de estímulos que felizmente padece el teatro cubano. Súmele, por la importancia de los mismos, aunque no pude acompañarlos, el Festival Mejunje Teatral, en Santa Clara, la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa, el Taller de Altos Estudios de Dirección Escénica, en Matanzas. El Festival de Teatro Joven de Holguín, el Mayo Teatral de Casa de las Américas y un largo etcétera. Si sumo el Taller Internacional de Títeres de Matanzas, que se fundamenta en su especialización en torno al teatro de figuras y en un fuerte sentido pedagógico, más el Festival de Teatro de La Habana, con carácter internacional, ambos en años impares, quizás se vea mejor el conjunto. Los enlisto para visualizarles la idea de que creadores y grupos tienen un amplio abanico de posibilidades de diálogo, de ser vistos y de ver mucho teatro, un acento fundamental para la nutrición creativa, aparte de decenas de iniciativas de formación, académicas, publicaciones y otros tipos de intercambios, por remitirnos solo al teatro.

PORQUE O GRANDE PROBLEMA DE CUBA É A REALIDADE

También es esencial, para muchas personas e instituciones, el vínculo con los proceso de formación, tanto en las vertientes académicas como fuera de ellas. Desde que el teatro cubano emprendió su pelea por la modernidad, distintas modalidades pedagógicas y escuelas han desempeñado un papel fundamental en su desarrollo. En las últimas cuatro décadas, este papel ha correspondido al Instituto Superior de Arte, universidad fundada en 1976 en parte de los terrenos de la Escuela Nacional de Arte que, a su vez, había nacido en 1962, como un proyecto de la Revolución, en el sitio del exclusivista Country Club de La Habana. La Facultad de Artes Escénicas estuvo entre sus edificios primigenios y hoy se denomina de Arte Teatral al existir también una Facultad de Arte Danzario. El ISA interacciona cotidianamente con el contexto teatral nacional e internacional, no ha buscado nunca auto aislarse en el tiempo y en el espacio. No ha participado de viejos conceptos, sino en la construcción de nuevas estrategias para continuar la tradición asaeteándola con nuevas preguntas. Parte importante del rostro de la escena nacional de hoy se formó en sus aulas.

Ello explica, por ejemplo, que este último Festival de Camagüey se dedicara a los 40 años de fundación del ISA.

Creo que su gran proyecto, no siempre verificado en la práctica, ha sido romper el empirismo del teatro cubano, soñar con profesionales dotados de un oficio y un sentido. El aprendizaje transcurre a lo largo de cinco años y los estudiantes se licencian en arte teatral, sea en actuación, diseño escénico, teatrología, dramaturgia o dirección, con carácter posgraduado de Maestría esta última. Amén de sus naturales marcos académicos, siempre he visto como una ventaja su carácter no academicista.

Igualmente, las concepciones predominantes en torno a la crítica teatral en las últimas décadas, y de hecho la praxis derivada de las mismas, están estrechamente vinculadas a la existencia de la carrera de Teatrología en el ISA. Esta enseñanza enfrenta el ejercicio teatrológico como un proceso vivo de desarrollo del pensamiento crítico, centrándose en el teatro, mas no exento de conexiones e interpelaciones hacia todo el panorama artístico y social tanto nacional como foráneo. Parte del reconocimiento de la subjetividad inocultable del acto crítico, pero se sustenta en la profundización científica de todos los componentes que intervienen en el acto teatro. En similar dirección, la carrera de Dramaturgia ha dotado de nuevos nombres la lista de autores cubanos.

Los espacios de formación actuales no se agotan en el ISA. Existen escuelas de actuación, a nivel de bachillerato, en varios lugares del país.

Por otra parte, destaca entre nosotros la función del campo editorial que, tanto en antiguas iniciativas como en las más recientes han legado, en su totalidad, una gran antología del teatro clásico y contemporáneo en dramaturgia, historiografía, teoría y crítica; entre aquellas las revistas Conjunto, de la Casa de las Américas, y Tablas, del Consejo Nacional de las Artes Escénicas. En este sentido, nuestra Casa Editorial Tablas-Alarcos desempeña un papel más allá de sus mismas publicaciones, la mencionada revista y los títulos de Ediciones Alarcos. Busca, mediante sus acciones de gestión y promoción cultural, la actualización de los referentes en el teatro nacional y el acompañamiento concreto a las nuevas experiencias, al tiempo que no da la espalda a la memoria propia.

Aunque cuenta con la ventaja de la especialización alrededor de las artes escénicas, varias casas y sellos editoriales del país aportan títulos técnicos, de dramaturgia y de pensamiento sobre el teatro.

Resalta, por supuesto, la dramaturgia del ya largo periodo; aquella que, como tejido al fin, explica, desde un imaginario crítico, el proceso de una sociedad. Escritura dramática que ha luchado de manera permanente por ser expresión y ágora social, humana y política. Abunda la diversidad de procesos de escritura, poéticas particulares, cercanías y diferencias entre autores, así como rasgos de época, puentes dentro de la tradición y vínculos entre sus rupturas. El teatro nacional, escrito dentro y fuera de la Isla, ha tironeado y asaeteado el cuerpo social, ha contado la historia de individuos y colectivos en medio de utopías y contradicciones, de luchas y de conflictos. En ese sentido, también es significativa la dramaturgia cubana pensada y producida fuera del espacio nacional. Aún las visiones más ácidas, sean de dentro o de fuera, responden al telúrico transcurso de interacciones resultantes de la Revolución, cuyos signos e implicaciones no pueden ocultarse, puesto que forman parte también de nuestro devenir como nación.

Nombres insoslayables, dentro de una mucho más extensa lista, serían los de Virgilio Piñera, Carlos Felipe, Rolando Ferrer, Abelardo Estorino, María Irene Fornés, Eugenio Hernández Espinosa, José Triana, Antón Arrufat, Héctor Quintero, José Milián, Matías Montes Huidobro, Albio Paz, Iván Acosta, Gilda Hernández, René Alomá, Freddy Artiles, Manuel Martín Jr., Rafael González, Abrahan Rodríguez, Pedro Monge, Abilio Estévez, Alberto Pedro, Nilo Cruz, Reinaldo Montero, Eduardo Machado, Raquel Carrió, Flora Lauten, Amado del Pino, Ulises Rodríguez Febles, Nara Mansur, Caridad Svich, Abel González Melo, Yerandy Fleites y Rogelio Orizondo.

Mientras, el camino de la dramaturgia cubana en el siglo XXI transita de la invisibilidad a la conquista de los escenarios. Si en 2000, las pobres carteleras apenas registraban nuevos títulos y no se vislumbraba otra generación de autores, diecisiete años después, la situación ha tornado en radicalmente diferente.

Carlos Celdrán revisa con Argos Teatro, en Diez millones, los intersticios de la historia de la Revolución desde la autoficción de su propia mirada. Abel González Melo nos devela con un metrónomo, en Mecánica, el paisaje de la nueva burguesía cubana, pieza asumida por esa misma agrupación. Agnieska Hernández documenta, en El deseo Macbeth, el actuar enmascarado de varios sectores sociales, estrenado por Teatro D'Dos, que también montó de Yerandy Fleites, La pasión King Lear, y nos habla sobre el traspaso del poder y las máscaras de la traición. Marcos Díaz/Rogelio Orizondo lo vomitan en El mal gusto, que ellos mismos dirigieron. Reinaldo Montero mira historia y nación en Áyax y Casandra, estrenada por la Compañía del Cuartel. Más realista y lírico a un tiempo, Amado del Pino confronta y sueña en Espontáneamente, ya en repertorio de Cabotin Teatro. Nara Mansur ubica otras fronteras en Chesterfield sofá capitoné, solo visto hasta ahora como puesta en espacio. Para Criatura de isla, Ulises Rodríguez Febles centra lo insólito y la cotidianidad de quien se empeña en sueños difíciles. Permanece sin estrenarse.

Las temporadas teatrales entre 2014 y 2017 tienen a estas piezas entre lo más destacado de nuestra producción. Presencia lógica si convenimos en que el teatro cubano volvió con más fuerza a sus acentos sociales en los últimos años. Me interesan estos textos allí como síntomas y expresiones de la escena viva de la Cuba de hoy, tanto en escrituras y lenguajes como en mutaciones culturales y sociopolíticas. Caminos del ser humano ante cada proyecto de vida, choques con los filos cortantes de los cercos de época o de realidades actuales. Y quemante memoria. Sus autores, residentes aquí o a caballo entre otras tierras y esta Isla, vibran a tiempo completo por este territorio avistado desde el aire como delgada línea que separa mar de tierra, pero que despierta poderosas ensoñaciones, inexplicables sentimientos, dolorosas contradicciones, fuertes desafíos. Parte y reflejo del teatro cubano de hoy, demostrativos de una preocupación que se nutre de la polis y hacia ella se destina.

El teatro intuía ese paisaje de contradicciones. Y el 17 de diciembre de 2014, los presidentes Raúl Castro y Barack Obama anunciaron al mundo el restablecimiento de relaciones entre Cuba y los Estados Unidos de América. Nos sentíamos parte, desde la Casa Editorial Tablas-Alarcos, así fuera muy modesta, de la construcción de ese puente, ahora trazado sobre más firmes arcos. Causalmente, el propio 2014 había sido un año de recuento y nuevas proyecciones en torno al intercambio entre el teatro de los dos países. Justo en el XV Festival Nacional de Teatro de Camagüey, la muestra bienal más amplia del teatro cubano, realizamos el panel "Una Isla, el teatro: Veinte años de intercambios culturales entre Cuba y su diáspora norteamericana". Reiterarlo allí, con su visión histórica e integradora, adquirió un especial relieve y legitimidad. Fue un significativo espaldarazo público e institucional a una política de hermoso resultado.

Desde entonces, ha disminuido la percepción de riesgo sobre ese muro que se fijó por más de medio siglo contra Cuba por parte de los Estados Unidos, todavía vigente, si bien más agrietado. Porque el gran problema de Cuba es la realidad. Los enormes desafíos de la realidad. Cómo la amarramos o la desamarramos. Cómo le quitamos dureza y la hacemos placentera. Cómo participamos y nos hacemos escuchar. Por eso nuestro teatro es político. Porque es ciudadano.

Parte de los intelectuales se apasionan, ante todo, con los símbolos y colocan la discusión en otra parte. Le otorgan una importancia desmesurada. Pero, cual agujero negro, la realidad, cruenta en sus dificultades cotidianas y, al mismo tiempo, no exenta de riqueza, devora la luz de los símbolos y crea dolorosas contradicciones. Quizás sea el mismo problema del teatro entre símbolos y realidad, entre signos y artesanía. Sin dudas, es materia viva para él. Por eso, tal vez, se afirma que el teatro crece con las crisis.

Dos nombres insoslayables en esa perspectiva recibieron el Premio Nacional de Teatro en Cuba, otorgado por la obra de toda la vida. En 2015 y 2016 el PNT pasó a manos de la generación que mantiene viva la llama del teatro nacional.

Carlos Díaz ha levantado con Teatro El Público un lugar donde miles de jóvenes descubren el teatro. A un ritmo frenético, Díaz estrena, mantiene largas temporadas, proyecta a otros directores bajo su manto, gradúa estudiantes de nivel medio o superior. Convierte su céntrico Trianón en una casa de teatro a la cual se acude para un divertimento inteligente, espectacular, hasta carnavalesco, pero que siempre ofrece visiones profundas y desgarradas sobre la historia y el presente de la nación.

PASA REALMENTE QUE QUIENES NO ASISTEN AL TEATRO, NO SE PUEDEN ENTERAR DE QUE EL TEATRO POLÍTICO ESTÁ VIVO Y CAMBIA

Este año fue el premio para Carlos Celdrán, el líder de Argos Teatro, quien, en el pequeño espacio de una salita algo periférica, concentró sus búsquedas en micro-poética que exprimió códigos y lenguajes. La escenografía se constituyó en artefacto, el paisaje temático buscó una documentación de la realidad, la iluminación extrañó la secuencia de acontecimientos; actrices y actores nos hicieron partícipes de una vívida experiencia. Solo en apariencia realista, se trata, en verdad, de una negociación con lo real y con la realidad, que no es lo mismo. Una sólida apuesta conceptual de amplia capacidad dialógica con el público, cuyos pliegues más profundos no están a la vista y retan a cada espectador. Celdrán ha fundado y mantenido un ágora viva, un espacio para el ejercicio político y cívico desde su sólida cota intelectual. Ellos dos son paradigmas del difícil camino de la dirección escénica en Cuba en los últimos tiempos.

Tuvieron un aprendizaje, como en la mayoría de los coetáneos, mezcla del aula académica con el taller vivo de la práctica al interior de los grupos de los viejos maestros. Por remitirme a ejemplos que son ya lugar común, Carlos Díaz y Raúl Martín con Roberto Blanco/Irrumpe, Nelda Castillo y Carlos Celdrán con Flora Lauten/Buendía, Rubén Darío Salazar con René Fernández/Papalote, Carlos Alberto Cremata con Berta Martínez/Teatro Estudio, Joel Sáez con Fernando Sáez/Teatro 2 o Juan González Fiffe con sus maestros en el Yarey. Aparte de esos binomios directos, ellos, y aun otros como Julio César Ramírez que son todos parte esencial del rostro actual de la escena cubana, asistían además a una sala Hubert de Blanck a ver las puestas de Vicente Revuelta y Berta o los textos de Abelardo Estorino asumidos por él mismo.

No ha sido el panorama formativo de los 2000. Más bien los primeros años de la década transcurrieron bajo la impronta de una recuperación impostergable, dados los considerables deterioros de los 90. De los viejos maestros, en su etapa crepuscular, se vio cada vez menos, entre desapariciones y retiros. Los entonces nuevos directores, arriba mencionados, privilegiaban, como es obvio, sus propias travesías. Con su papel central, la Facultad de Arte Teatral del Instituto Superior de Arte también ha tenido que reencontrar caminos para reiniciar la carrera de dirección, que se perdió por demasiados años, ahora con el estatuto de estudios posgraduados.

Casi a la par, junto a ellos, entre ellos nace una nueva hornada de directores teatrales cubanos. Si observamos el panorama teatral de la nación, descubriremos unas cuantas firmas nuevas como responsables máximas de los montajes en cartelera. Algunas de ellas consolidan su reputación con cada estreno, otras todavía son desconocidas.

De entre los directores, que son muchos, mencionaré a William Ruiz y a Rogelio Orizondo, ambos graduados del ISA en Teatrología y Dramaturgia, respectivamente. Para todos, vale la pena exigir una presencia más estable, menos circunstancial o esporádica, sobre los escenarios. Así como resultados escénicos que desborden anuncios, dibujos, intenciones. Las calidades de su formación y de su actualización pueden encontrar correspondencia en los espectáculos si se someten al diarismo de una praxis rigurosa.

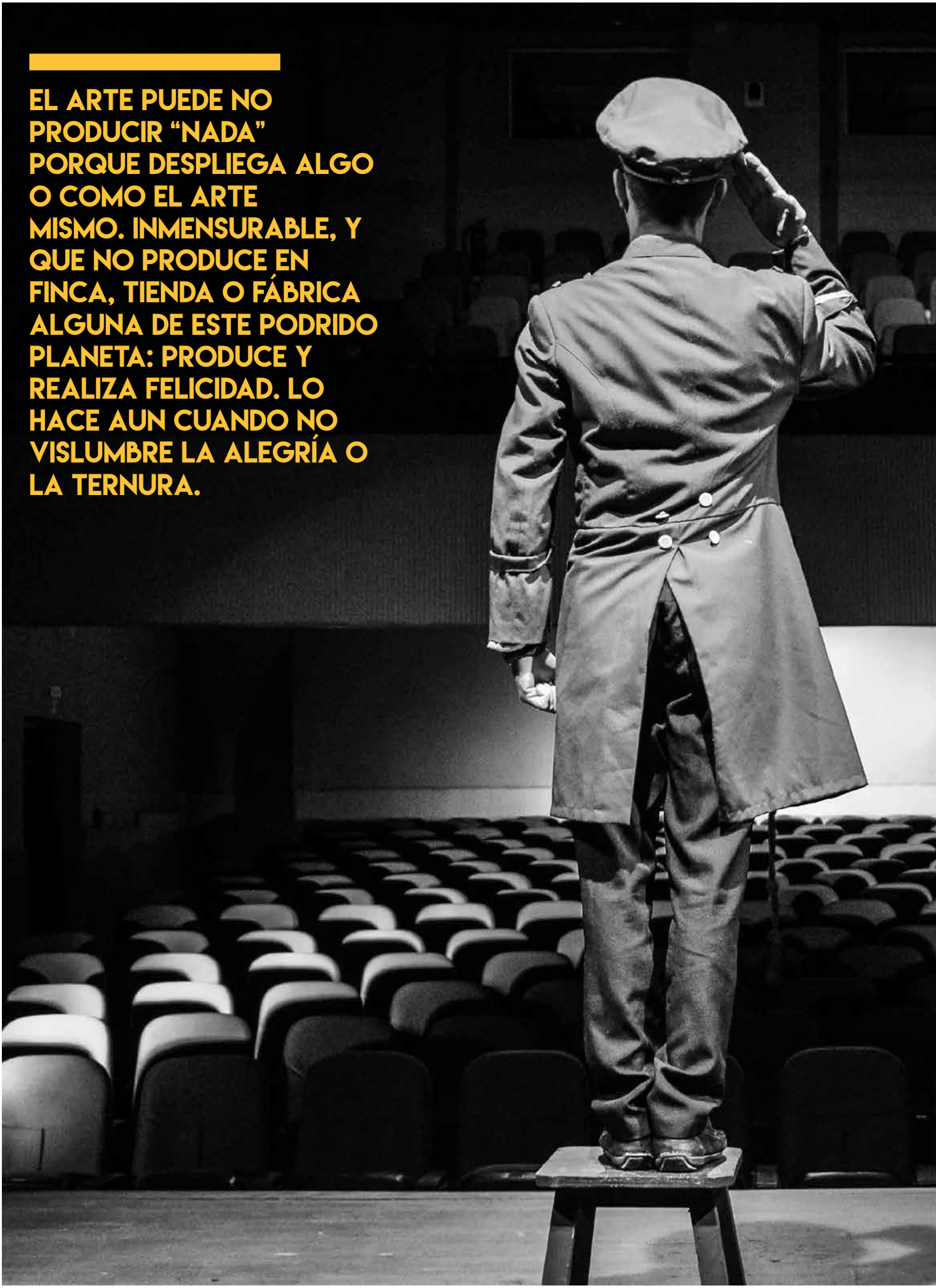
El villaclareño Eric Morales se formó en Teatro Escambray. Su debut, con el Estudio Teatral Aldaba, que dirige Irene Borges en La Habana, y Una caja de zapatos vacía, de Virgilio Piñera, constituye su mejor resultado hasta ahora. Duplicó el espíritu piñeriano al seguir con efectividad el vector con que el autor logra la violencia: el carácter lúdicro de la saturación del signo. Y construyó un meta discurso: el joven director y actor parece decirnos que en el teatro él es más fuerte y por eso protesta, porque puede, ejerciendo un contrapoder público.

En Matanzas, Pedro Franco, quien se probó en el oficio de director solo amparado por su trayectoria de joven actor, ha fundado El Portazo, que me cautiva por la evidencia de un gesto: la decisión de expresarse a través del teatro aun sin todas las condiciones listas. A Por gusto, de Abel González Melo, ha sumado Antígona, de Yerandy Fleites y Semen, de Yunior García. Una coherente trilogía a partir de jóvenes autores vernáculos, en la que Franco demuestra capacidad de invención y de conexión con los nuevos segmentos de público que quiere privilegiar. El Portazo conquistó su territorio sin esperar por otro, existente o no, plausible ejemplo del carácter de este proyecto acunado al margen de las instituciones establecidas y ahora reconocido por ellas, pero todavía pendiente de un apoyo más estructural. Con CCPC, un intenso cabaret político, se consagró como núcleo.

La también matancera Sahily Moreda, estableció en la capital la Compañía del Cuartel, con la que asume, con regularidad, piezas de autores foráneos. Lo mismo El archivo, del polaco Tadeusz Rozewicz que Peggy Pickit ve el rostro de Dios, de Roland Schimmelpfennig o Solness, el constructor, de Henrik Ibsen. En El Dorado, de Reinaldo Montero, alcanza su mejor cota.

El consagrado actor habanero Mario Guerra, ha llegado a la dirección desde su oficio de maestro. De las aulas del ISA nació Ayer dejé de matarme, gracias a ti Heiner Müller, un texto de Rogelio Orizondo que sirvió a Guerra para explicitar las búsquedas estéticas de la promoción de actores bajo su mando. Del juego intertextual con el influyente autor alemán, fue a Müller mismo con su pieza La misión, donde acentúa su lúdicro y abierto diálogo crítico entre teatro y realidad.

En Las Tunas, bajo el liderazgo de Ernesto Parra, ha florecido Teatro Tuyo. Tres lustros de ascendente espiral en el dominio de la técnica, la claridad de las ideas y la probada conciencia de la inserción social y el bien público. Tres dimensiones imprescindibles para el éxito verdadero de una agrupación teatral. Lengua diferente del arte escénico, el clown y su inversión de la lógica cotidiana son centro de su poética que tiene en Narices, Gris y Superbandaclown excelentes resultados recientes.



EL ARTE PUEDE NO PRODUCIR "NADA" PORQUE DESPLIEGA ALGO O COMO EL ARTE MISMO. INMENSURABLE, Y QUE NO PRODUCE EN FINCA, TIENDA O FÁBRICA ALGUNA DE ESTE PODRIDO PLANETA: PRODUCE Y REALIZA FELICIDAD. LO HACE AUN CUANDO NO VISLUMBRE LA ALEGRÍA O LA TERNURA.

En Sancti Spíritus, Laudel de Jesús guía Cabotín Teatro. Aunque no tenía incursiones previas en montajes para la calle, tanto El diablo rojo como en La mano del negro parecen resultados de una larga experiencia en esta modalidad. También dedicado a la estética callejera, encontramos en Morón, Ciego de Ávila, a D'Morón Teatro, bajo la directriz de Orlando Concepción. Montajes de gran formato como Medea, Troya o Cecilia toman grandes espacios públicos mediante un lenguaje que juega con el pasado, lo clásico y el presente.

Entre quienes se dedican al trabajo para niños y adolescentes, que merecería similar relación a esta, nuevas inscripciones de directores son las de Arneldy Cejas con Teatro La Proa en La Habana. También Maikel Valdés en el resucitado Frente Infantil de Teatro Escambray y luego en Los Pintores, en Villa Clara, Emilio Vizcaíno y Yosmel López en el Guiñol Guantánamo, Cristhian Medina, antes en Retablos, de Cienfuegos, y ahora en El Arca, en La Habana.

El conjunto de esta producción, de no poca valía en el lustro más reciente, genera, por supuesto, no pocas controversias. Por ejemplo, la mayor cercanía con las sensibilidades de época puestas en juego por extraños artefactos extranjeros, sean textos o puestas, que por los habituales de parte de una tradición incapaz de renovarse en la pelea por lo auténtico.

O de la exigente evaluación ante las puestas en escena a partir de textos dramáticos actuales de otros países. Cuando no se "trasvasa" el material original a una contextualización nacional que interese al espectador aquí y ahora, y solo asistimos, en el mejor de los casos, a una simple lectura escénica de la pieza, destaca en primer plano el carácter de obra por encargo y no el sentido de apropiación artística que deberá guiar y conquistar cualquier travesía de esta naturaleza.

Con independencia de estas discusiones, algunas de ellas solo pertinentes para zonas de esta relación y de ningún modo para todas, se ha logrado, como me gusta decir, "mover las piedras" que significa, para mí, un curso más hondo de la andadura cotidiana. Apostar por fuerzas más intensas que remuevan la raíz de las cosas.

Colegas, para ir concluyendo:

A mí me gustó el último Festival de Camagüey, finalizado un mes antes del fallecimiento de Fidel Castro. No tengo otra expresión más sencilla y abarcadora, por superficial que parezca.

Amenazas que se proyectaron sobre él contribuyeron a apretar el diálogo, centrado en los recuperados Encuentros con la Crítica, toda una distinción, como el segmento teórico todo, de nuestro Festival Nacional de Teatro.

Nutridos, encuentros y foros, nos enseñaron a dialogar entre disensos sin que nadie enarcara una ceja. Parece que estamos aprendiendo.

Un festival tiene el sentido de atrapar, en un tiempo y espacio dado, una urdimbre y no aisladas células de ese tejido. Fue entonces visible, más visible que nunca, un nuevo rostro. Ya asentado, ya completo. Construido de disímiles trazos. Con la perspectiva del tiempo, son otros los grupos dominantes, otros los nombres, otros los maestros, otros los recién llegados y los aprendices ¡Ese es el teatro que debemos salvar!

Su dedicatoria a los 40 años del Instituto Superior de Arte y los 30 años de la Asociación Hermanos Saíz, que agrupa a jóvenes creadores, fue intrínseca a ese nuevo rostro que se perfila hoy.

Ese teatro, en su mejor franja, habla de Cuba, de su realidad y lo real, de nuestros conflictos, memoria, dolores, anhelos. Y lo hace abierto a distintos lenguajes, renovados, universales y cubanos, con la conciencia de que, en su autenticidad, todos pueden ser válidos y eficaces ante el ágora social. Es político. Ayuda a Cuba porque la interpreta y la devuelve con una intensidad ideológica y política que no consiguen otras estrategias. Compromete, de una manera compleja y a veces dolorosa, con esta nación y su destino.

Otra vuelta a Camagüey comprueba como la Cuba de la Revolución ha sido un país benefactor del teatro, amén de errores y contratiempos. Si muchos no lo aprovechan, es su problema y la institución rectora ha de tomar cartas en el asunto de una vez.

Pero el Festival Nacional de Teatro de Camagüey es el privilegio, nunca perfecto, del rostro que habita nuestras tablas.

¿De qué habla el teatro cubano?

De muchas, muchas cosas. Reducir ese amplio universo a pocas líneas, es solo pasión de críticos. A veces no habla de nada, eso es lo peor.

De una manera interesada, podría decirse que sigue hablando de lo mismo: de temas que atraviesan la vieja tradición del teatro del mundo y también la nuestra.

Pero esa generalidad se puede acotar. En los últimos años, de 2000 hacia acá, creo que el teatro volvió, como dije antes, con más fuerza a sus acentos sociales. Revisión de los intersticios de la historia de la Revolución, conflictos entre individuo y sociedad y caminos del ser humano ante el proyecto de su vida, ambos con el telón de fondo de ese propio marco, más nuevos paisajes temáticos (los mundos de nuevas marginalidades, entre otros).

Pero para tratar de precisar aún más: las temporadas de 2015 y 2016, y lo que va de este 2017, en sus puntos más interesantes, giran en torno al HOY de la nación. Por ejemplo, los nuevos ricos o la nueva burguesía cubana, cómo mira la historia y la nación la generación más joven, qué esperamos y qué esperan de nosotros en esta actual configuración histórica y la revelación del actuar desenmascarado de varios sectores sociales.

Sin embargo, dice un un conocido periodista en una publicación digital, al recordar el centenario de Peter Weiss, que parece no estar de moda el teatro político.

Es una apreciación inexacta. El teatro político, como ustedes saben, se sigue haciendo en todo el mundo. Ha cambiado de rostro, de lenguaje, de estrategias. No se parece, por supuesto, al preconizado por Weiss más de 50 años atrás, pero lo que importa, en definitiva, son los principios, los sustratos, las vísceras sociales en escena. Les coloco dos ejemplos calientes:

En la Semana de Teatro Alemán, de noviembre de 2016, nos acompañó Stefan Kaegi, unos de los fundadores directores del equipo alemán de Rimini Protokoll. En el ciclo de conferencias que impartió en el Museo Nacional de Bellas Artes, mostró y comentó sus numerosas intervenciones públicas, realizadas en distintos formatos por toda Europa. ¿Quién podría decir que no es teatro político incisivo y anticapitalista, además de inteligente, creativo y brillante en el plano técnico y conceptual?

También en noviembre aconteció la tercera gran visita colectiva a Cuba del grupo multinacional Odin Teatret, asentado en Dinamarca hace 50 años. ¿Quiénes vieron La vida crónica y Las grandes ciudades bajo la luna, no asistieron a un teatro político?

Los avatares de una sociedad futura, por desgracia presente, atravesada por la guerra, la pérdida, la dureza del "destino", el dolor y la violencia, la emigración y los desplazamientos forzados en La vida crónica, ¿no es teatro político?

Los textos de Brecht y la propia memoria de la larga trayectoria del Odin Teatret, renovados por la realidad del mundo, presentados de forma transparente y profundamente emotiva, haciendo añicos tantos mitos sobre el propio grupo, son otra prueba al canto en Las grandes ciudades bajo la luna.

Del teatro cubano podríamos listar numerosos espectáculos que convierten la platea en ágora social y política. Varios han sido mencionados más arriba.

El 2016 se despide en el Trianón, y sigue en temporada en 2017, con el estreno de Harry Potter, se acabó la magia, de Agnieska Hernández, dirigido por Carlos Díaz con un potente elenco de jóvenes actrices y actores de Teatro El Público.

Pasa realmente que quienes no asisten al teatro, no se pueden enterar de que el teatro político está vivo y cambia.

Hombre al fin, ser humano, cuerpo humano mortal, murió Fidel. José de la Luz y Caballero, uno de los grandes pedagogos cubanos del siglo XIX, dijo que la justicia era "ese sol del mundo moral". Y Martí escribió: "Yo quiero que la ley primera de nuestra República sea el culto de los cubanos a la dignidad plena del hombre". Fidel completó el sueño reclamando que teníamos que "conquistar toda la justicia". La verdad es que yo me críe bajo esos preceptos, en casa, en escuela y en país. Y sigo creyendo en ellos, a pesar de todo. En ese mismo sentido, estimo el verdadero servicio de su permanente legado. Cómo actuar, en forma nueva, ante situaciones actuales, según sus principios e ideas.

Para eso, de veras, tenemos que cambiar y mejorar todo lo que corresponda. Que es mucho, muchísimo. Diría que una pelea a la propia altura de Fidel. Recuperar su audacia, su compromiso, sus grandes interrogantes de fondo, su combate legítimo contra la comodidad de las estructuras y de la mente de los seres humanos, no solo frente a los malestares superficiales.

Mi generación no estuvo sentada en el salón de la Biblioteca Nacional donde pronunció su célebre discurso Palabras a los Intelectuales. Por lógica, ni siquiera todos los que la integramos, habíamos nacido entonces, pero tuvimos el privilegio de disfrutar, desde niños y adolescentes, la rectificación y enriquecimiento profundos de una política cultural, no nacida, pero sí trazada en ese lugar hace 56 años.

Reducida a una llevada y traída frase ("Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada"), dicho discurso conclusivo a sus tres encuentros con artistas, intelectuales y el mundo de la cultura, es leído más de media centuria después como un instrumento aleccionador de la política cultural de la Revolución; documento cuya riqueza rebasa con mucho los discutidos límites enunciados por la frase.

Fidel demostró las reales coordenadas para un diálogo: sensibilidad, amplitud, justicia, crítica, verdad, sentido político, principios firmes y transparencia. Hoy, en cada lugar donde surja un diferendo de cualquier índole, debe primar ese diálogo del convencimiento, la preparación, el desprejuicio y no la fuerza. Contribuir a la desalienación de todas las relaciones es su mejor continuidad, con base en la libertad, la democracia, la horizontalidad, la participación.

El prestigio de la creación artística en el seno de la nación alcanza cotas altísimas. El movimiento cultural es centro de la vida social y política. Y esto es así porque el destino del socialismo depende de la cultura. De un humano diferente al de la nueva alienación capitalista —cuyo sello, precisamente, se produce no solo, ni tanto, a través de las relaciones de producción, sino de la hegemonía de una avasalladora superestructura pseudocultural —; un ser pensante cuyo discernimiento integre, incluso, la condición estética para la más honda y compleja explicación del mundo. Solo podremos ganar en ese terreno como parte de una calidad de vida que sea "calidad de emociones".

Para conseguirlo el arte juega un papel fundamental. No podemos ver economía y cultura sino como complementarios en función de una economía más productiva y organizada, pero hecha, a su vez, por mujeres y hombres de decoro y de conocimiento. En definitiva, somos más hijos de una fuerte hegemonía social y de una educación familiar que de una economía sólida.

El arte puede no producir "nada" porque despliega algo —como el arte mismo—, inmensurable, y que no se produce en finca, tienda o fábrica alguna de este podrido planeta: produce y realiza felicidad. Lo hace aun cuando no vislumbre la alegría o la ternura.

Constatar a lo largo de la Isla la necesidad que el ser humano tiene del arte, es un lujo, un privilegio nuestro, no una desgracia de la que haya que ocuparse como un mal, sino una gran conquista cubana a la que no podemos renunciar. Porque esto dice mucho de nuestro desarrollo humano. Es parte de una complejidad y de una plenitud a la que hemos arribado, justamente, por ese ininterrumpido proceso cultural revolucionario y cuyo más delgado filamento puede solo tocarse en el alma con el arte.

Para mí, una escena viva de esa hondura, es el mejor legado que la obra de Fidel Castro dejó al teatro cubano, y la manera más revolucionaria de cumplir con él. Así de simple.

No sé si he logrado responderles su pregunta e inquietudes, ¿lo habré logrado? ■

PANC

ORAMA

TEXTO FITA

[Chile]

La crítica no es sinónimo de algo negativo, sino de un pensamiento

Conversamos con Omar Valiño, teatrólogo y crítico teatral cubano que estuvo de visita en nuestro país en el marco de los festivales Santiago a Mil y Santiago Off. En esta entrevista hablamos sobre el teatro chileno y el estado de la crítica teatral.

Omar, para comenzar, ¿cuántas obras viste en tu paso por Chile?

– Mmm... No tengo que haber visto menos de 25 obras entre los dos festivales, lo que me ha permitido enfrentarme a un panorama no total, pero si real.

¿Y qué cosas te llamaron la atención del teatro que se está haciendo en Chile?

– Me ha resultado muy interesante de muchos espectáculos, la generación de una reflexión que busca respuestas, o al menos se pregunta, por la construcción de la identidad chilena.

¿Esta idea de la identidad es algo que tú rastrees en otros países o es que lo notas más acá?

– Es que en Latinoamérica la reflexión sobre la identidad es consustancial al arte y al acto creativo, de tal manera que sí, lo veo en otros contextos teatrales, pero también diría que lo he notado más en Chile hoy que en anteriores confrontaciones que he tenido con el teatro chileno.

¿De las obras que viste, hay cosas que te hayan llamado la atención respecto de la manera en que se construyen las puestas en escena? Te preguntamos porque acá comienza a sonar mucho la idea de un teatro contemporáneo.

– Yo creo que es un teatro enterado de las formas contemporáneas -a mí me gusta llamarle vectores de la creación teatral contemporánea- que, a veces con mejores resultados y a veces no tanto, están siendo abordados por el teatro. No he notado un teatro atrasado y eso también me ha interesado, porque no se trata solo de rastrear temáticas, sino como las temáticas son iluminadas de una nueva manera desde un nuevo lenguaje, desde otros posicionamientos estéticos.

¿Qué obras se te vienen a la cabeza como ejemplos de lo que viste?

– Democracia no es totalmente chilena, pero el marco, el texto, los actores y el lugar de emisión es chileno. A mí me interesó mucho esa puesta en escena de Felipe Hirsch, porque es consecuente y desafiante para su propio camino como director. También me interesó mucho Donde viven los bárbaros de Bonobo, un espectáculo muy redondo, no se va nunca de esa apuesta que proponen, y la resuelven muy bien desde el lenguaje y la zona temática, que es concomitante con lo que hablábamos sobre la identidad.

Painecur quizás es menos arriesgada en su lenguaje teatral, pero cumple muy bien la exploración temática haciendo esa pregunta sobre los mapuche y el lugar de los mapuche en la estructura social chilena. En ese mismo sentido, por último, me acuerdo de la danza de Malén que me resultó muy emocionante y muy bien ubicada conceptualmente.

EL DESASTRE ES GLOBAL

Omar, hablamos sobre tu mirada del teatro chileno, pero ahora nos gustaría saber si te pudiste formar una idea del estado de la crítica teatral chilena.

– La verdad es que solo me pude formar una opinión a partir de los análisis que realizamos durante estos días en el taller en Santiago Off, no a través de mi propia confrontación pues no he leído crítica en estos días. Ahora, me hubiera interesado, lo dije en el taller y lo repito ahora, que los espectáculos en el festival hubieran tenido más espacio para el pensamiento. Me parece que es importante completar el círculo de la creación con el papel que puede jugar el pensamiento dentro de ellos.

¿Te refieres a que en el festival hubieran existido más instancias de diálogo, de encuentro?

– De diálogo, directa o indirectamente sobre algunos espectáculos, abarcando segmentos de la programación. Porque eso permite pensar el festival por dentro. Estos eventos tienen siempre la obligación de pensar lo que colocan frente a un espectador y también de pensarse a sí mismos, ver si están cumpliendo sus objetivos, etc.

Nosotros hemos afirmado en Hiedra la tesis del el progresivo empobrecimiento conceptual de la crítica teatral dedicada antes a describir y calificar obras, del deterioro de la figura del crítico y también la reducción de su espacio en los medios. Tuvimos la oportunidad en su minuto de conversar con Jorge Dubatti para saber lo que sucede en Buenos Aires, y aunque en un grado menor, también afirmaba que es algo que está sucediendo, ¿cómo lo ves tú?

– Yo creo que ese diagnóstico es mundial, que obedece a un

sistema que intenta que el pensamiento crítico no progrese. Y aunque en ese sistema mundo el teatro ocupe una esquina y no un lugar central, aun así lo veo relacionado del mismo modo que veo que la teoría también ha ido perdiendo espacio. Me refiero a la teoría en torno a las humanidades, la cultura y las artes.

Ahora, podría ser también que en Chile haya una dificultad a la hora de enfrentar este panorama porque no hay una enseñanza de la crítica teatral. Y como en cualquier otro aspecto de la vida humana, la crítica es también algo que se puede enseñar, transmitir y practicar.

¿Cómo se da eso en Cuba?

– En general, en Cuba tenemos una buena formación y hay un acompañamiento crítico del teatro diversificado no en una única manera de ejercer la crítica. De hecho hay una gran dificultad que, aunque parezca paradójico, los críticos no quieren escribir crítica puntual.

¿Cómo?

– Es que en Cuba los críticos participan mucho dentro del sistema escénico, entonces cumplen esas tareas de pensamiento crítico de distintos modos y huyen de la manera pública de escribir sobre los espectáculos, sobre todo de lo que no consideran bueno, positivo o que les haya llamado la atención. Pero bueno, esa también es una parte importante del edificio de la crítica.

Siempre ha existido cierto recelo respecto a que el crítico esté demasiado dentro de la institucionalidad cultural trabajando como curador, dentro de procesos creativos, etc., perdiendo de vista su función...

– Yo creo que un crítico honesto ejerce la crítica en cualquiera de esas funciones posibles, y de hecho, sería imprescindible que la ejerza.

¿ Y cuál crees tú que es la función de la crítica? Te preguntamos un poco buscando dar una respuesta al diagnóstico anterior sobre textos que se hacen llamar a sí mismos crítica, pero no responden a análisis argumentados, sino a una descripción de obra con una calificación final que a veces, -ahora cada vez menos-, recurre a las estrellas.

– A mí no me gustan, no lo práctico y no estoy formado en esa línea de calificar con estrellas o con ningún otro sistema que no sea el de hacer una interpretación, una valoración y enjuiciamiento. Esos tres pasos son una función de la crítica. Me parece que orientar al público también es una función, pero una orientación que no significa la pragmática idea de vaya o no vaya al teatro, gaste o no gaste, es algo más amplio. Una orientación que incluye un proceso de formación del espectador, -en este caso lector-, en el análisis a lo largo del tiempo de esos espectáculos y de ese panorama al cual asiste cotidianamente.

Y hay otra función de la crítica que casi nadie menciona que es el placer de ejercer el oficio por parte de quienes verdaderamente creemos en él y creemos que la crítica es un acto creativo que tiene sus objetivos.

Un acto creativo que, por lo pronto, comparte el mismo rango que una obra, ¿no? Podríamos hablar incluso de dos obras que dialogan, pero pasa que cuando la crítica es considerada negativa, se le anula, se desprecia ese ejercicio.

– Es que la crítica está acompañada permanentemente de clichés, sobre todo cuando la crítica ha ejercido un señalamiento negativo. Pero la crítica no es sinónimo de algo negativo, sino de un pensamiento. Sin embargo, cuando ejerce señalamientos negativos, los críticos nos volvemos dianas de la saeta de un conglomerado determinado de personas.

Siempre digo que de haber sido esa misma crítica positiva, esos clichés desaparecen, cuando en realidad lo que habría que hacer es pensar de los dos lados, porque puede haber magníficas críticas que valoren negativamente un espectáculo y pésimas críticas que lo valoren positivamente.

Omar, ¿te parece necesario insistir en la crítica hoy?

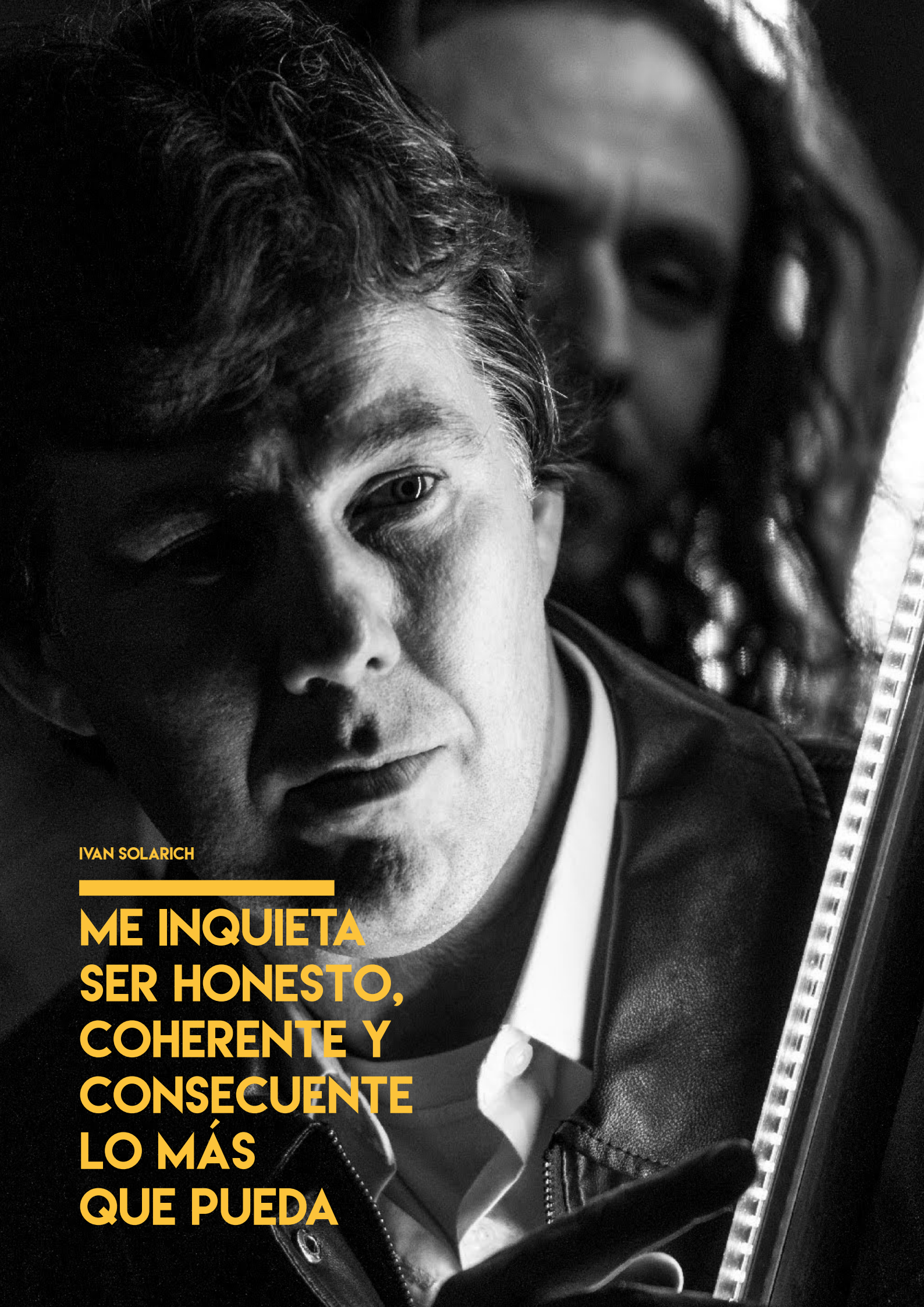
– Creo que el papel primordial de la creación es primero, pero el vector de la crítica es fundamental. Los teatristas quieren buenos espectadores y la crítica es parte de la formación de esos buenos espectadores, sino asistiremos en lo sucesivo a una degradación como parte de esa crisis global del pensamiento.

¿Y frente a este panorama global, te muestras optimista o pesimista?

– El estado de la bobería mundial que trata de pasar gato por liebre, en el sentido de entretener a la gente con productos y no objetos, con mecanismos de entretenimiento banal, desgraciadamente va a ir creciendo. Pero por eso también es más importante el papel de la crítica aunque sean nichos tenidos por pobres, pocos e inofensivos. Hay que resistir desde esos nichos a esa invasión global. ■

originalmente apareció en la revista chilena digital Hiedra: http://revistahiedra.cl/entrevistas/omar-valino-teatrologo-cubano-la-critica-no-es-sinonimo--de-algo-negativo-sino-de-un-pensamiento/

PROTAGONISTAS



IVAN SOLARICH

ME INQUIETA SER HONESTO, COHERENTE Y CONSECUENTE LO MÁS QUE PUEDA

[Yenni Macías Arada]

Conocimos a Iván Solarich en La Habana cuando el estreno de El Vuelo. Imaginamos en aquel hombre sencillo, humilde familiar, la capacidad de desdoblarse y ser muchos, cualidad de todo gran actor. La pregunta se formuló en nuestra imaginación y a la vez se formularon múltiples preguntas. Esta es la oportunidad.

¿QUIÉN ES IVÁN SOLARICH? ¿CUÁL ES SU RUTINA DIARIA?

Un ser humano que intenta ser mejor cada día. No busco la perfección, sería además tarea imposible. Me inquieta ser honesto, coherente y consecuente lo más que puedo. Pero por sobre todas las cosas, busco no tener miedo al ejercicio de la libertad. Libertad para pensar, para ser, y sobre todo para sentir. Y a pesar de lo inacabado que me encuentro al término de cada día, confieso que duermo en paz porque puedo mirarme al espejo, mirar a mi hijo y sonreír.

Soy además un actor por vocación y elección, lo que entraña además de un infinito placer, un enorme acto de responsabilidad.

Mi rutina diaria establece un orden prioritario: primero la vida, luego el teatro. El teatro a partir de la vida, como producto de ella. Saber de mi compañera, de mi hijo, de mi madre, de mis amigos, de los otros, de mi sociedad. Nutrirme de todo lo que en apariencia no es teatro: de la política, el deporte, lo sindical, el arte todo. Para intentar llegar con otros cuerpos, otros olores, otros intereses. Para engrosar la escena, y no vaciarla en un acto apenas digestivo.

Por lo demás, leo, corro diez kilómetros día por medio, y desafío mi voz canturreando y haciendo algunos ejercicios.

¿CÓMO LLEGAS AL TEATRO? ¿CUÁLES FUERON TUS PRIMEROS ACERCAMIENTOS A LA ESCENA?

Diría que durante mi infancia y adolescencia no fui espectador teatral, mis padres estaban muy ocupados y no existía el hábito en la familia de concurrir a los teatros.

Como muchas de las cosas que nos ocurren en la vida, el azar jugó, aunque luego revisamos y observamos que existen razones más profundas que nos llevaron a tomar las decisiones que tomamos.

Mi sueño era ser basketbolista y profesor de educación física, y tras ambas actividades me encaminé. Pero a los 15 años siendo dirigente estudiantil y militante político, me encuentro preso y con mis padres desaparecidos. Al salir, debía trabajar para sobrevivir. Ya vivíamos la negra noche de la dictadura.

Y ahí, "azarosamente" aparece el teatro y me cautiva para siempre. Encuentro el espacio que me permite decir, rebelarme y trazar mi identidad. Pero las señales eran "viejas". Los test vocacionales que había realizado me habían dado siempre el mismo resultado: propensión profunda a la interacción humana, capacidad de soñar, liderazgo, utopía. Había un territorio posible: la psicología, la docencia o la materia artística. Pero el teatro las contenía a todas.

Empezando mi formación teatral, creí estar casi en el mismo sitio de mi adolescencia política: en lugar de un muro, el escenario; en lugar de una asamblea, una muestra; en lugar de palabra improvisada, palabra aprendida.

¿CÓMO ERA EL TEATRO URUGUAYO EN AQUELLOS AÑOS DE TUS PRIMEROS PASOS EN LA ESCENA?

El teatro uruguayo de aquellos años (comencé mi formación en 1978), fue parte fundamental de la Resistencia contra la dictadura (1973-1985). Fué un teatro perseguido, un teatro que nunca dejó de comprometerse. Un teatro que tuvo que aprender a decir entre líneas, a re significar lo metafórico en múltiples planos, a saber encontrar una tenue pero firme línea de entendimiento con sus espectadores. Fue un teatro triunfal y exitoso en todos los planos, por lo masivo de su convocatoria y por lo certero de su "puntería". Y tuvo inmensos baluartes como Teatro Circular o La Gaviota (gloria eterna a Walter y Osvaldo Reyno, a Lilián Olhagaray y Juver Salcedo), y personalidades como Nelly Goitiño, Berto Fontana o Héctor Manuel Vidal entre muchos otros.

Yo tuve la suerte de formarme en el ICTUS, al amparo de la iglesia (Parroquia Los Vascos) con los enormes Roberto Jones, Armando Halty y Eduardo Schinca entre otros inolvidables maestros.

Haz asegurado en algún momento que; "Lo que más me interesa es la relación directa que existe entre el método de montaje y la posterior comunicación con el espectador".

¿CÓMO SE HA PRODUCIDO ESTA RELACIÓN, EN TUS DOS ÚLTIMOS ESPECTÁCULOS?

Creo que miremos hacia donde miremos en el territorio del Teatro, lo sustancial será siempre la relación viva, real y orgánica, que logremos entre el material escénico y el corazón de los espectadores. Y esa relación incluye siempre a personas de un lado y del otro.

Cada vez me interesa ser más fiel y auténtico a lo que siento y pienso, y cada vez me interesa más lo que se elabora en las mentes y corazones de quienes vienen a compartir su tiempo y su vida al teatro.

Es, amparado en esa creciente necesidad, que en los últimos diez años escribo -no desde mi habilidad para pergeñar historias-, sino desde la madre de mis necesidades más interiores, que (¡oh casualidad!), son siempre existenciales e ideológicas. Y luego es encontrar la forma particular de concebir el dialogo. Que además, en cada espectáculo es una operación diferente.

No tengo un método y creo que tampoco me interesa. Dejo hablar a mi intuición (fundada en la propia vida) que me señala caminos. Luego, abro los canales, y confío en lo realizado.

HÁBLAME DE LOS ORÍGENES DE NO HAY FLORES EN ESTAMBUL, TÚ ÚLTIMO ESPECTÁCULO, ESTRENADO EN EL FESTIVAL DE LA HABANA, EN OCTUBRE DEL 2017.

En el reflexionar sobre mi propia dramaturgia, he encontrado que siempre dicen presente la política, el cine, la filosofía y por supuesto, las peripecias de mi propia vida. Y es lógico aunque suene a broma, pero me apasionan la política, el cine, la filosofía, y reflexionar sobre mi propia vida. Que no tiene ni más ni menos que la singularidad de todas nuestras vidas, o al decir de Fernando Parrado (uno de los sobrevivientes de la Tragedia de los Andes), "porque todos tenemos nuestros propios Andes".

La génesis de no "No hay flores en Estambul" conjuga la admiración por la magistral factura cinematográfica de "Expreso de Medianoche", estrenada en 1978 cuando comenzaba mi escuela de teatro en plena dictadura. Película que habla de cárcel, de injusticias, y finalmente de libertad.

Al comenzar 2017, me entero que Oliver Stone (su guionista, ganador de un Oscar por su excelente labor), había tergiversado datos sustanciales y que yo creí ciertos durante mucho tiempo. Y me sentí traicionado, pero además traicionado por alguien a quien admiro.

Al poco tiempo, supe que también había tenido el coraje y la hidalguía de pedirle disculpas al pueblo y gobierno de Turquía, por los daños ocasionados a nivel internacional por el éxito del film. Y esa actitud, en este mundo tan hipócrita, no es común.

Fue la tensión ética que surgía de esta aparente contradicción, la que me estimuló. Y en esa cruz de caminos se halla el origen del trabajo: un dialogo entre creadores (pantalla y escena), que simultáneamente será revisado y completado luego por los espectadores.

Para Iván Solarich, el arte está relacionado con la palabra libertad y debe jugar, alimentarse y retroalimentarse constantemente, más aún en estos tiempos tan difíciles para la cultura en América Latina.

QUISIERA QUE ME HABLARAS COMO SE CORRESPONDE ESTA IDEA, ESTA PAUTA, CON TU ÚLTIMO ESTRENO, NO HAY FLORES EN ESTAMBUL.

Creo que sí, la palabra Libertad está íntimamente ligada al arte y especialmente a la creación. Dentro de este vasto territorio, hay dos conceptos que para mí son esenciales para crear y que además se encuentran absolutamente ligados: la independencia, o sea, la no sujeción a ningún elemento que pueda coaccionar nuestra visión y nuestros impulsos creadores; y la imprescindible ética intelectual que nos permita decir nuestra verdad, y a su vez hacernos cargo de nuestras palabras, sin medir a priori si esto irá o no en consonancia con los valores dominantes o el sentir mayoritario.

Creo que en particular en "No hay flores...", la disyuntiva ética es el gran disparador para la creación. Y las preguntas que supongo se fue respondiendo Oliver Stone a través del tiempo referidas a su propia creación, son las que me permitieron a mí instalar mis reflexiones actuales al momento de crear.

Preguntas similares para dos tiempos distintos, pensadas en encuadres históricos tan disimiles como la década del ´70 y este segundo decenio del siglo XXI. El continente, el mismo: esta esperanzada América que sigue buscando sus propios caminos de libertad e independencia.

COMÉNTAME DE TU PRÓXIMO PROYECTO PARA LA ESCENA.

No tengo en este momento un proyecto propio. Sí participo como actor de un próximo estreno, "El mundo sin libros" de la autora noruega Lene Therese Teigen, a celebrarse en Teatro Solís en mayo próximo.

Mi proyecto fuerte para todo este período sigue siendo "No hay flores en Estambul". Tengo mucho para hacer con él, y mucho para aprender junto al público de lo que propone. Porque en definitiva, pienso que una creación es como un hijo, hay que saber disfrutarla, seguramente tiene mucho para decirnos.

Creo en definitiva, que no tenemos tantas cuestiones esenciales para mudar planteos a cada instante.

¿CÓMO VE IVÁN SOLARICH, EL TEATRO URUGUAYO DE HOY?

Como una explosión, en todos los aspectos. Es un momento de enorme efervescencia: miles de chicos formándose en las diversas escuelas y talleres; doscientos veinte espectáculos estrenados solo en Montevideo durante 2017; muchas funciones agotadas, y las que no, con su público, pero gente en todas las salas.

Obviamente existe una enorme variedad de propuestas ideológicas y estéticas (lo que es muy bueno), al tiempo que coexisten niveles muy diferentes en cuanto a calidades, procesos y realizaciones (lo que no es tan bueno, sobre todo porque salas y precios muy similares en las entradas, no expresan esa diversidad de niveles -que va de lo excesivamente amateur a realizaciones muy elaboradas y de enorme calidad-, generando muchas veces una confusión importante entre el público).

Siento que es además un momento bisagra, de variadas transiciones. Donde una generación más que fundamental de maestros y hacedores (Héctor Manuel Vidal, Nelly Goitiño, Berto Fontana, Walter Reyno, Ruben Yáñez y tantos otros) se han ido, y el necesario recambio a veces se procesa sin demasiadas referencias, generando vacíos y sensaciones equívocas de innovaciones que no lo son. Todo esto unido a que el viejo movimiento de teatro independiente va mutando a nuevas formas de producción: eventuales núcleos que se generan en torno a una determinada propuesta, y que producen una creciente movilidad entre actores, los cuales pasan rápidamente de un elenco a otro, sin profundizar lenguajes, ni posibilitando estrechar lazos más fuertes de convivencia.

Pero lo fundamental es que nuestro teatro vive, se multiplica, y genera atracción entre muchos estamentos juveniles; al tiempo que va posicionando a sus nuevos referentes (Roberto Suarez, Gabriel Calderón, María Dodera, Mariana Percovich, Sergio Blanco, Marianella Morena, Mario Ferreira, Santiago Sanguinetti, entre muchas y muchos otros). ■

Iván, estamos muy agradecidos por tus reflexiones, y sobre todo por tu disposición para este breve encuentro con nuestros escenarios. Después de esta charla conocemos un poco más sobre esa rutina diaria que te lleva a ser un actor lleno de personajes y de contextos. Gracias una vez más.

NO TENGO UN MÉTODO Y CREO QUE TAMPOCO ME INTERESA

MARIANELA BOAN

LA DANZA COMO FUENTE, COMO INICIO, PERO NUNCA COMO FIN

[Camilo Venegas Yero]

Más de una vez he descrito el instante en que la conocí. Habana, día de un año de mil novecientos ochenta y pico. Ella fumaba con impaciencia y nosotros, un grupo de alumnos asfixiados por el humo intimidante de su presencia, esperábamos que nos revelara todos los secretos que se esconden sobre un escenario.

Más de una vez, también, he descrito todo lo que hemos compartido desde que ella y su esposo, el escritor Alejandro Aguilar, se mudaron para Santo Domingo y se convirtieron en nuestra familia. Como cada vez que nos reunimos no paramos de hablar, esta entrevista se ha estado haciendo por semanas, meses, años…

Desde que tengo una idea más o menos clara de lo que debe ser un artista, Marianela Boán está entre los creadores que más admiro y creo. Su honestidad es directamente proporcional a su talento y eso, en los tiempos que corren, la convierten en una especie en extinción.

Hemos hablado tanto, que cuando le hice estas preguntas creía saber sus respuestas. Pero Marianela se reinventa tanto que es incapaz de volver a decir nada del mismo modo. Por tanto, a partir de esta línea soy un lector más. Como cualquiera de ustedes, me siento a mirar el movimiento que tienen las palabras cuando están en boca de Marianela Boán.

¿CUÁL ES TU MAYOR DEUDA CON LA ESCUELA NACIONAL DE ARTE DE CUBANACÁN?

Viví fuera de Cuba hasta los 9 años y a los 11 comencé a entenderla, a través de la Escuela Nacional de Arte (ENA) y de la danza. Desde entonces danza, vida y creación son para mí lo mismo. Pero la danza está en la base de la comprensión de todo lo demás. Desde el cuerpo de la niña que se vuelve adolescente mientras baila, viví el choque frontal y la transformación de la vida, la cultura y la política cubanas entre 1966 y 1973, años de grandes conflictos ideológicos y éticos.

La idea de apertura y contaminación, esenciales en mi obra, tienen su origen en la educación integral que recibí en la ENA una educación que preconizaba que cada artista debía tener el mayor conocimiento posible de todas las artes. En esa época, la escuela tenía una vocación ecuménica que trataba de poner en relación las diferentes artes y artistas; que veía la especialidad excesiva como un límite y la apertura e inclusión de otras artes como algo fundamental.

Desde entonces empecé a ver la danza como un acto colaborativo, que se expande y se contrae con la intervención de otras artes. La danza como fuente, como inicio, pero nunca como fin.

VISTAS DESDE AHORA, ¿QUÉ SIGNIFICAN PARA TI LAS EXPERIENCIAS DE DANZA CONTEMPORÁNEA DE CUBA Y DANZABIERTA?

Danza Contemporánea: el lugar donde aprendí el oficio.
DanzAbierta: el lugar donde me desaprendí de él.

¿POR QUÉ TE FUISTE DE LA HABANA?

No me fui de La Habana ni legal ni espiritualmente. Uno puede estar físicamente en un lugar y no estar presente… y viceversa. Cada vez que visito Cuba siento que la distancia me ha hecho más presente. Definitivamente, el plano en que un artista y su obra se perciben no es geográfico.

En Cuba las palabras "irse" o "quedarse" están llenas de un contenido que me es ajeno. No obstante, hace tres lustros que no vivo geográficamente en La Habana. Después de 15 años en Danza Contemporánea de Cuba y 15 en DanzAbierta y a mis casi cincuenta, necesitaba estudiar.

Sentía que ya había dado demasiado y que debía poner en riesgo todas las seguridades del estatus y la aceptación; experimentar con tecnología, con otras formas de producción, con otras culturas y cuerpos. Reinventarme para crecer. Siendo una coreógrafa tan alimentada de la realidad circundante, necesitaba un cambio, con realidad incluida.

¿POR QUÉ TE FUISTE DE FILADELFIA?

En Filadelfia nunca estuve con carácter permanente por lo que tampoco me fui. Filadelfia es una de las mejores ciudades para la danza contemporánea en Estados Unidos. Allí decidí pasar un curso de primer mundo mientras hacía un Master en danza.

Allí estrené obras para la compañía BoanDanz Action, que fundé con bailarines americanos. Con ella, realicé giras internacionales y participé en algunos de los más importantes festivales de Estados Unidos. Me proyecté por todo el país y pude absorber, investigar y crear con intensidad todo lo que necesitaba sobre ese mundo postecnológico en crisis (Bush, la guerra de Irak, la crisis financiera del 2008) que me tocó vivir.

Ese período me cambió, me aportó, fue fascinante, pero también me reveló la importancia de tener una misión: "ser mejor que mi misma en sí mismo", sin la ilusión de que a través de la obra estás cambiando algo afuera, no tiene sentido para mí.

Entonces descubrí que el Caribe aún me dolía y que "el curso" había llegado a su fin.

¿POR QUÉ TE QUEDASTE EN SANTO DOMINGO?

Me quedé en Santo Domingo porque estoy en el tiempo de dar y el sentido de misión es aquí lo más importante. Cada acción artística que ejecuto está destinada a fundar, formar o enseñar. Aquí soy creadora, curadora, gestora y formadora. La sed de aprender de los jóvenes con los que formé la Compañía Nacional de Danza Contemporánea y el interés de las autoridades, los intelectuales, los artistas y el público por la danza contemporánea me cautivaron. Pero aún más me ha cautivado ver cómo la danza contemporánea ha ganado terreno y respeto en estos siete años.

Me quedé en Santo Domingo porque me da el don de la ubicuidad. Desde aquí puedo seguir interactuando con Cuba y Estados Unidos. Cada año viajo a ambos países, creando, presentando obras y enseñando.

Los territorios conquistados se vuelven un archipiélago alrededor de esta isla. ■

LA MEMÓRIA

DEL TIEMPO

A TAHUALPA DEL CIOPPO, O TRILHO INFINITO DO TEATRO IBEROAMERICANO

[Julio Cesar Ramírez]

Era enero de 1983, han pasado treintaicinco años de aquella mañana, pero la memoria se conserva con la trasparencia del momento. Es inevitable el recuerdo nítido cuando se trata de encuentros y experiencias perdurables. Estudiábamos en la Escuela Nacional de Teatro de La Habana, por aquel entonces era costumbre el trasiego habitual de los alumnos de la especialidad de arte dramático, por las salas teatrales de la ciudad, atendiendo cuanto estreno se sucedía, era una avidez espontánea en jóvenes cuyas vocaciones se perfilaban hacia la profesión anhelada.

En aquel deambular, el recorrido comprendía literalmente toda la ciudad, desde la Playa de Marianao, hasta La Habana Vieja, siempre a la caza de una buena función teatral o rastreando el dialogo enriquecedor con cualquiera de aquellos extraordinarios actores, herederos de una tradición del arte de la escena, quienes estaban dispuestos en todo momento a transmitir experiencias vividas sobre los escenarios. Era un principio y también una característica de aquellas circunstancias que se vivía en los esplendidos ochenta. Las tertulias se sucedían en lugares diversos, siempre protagonizadas por maestros del arte del actor. Transmitir una experiencia era vital, casi una necesidad. Posiblemente sea una cualidad de aquella década del teatro en Cuba y se me antoja que no fuera solo en la isla, porque aquellos eran momentos, donde aún era posible concentrarse en cuestiones esenciales, no había llegado la avalancha de información mediática y la presencia desmedida de tecnologías, que aturden a las gentes y le impide el encuentro persona a persona, experiencia con experiencia, signo de los tiempos que transcurren.

En uno de esos recorridos, maniobrábamos muy cerca de la universidad, hambrientos y entusiastas, repentinamente quedamos sorprendidos por la imagen de aquel, que nos pareció un caballero antiguo. Un hombre, ya octogenario, con cabellera copiosa y blanquísima. La indiscreta mirada juvenil se subrayó, era una personalidad fuera de lo común, creo que aquel anciano representaba en su apariencia, eso que aprendíamos por entonces, gesto social; era de un gesto social que nos develaba una especie de patriarca, o de gran mago de la escena o intelectual del siglo XIX. No es exagerado este perfil del hombre, la impresión, el imán fueron auténticamente legítimos.

Quedamos apresados por aquel perfil, él, con toda la amabilidad que puede poseer un caballero, se acerca a nosotros y pregunta; de dónde veníamos, si estudiábamos y que hacían a esa hora de la mañana en la calle una cuadrilla de adolescentes. Le explicamos que éramos estudiantes de la escuela de teatro y que investigábamos sobre un autor cubano en una biblioteca cercana a la universidad.

El caballero se sorprende y sonríe celebrando la feliz coincidencia. Nos dice en tono amable, como le era tan natural, que era director de escena, que no era cubano, y estaba muy cerca de allí, dirigiendo una obra en la Sala El sótano, para ser estrenada el fin de semana próximo. Pide a la señora que lo acompañaba, después supimos que era la gran actriz y directora teatral uruguaya Sara Larocca, que nos entregara unas invitaciones para que asistiéramos al estreno de su obra, Esta noche se improvisa la comedia, de Luigi Pirandello. No podía-

ERA AQUELE CAVALHEIRO, ATAHUALPA DEL CIOPPO, UM DOS MAIS GRANDES MESTRES DO TEATRO IBEROAMERICANO.

mos faltar, porque éramos sus invitados especiales. Las miradas nuestras se cruzaron, no lográbamos distraer aquel suceso, había sido la casualidad o una coincidencia celestial, era como un regalo inesperado, inédito para unos, jóvenes apasionados y ávidos, posesos de teatro.

Todo este incidente y nuestras reacciones, eran resultado del imán que generaba aquella personalidad pues, no dominábamos exactamente la trascendencia del hecho, intuíamos aquella sapiencia, aunque era evidente que no estábamos ante cualquier hombre de teatro. Después, al día siguiente la profesora de diseño teatral, Diana Fernández, colaboradora del maestro en el diseño de la obra, nos explica, ya en el aula, de quien se trataba.

Nos estrecha, entonces, la mano con determinación y autoridad, aquella mano que el paso del tiempo no ha borrado, pues al estrecharla sentimos la suavidad y a la vez la firmeza e hidalguía que caracterizaba al hombre. Era aquel caballero, Atahualpa del Cioppo, uno de los más grandes maestros del teatro en Iberoamérica.

YA EN LA FUNCIÓN DE ESTRENO.

La llegada al teatro fue con la timidez lógica del desconocimiento, por primera vez no éramos simples espectadores. Esperaba un asistente en la puerta. De inmediato nos llevó al maestro que aguardaba en platea, sentado frente al escenario. Fue un saludo cercano, de amigos. Creo que de sabio a discípulo, esa fue la sensación experimentada. Sentados, observándolo con pasión, figuraba ya como si fuera maestro nuestro de siempre, parecía que lo conocíamos de toda la vida. Habló de Pirandello y lo hizo con la profundidad de un diálogo con colegas de profesión, nunca subestimó a los bisoños interlocutores. Llegó a profundizar tanto en Pirandello que por momentos pensamos que toda la conversación se diluiría en aquella semblanza del autor italiano y también de la trascendencia de su obra dramática, de aquellos aportes a la historia del teatro contemporáneo que lo convertían en un autor necesario sobre los escenarios y particularmente sobre los escenarios de Latinoamérica y en especial Cuba. No era este autor uno más, era imprescindible para que se entendiera el trabajo del actor y el dialogo de este con los actores. Había pasión, pero también, creía profundamente en aquellos aportes a la dramaturgia. Se preguntó varias veces sobre qué es lo contemporáneo en teatro y de qué manera podía trascender lo contemporáneo en la escena y en los espectadores de hoy día. Declaró las razones, particulares, por las que estaba haciendo aquel montaje, comentó sobre el crecimiento de aquellos actores, de su tarea diaria desde el inicio, para que el elenco estuviera a la altura del autor, creo yo, del director. Se detuvo unos minutos para hablar

del teatro que estaba viendo en Cuba, de una innegable precariedad observada en las formas y una evidente fatiga de contenido, digamos que cierta pérdida del rumbo, en cuanto al teatro que realmente deberíamos hacer en una sociedad como la nuestra. Bajo ese criterio nos sentimos aludidos y preguntamos. Fueron varias las preguntas. Disertó sobre la función del teatro en la sociedad, de su importancia, visto desde el perfil político, social y cultural.

Finalmente el consejo oportuno para aquellos inquietos jóvenes, futuros generadores de teatro: chicos, la gente lo perdona todo menos el talento, ya alguien lo dijo. Cada quien tiene que saber qué hace con su talento y al servicio de que propósito lo pone. Un talento mal orientado puede ser algo desastroso. Ustedes que empiezan ahora en el teatro, deben saber que ser talentoso no es un privilegio, es una gran responsabilidad.

INVITACIÓN AL ENSAYO DESPUÉS DEL ESTRENO.

RAPAZES, PERDOA-SE TUDO MENOS O TALENTO

Terminada la función y después del intercambio natural de impresiones, nos invita a un ensayo el martes siguiente, allí en la sala, un ensayo de ajustes después del estreno. Fue un ensayo real, el maestro paraba de manera muy seguida en la medida que avanzaban las escenas de la obra, perfilaba sobre cada actor, los más mínimos e inexplicables detalles. Dialogaba con cada uno de ellos como si estuviera en medio de una plaza, dialogaba desde el consejo sabio y ponía al servicio de todos, su arsenal de conocimiento acumulado.

Hacía preguntas y ofrecía respuestas a sus ves, no perdía la oportunidad de enfatizar sobre los actores, su punto de vista sobre el papel del teatro. Una escena indicaba toda una historia que se perdía en las más diversas conexiones históricas, filosóficas, emotivas. Poseía la virtud de no resultar agotador para el actor, que ya sabemos es un ser de la práctica más intensa, sobre todo en el instante que está en medio del escenario, inyectado con toda la adrenalina de la creatividad y del personaje.

EM 1976 FOI ENCERRADO O ESPAÇO, PELOS MILITARES, DEPOIS DE INVADIDO E A MAIORIAS DOS MEMBROS FOTAM PRESOS

Finalizada aquella magistral sesión, nos pidió sentarnos unos minutos para hablar, era en la entrada del teatro, una especie de patio con bancos, allí nos requirió no traicionar el teatro, no convertir la profesión en un pasaje inútil que a su modo de ver era la manera en que terminaban las vocaciones mal encaminadas.

No pudo pasar por alto su vida, cuando habló de una entrega visceral al teatro. Fue en su natal Canelones, cuando con diez años ingresó a un grupo de representaciones escénicas guiado por su maestro, ya en aquel momento prefirió por personaje el del director, pues era un niño tímido y respetaba mucho el escenario. Después ya crecido, llegó una etapa en la que ejerció la crítica teatral, aunque el fútbol estuvo a punto de desviar su atención del arte de la escena. Siempre matizado su accionar, por una vocación progresista y revolucionaria, inspiración que lo acompañó hasta el final de su vida.

En el invierno de 1949 funda El Galpón, en un depósito de restos de demoliciones que había sido caballeriza, es allí donde lleva a la práctica sobre la escena, la idea de una visión progresista del teatro y estrena sus más importantes obras teatrales. Era un hombre que asumía el teatro con extraordinaria valentía, tanto artística como política. Apostó por textos desconocidos en el Uruguay del momento, promovía un teatro político, donde la voluntad de cambio fue siempre un motivo de debate sobre el escenario.

En 1957estrena La ópera de los tres centavos, de Brecht en un montaje lleno de compromiso militante. Le siguen grandes puestas en escena, todas evocadas ya con nostalgia en América Latina. Sería imposible pasar por alto el recuerdo. la memoria es parte esencial en estos casos donde una imagen teatral ha impactado de manera favorable en la vida del público y también de los que hacen la escena, algunos recuerdan las puestas más antiguas, otros desde la investigación afirman de solo ver en una secuencia de imágenes la grandeza de este hombre. Todos coinciden en no olvidar montajes como, El círculo de tiza caucasiano, Las brujas de Salem, Las tres hermanas, El enemigo del pueblo de Ibsen, Barranca debajo de Florencio Sánchez, Julio César de Shakespeare, Artigas general del pueblo.

En 1976 es cerrado El Galpón, por los militares, después de haber sufrido allanamiento y la mayoría de sus integrantes llevados a prisión. Atahualpa no fue arrestado, no, por amabilidad de la junta militar, sino porque ya era una figura conocida en toda América Latina y Europa, un hombre que se distinguía entre todo el movimiento político y cultural de Iberoamérica de manera significativa, por su aporte al pensamiento y la acción de la escena contemporánea.

Por otra parte constituía un renovador del teatro, su perfil como pedagogo y pensador de ideas renovadoras lo situaban en el más alto pedestal entre las figuras de la escena en esos momentos. A esa altura había ejercido como profesor, había dirigido escuelas de teatro, integrado jurados internacionales y recibido premios en argentina, chile, Colombia, Perú, cuba Venezuela, Alemania. Paralelamente se multiplicaban las distinciones y reconocimientos, en 1959 su versión de El círculo de tiza caucasiano, de Brecht, merece en Buenos Aires el premio Talía. En 1967, el entonces Círculo de la Crítica de Montevideo, le otorga el recién creado Premio Nacional Cyro Scoseria, con el propósito de distinguir a personalidades del teatro nacional. Posteriormente en 1978, el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) Le otorgó el premio Ollantay "por su labor permanente y su contribución el desarrollo del arte escénico en América Latina". En 1984, con motivo de su octogésimo aniversario, La Habana le dedica el festival y la medalla Aidé Santamaría

Sale al exilio y es Costa Rica el lugar donde es acogido, allí dirige la Compañía Nacional de Teatro, haciendo el estreno de La resistible ascensión de Arturo Ui. Luego se reincorpora al Galpón, que ya está en el exilio en México y ahí desarrolla una intensa actividad. Durante el exilio en México El galpón realiza 2. 500 representaciones, recorriendo todos los estados mexicanos y diferentes ciudades de 20 países de América y Europa, denunciando la situación en Uruguay y expresando su solidaridad con la lucha del pueblo uruguayo contra la dictadura.

En México Atahualpa, había conocido diferentes formas de la creación teatral que venían experimentando en el teatro de ese país, desde el ritual hasta el multiculturalismo. Trabajaron en espacios diferentes, iban desde la sala hasta espacios abiertos en la búsqueda de diferentes tipos de públicos y comunicación con los públicos. Sobre esa etapa de México diría Atahualpa: Aprendimos una lección de solidaridad. La dictadura, en vez de expatriarnos, nos ensanchó la patria. Pero siempre tuvimos la idea de regresar al Uruguay. Solo que, mientras no volvimos, hubo que vivir. Comprendimos lo que es la solidaridad humana de un pueblo. Cuanto lo respetan a uno cuando está cumpliendo una misión.

La Habana, es una ciudad a la que siempre regresaría, son esas sus palabras con las que cerro la conversación. La Habana representaba mucho para quienes abrazan ideas de futuro, para aquellos que creen en la posibilidad de un mundo diferente y mejor. Les toca a ustedes, nos decía Atahualpa con emoción, saber abrazar y descubrir el valor de lo que han conquistado.

Toda aquella historia condensada en apenas cuarenta y cinco minutos de charla. Ya en la despedida aseguró que regresaría al Uruguay muy pronto y que trabajaría hasta el final, con la vitalidad del adolescente que llevaba dentro. Y así fue.

APRENDIMOS UNA LECCIÓN DE SOLIDARIDAD. LA DICTADURA, EN VEZ DE EXPATRIARNOS, NOS ENSANCHÓ LA PATRIA.

EL TEATRO NO
HACE MÁS
QUE EXPONER
CONDUCTAS Y
COMPORTAMIENTOS
HUMANOS.

Regresó al Uruguay en 1984 y junto a El Galpón, volvió al teatro con la intensidad de costumbre. Sin embargo era visible el estado deplorable en que la dictadura había dejado al país en el plano cultural, psicológico. Era necesario volver a trabajar con toda la fuerza para recuperar lo perdido.

Estas fueron sus palabras en el acto de devolución de la Sala 18 de julio a El Galpón, en mayo de 1985: Desearíamos un teatro con la forma más rica, si fuera posible un teatro de arte. Y desde el punto de vista de su contenido un teatro que sea, además, humano, porque el teatro no hace más que exponer conductas y comportamientos humanos. No somos químicamente puros, felizmente quizás, y el teatro tiene también un sentido histórico.

Ustedes vieron Pluto, de Aristófanes, 400 años antes de Cristo, y resulta que es un autor contemporáneo, porque el problema de la distribución de la riqueza está sin resolver, todavía.

Es mucho más importante lo histórico que lo estético. Queremos el derecho a la alegría, que la gente ría, que tenga ese derecho, como dice Benedetti en un poema que le escuchamos el otro día. Yo diría que a la poesía hay que defenderla, pero darle otra dimensión; el hombre es un ser que hace historia, entonces a ese ser hay que respetarlo, discutirlo, desentrañarlo y, a veces, también hacerle justicia.

Queremos agradecer infinitamente la presencia de ustedes. Esta propiedad parece la propiedad privada de una institución. Pero un teatro no es una institución privada nunca. Y siendo nuestro, es mucho menos privado aún. Es la casa de todos ustedes. Siéntanse en su casa, porque ustedes nos dieron elementos materiales para construirla. Ustedes la han sentido.

Volvimos a coincidir, después de diez años, fue en el Teatro Buendía, durante el Festival de Teatro de La Habana de 1993, al cual había sido invitado especialmente, fue en una función de La Cándida Eréndira y su abuela desalmada. Venia el maestro, de la mano de su esposa Yolanda, ya era evidente la curva natural de su figura. El saludo fue igual que siempre, amable, dulce, lleno de elegancia y también de firmeza. Había sido invitado al festival y también estaba en medio de un proceso de chequeos médicos, porque su salud era delicada.

Sentado en medio de los espectadores, el espectáculo sufría digresiones permanentes, no voluntarias, claro está, pues muchos espectadores, de manera intuitiva, deslizaban la mirada para observar el gesto de aprobación o desaprobación del maestro, en la medida que avanzaba el espectáculo. Al final el aplauso del público y nuevamente un aplauso destinado a Atahualpa del Cioppo. Finalmente, la despedida, un abrazo y a los pocos días: la inesperada noticia de su muerte el 2 de octubre de 1993. Fue un momento difícil, doloroso, se le quería y también se le conocía, aun no siendo un director del patio, se le quería con pasión y familiaridad.

EL LEGADO

El tiempo se empeña en bracear sin descanso en la dinámica moderna, el siglo XXI avanza de manera vertiginosa, casi atropellada. Las tecnologías, el desarrollo se impone y el eclipse impera en medio de esa avalancha, figuras descollantes de las artes y en particular del teatro, permanecen solo en el recuerdo, pero en aquel recuerdo inactivo, pasivo, imposibilitado de señal diligente para estos tiempos.

Es necesario, para la fortaleza de los ciclos que corren, que los más jóvenes, aquellos que se encaminan en ese difícil arte de la escena, conozcan a paladines, de la transcendencia de Atahualpa Del Cioppo. Puede ser que la vorágine de las tecnologías y la vida punzante de este momento de la historia, impida detener la mirada sobre legados esenciales que distinguen el comportamiento y las herramientas futuras a seguir, pero ahí están esas figuras, ahí está ese quijote que a diferencia de Alonso Quijano, nunca se sobrecogió ante los molinos de viento.

La era que albergamos, niega la prominencia de hombres como este, eso parece no tener discusión, pues pareciera una particularidad de estos tiempos. El imperio de los monopolios de la información y el juego de intereses, sustituye la historia genuina, por arquetipos irracionales que imponen, según sus propósitos, una forma u otra de ver el arte, la cultura, la política.

El problema actual, el problema ante pensadores de este carácter, hombre de una obra magna que empiezan a estar olvidados, no radica en recordar su legado a quienes pretenden olvidarlo, el problema está en lograr que las nuevas generaciones aprendan a valorarlo, lo conozcan y entiendan sus aportes. Con la claridad de las nuevas generaciones tendremos asegurado con certeza el aporte al futuro, esa continuidad por la que tanto se clama y muy poco se hace en arte de estos días. ■

Queremos que sirva de cierre para este breve encuentro con Atahualpa del Cioppo, el testimonio que ofrecen algunos amigos del gran maestro, intelectuales que supieron valorar el aporte de esta emblemática figura al teatro en Iberoamérica. Son opiniones aparecidas en el libro, Atahualpa del Cioppo un hombre para pensar, de Fabio Guerra, editado por la Fundación Municipal de Cultura de Cádiz.

[**Mario Benedetti** - Uruguay]

Escritor

ATAHUALPA DEL CIOPPO, UN SIMBOLO INTACTO.

Atahualpa del Cioppo no es solamente uno de los hombres de mayor prestigio que ha dado el teatro uruguayo, sino también un símbolo intacto de nuestra cultura con sus rasgos más notables de calidad artística, sabiduría pedagógica y solidaridad humana.

Fue un maestro en el sentido más amplio y continental de la palabra. Su aporte, de alto nivel, dejó profundas huellas en países como Argentina, México, Costa Rica, Chile, Cuba, Perú, Venezuela, España, Nicaragua, El salvador, Colombia, ecuador, y en su país de origen, Uruguay.

En su extensa trayectoria obtuvo numerosas distinciones, inclusive a su único libro de poemas (Rumor), que en 1930 ganó el premio del ministerio de Instrucción Pública.

No obstante, a partir de 1932 se sintió fuertemente atraído por el teatro. Empezó escribiendo piezas para niños, que brindaron una entusiasta acogida a La negra Jesusa. Inmerso luego en el teatro para adultos, funda El Galpón, de impresionante trayectoria.

Perseguido por la dictadura militar, al cumplir 80 años se le dedica en La Habana un gran homenaje. Vuelto a Montevideo en 1984, recibe una multitudinaria bienvenida y presenta su última puesta en escena: "El Santo de fuego o Bartolomé de las Casas".

Estoy convencido de que este volumen tendrá el innegable mérito de entregar a las nuevas generaciones la imagen y la obra del mejor Atahualpa.

[**Juan Carlos Gene** - Argentina]

Actor, director y dramaturgo

CUANDO EL MAESTRO DE VA

Cuando el padre envejece y se enferma, uno comienza a prepararse para el momento en que ya no está. Y, sin embargo, cuando esto ocurre uno se da cuenta de que no estaba preparado.

Esto es lo que pasa con la muerte de Atahualpa a los 89 años, y más allá de que en los últimos años nos hayamos encontrado en varios lados, en varios países del mundo, en diversos eventos y que todos preveíamos que, lamentablemente, no podía faltar mucho para el desenlace. De pronto, al saber que ya definitivamente no está nos hace sentir que perdimos algo esencial.

Nuestra generación tuvo la suerte de tener padres, o sea maestros, y de éstos quizás el más brillante y profundo dentro del teatro del continente haya sido Atahualpa. Y no sólo por su talento de director sino por su profundidad de pensamiento y por la enorme consecuencia que ha mostrado entre pensamiento y acción. Por su fe indoblegable, su capacidad de animar, de llevar adelante, de entusiasmar con su propio entusiasmo y su propio fuego.

Atahualpa ha sido el hombre que por su trayectoria y su ejemplo le ha dado a uno la certeza de que el teatro ocupa un lugar importantísimo en el alma del hombre. Ojalá que nosotros podamos seguir llevando adelante semejante convicción y transmitirla a las nuevas generaciones. De todos modos, sea como fuere, la pérdida

de Atahualpa es algo muy tremendo porque deja un vacío imposible de ser llenado por otro. Atahualpa Del Cioppo era Atahualpa del Cioppo.

[Juan António Hormigón - España]
Escritor, dramaturgo, pedagogo y director teatral.
Secretario General de la A.D.E.

RECUERDO DE ATAHUALPA.

En la oscura noche franquista que asoló nuestra España, uno de los pocos hombres de teatro latinoamericano que salvó las mallas espesas del silencio o la desinformación, fue Atahualpa del Cioppo.

Lo recuerdo muy bien, levemente refirmado en una mesa, hablando de Brecht en un aula de la escuela de Arte Dramático de Madrid. La luz entraba a chorros por los altos ventanales abiertos a la incipiente primavera capitalina y manchega, rastreando los rojos tejados de Madrid popular y palatino hasta meterse por las troneras rectangulares del Teatro Real. Aquella luz siluetaba su largo perfil de hidalgo recriado en el Río de la Plata, ejemplificaba la imagen patriarcal que la mitología histórica le había conferido en propiedad hacía tiempo.

Lo he visto quizá otras veces, nos hemos saludado, charlado, pero para mí el mejor recuerdo proviene de aquella mañana en la universidad madrileña en donde pude pulsar su pasión patriótica, las razones de su condición de hombre de teatro, pasadas por el sosiego de la experiencia vital en donde la serena contemplación del pasado, dejaba siempre abierto el horizonte de un porvenir en que el hombre sea el destino del hombre.

Madrid, marzo de 1984

[Javier Salcedo - España]
Actor, director y docente teatral.

UN MAESTRO QUE DABA CLASES DE VIDA.

No puedo decir de él "era". Porque es y seguirá siendo Maestro. Antes que nada, de vida. Porque nos daba clases, sin proponérselo, con su ejemplo. Ejemplo de frescura, de juventud, de solidaridad. Y enseñaba las reglas esenciales del teatro: como decir un texto sin enfatizar, sin subrayar las palabras, encontrando las intenciones más hondas tras el análisis profundo, exhaustivo, de la obra, del momento histórico en que transcurre, de las circunstancias políticas y sociales que rodearon al autor, etcétera; y cómo "mover" los personajes dentro del espacio escénico. Siempre se negó a diagramar el movimiento. Sostenía que este surgía solo. Bastaba con tener claras las intenciones, los objetivos de los personajes. Y desterrar del trabajo, de la puesta, los "efectos". El practicaba Stanislavki a su manera y nos lo daba digerido.

Cuando hizo con nuestro grupo El Santo de Fuego, en algún momento hubo compañeros que le plantearon si no corríamos el riesgo de hacer "teatro viejo", al despojar tanto la puesta. Su respuesta fue la misma que le escuché desde 1954, cuando dirigió su primer espectáculo en El Galpón, Así en la tierra como en el cielo, de Hochwalder: "Nosotros ponemos en escena esta obra porque entendemos que su contenido entraña un mensaje de solidaridad con los desposeídos de nuestro continente, los explotados, los torturados y aniquilados, y ese es el gran alegato que el autor plantea con belleza y vigor. Eso es lo que debemos transmitir con claridad, sin hacer concesiones baratas al mal gusto de algún público y también alguna crítica, que se deja seducir por lo más fácil.

El hombre que vivía con austeridad, que vestía con sencillez, tenía el mismo rigor en el escenario.

Fue coherente con sus ideas y consigo mismo a lo largo de sus casi noventa años, sin claudicaciones ni concesiones a nada ni a nadie.

[Abel González Melo]

A punto de cumplir treinta y tres años, el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (FIT) continúa consagrado como uno de los sucesos ineludibles del panorama escénico de la región. En la ciudad donde hace más de dos siglos se firmó la famosa Pepa, primera constitución liberal de España, se dan cita, año tras año, artistas procedentes de Latinoamérica y la península ibérica, durante diez días de otoño que celebran la cultura y la hermandad.

Auspiciado por el Ayuntamiento de Cádiz y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, con el apoyo de AECID, la Junta de Andalucía, la Diputación y la Universidad de Cádiz, Iberescena, entre otras instituciones, el Festival tiene su fortaleza "en ser un encuentro que favorece la convivencia de sus participantes y la exhibición de espectáculos, pero, sobre todo, porque facilita el estudio y la reflexión de las artes escénicas, y el diálogo entre los agentes del universo teatral iberoamericano", según ha expresado su director Pepe Bablé.

Sería imposible abarcar en un artículo la trayectoria del FIT y su impronta en la cultura contemporánea de la región. Varios cientos de espectáculos, a lo largo de tres décadas, se han reunido en Cádiz, han intercambiado formas de hacer, estilos, vocación política, afán de resistencia. Por una parte, la muestra española ha combinado lo clásico y lo experimental, ha mirado a la geografía nacional toda, y no han faltado en el programa compañías emblemáticas, y tan diferentes estéticamente, como Els Joglars, La Zaranda, Animalario, La Cuadra de Sevilla, Comediants, L'Om Imprebís, El Pont Flotant, Uroc, Atalaya, La Abadía, Corsario, Histrión o Hermanos Oligor, junto al Ballet Nacional de España y el Centro Dramático Nacional. Primeras figuras de la escena española, cuyo arte impide los encasillamientos, han brillado en el Gran Teatro Falla: Eva Yerbabuena, Javier Ruibal, Teresa Nieto, Rafael Amargo, Sol Picó… Portugal ha estado asimismo muy bien representado: baste citar a Do Chapitô y sus montajes que reescriben, de un plumazo, la historia del teatro.

Pero es en la impronta latinoamericana donde el FIT ha sido realmente excepcional. Las propuestas más arriesgadas e innovadoras han entrado a Europa gracias al FIT. Y el éxito del que hoy gozan grandes directores y autores de Latinoamérica se debe, en gran medida, a su presencia en Cádiz, que se ha mantenido, por decisión artística de Bablé, siendo el escaparate de lo más selecto del panorama. Sin elitismo ni tendencia predominante, permitiendo la rica convivencia, no pocas veces polémica, de maneras de hacer, viajando entre la convención y la experimentación.

El recorrido por el mapa latinoamericano que se ha presentado en el FIT es realmente impresionante. Sin ánimo de exhaustividad, y para que se observe la forma en que el Festival ha aunado en sus muestras tradición y ruptura, por los escenarios gaditanos han desfilado Rajatabla y Grupo Actoral 80 de Venezuela; Circular de Montevideo, El Galpón, la Comedia Nacional, La Cuarta, Complot y La Morena de Uruguay; Avante de Estados Unidos; Macunaima, Denise Stoklos y Ornitorrinco de Brasil; Yuyachkani y Cuatrotablas de Perú; Malayerba de Ecuador; Ictus, Viaje Inmóvil, En el Blanco, Playa y Trio Teatro Banda de Chile; La Candelaria, Matacandelas, La Maldita Vanidad, Petra, TECAL, Experimental de Cali, L'Explose, Itinerante del Sol y Popular de Bogotá de Colombia; Compañía Nacional, Los Guggenheim,

Vaca 35, Las Patronas y Los Colochos de México; Periférico de Objetos, El Patrón Vázquez, Sportivo Teatral, Daniel Veronese, Timbre 4, Eduardo Pavlovsky y Federico León de Argentina; Teatro de los Andes y Kiknteatr de Bolivia; Los Comediantes de Guatemala; La Farándula de Paraguay; Quetzal y Diquis Tiquis de Costa Rica; Comedia Nacional de Nicaragua; Teatro del Azoro de El Salvador; Compañía Nacional de Danza e Ilka Tanya Payán de República Dominicana; Tojunto de Puerto Rico… Y para mi alegría personal, revisando los archivos del FIT, encuentro lo bien representada que ha estado Cuba en la historia del evento: Teatro Estudio, Buendía, Argos, Danzabierta, Caribeño, Galiano 108, Mirón Cubano, Buscón, Mío, Papalote, Danza Combinatoria, Mephisto, Ballet Nacional…

Como Bablé señala, el FIT "ha tenido momentos de esplendor, como aquella primera época donde se reveló como festival necesario por su singularidad temática y por el aporte que supuso para el diálogo de la realidad teatral latinoamericana, olvidada durante los años de ostracismo político español. Después transitó sufriendo reveses, pero se adaptó y trabajó para mantenerse en el panorama teatral internacional, para luego, más tarde, recuperar el terreno perdido ejecutando estrategias y dinámicas que lograron consolidarlo como festival de referencia del calendario internacional de las artes escénicas".

De esa cualidad de ser referente dan fe los hermanamientos del FIT de Cádiz con los festival de teatro de La Habana, Manizales, Costa Rica y La Paz, así como los cuantiosos premios que a lo largo de su trayectoria ha obtenido, entre ellos el Premio Lorca de la Diputación de Granada, el Ollantay del CELCIT, el Segismundo de la ADE, el Andalucía de Teatro, el Gallo de La Habana de la Casa de las Américas, el Max Hispanoamericano de la SGAE, el Kusillo de La Paz, el Dionisio del Festival Internacional de Teatro de Los Ángeles, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, la Silla de Piedra del Festival Internacional de Manta, y el Cultura Viva en la categoría Lazos Hispánicos.

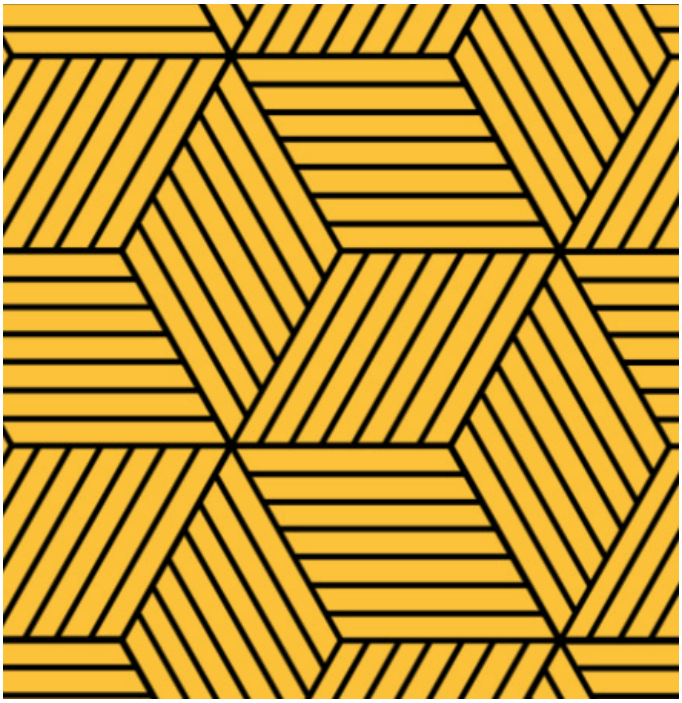
Asimismo, el festival gaditano ha otorgado, desde 2000, el Premio Atahualpa del Cioppo, y ha ofrecido el Homenaje Especial del FIT, a figuras e instituciones que con su arte y su labor han contribuido de manera notable al estrechamiento de los vínculos iberoamericanos. No puedo dejar de señalar que a lo largo de veintidós años también se ha celebrado, en el marco del FIT, el Encuentro de Mujeres de las Artes Escénicas. Acaso el mayor signo distintivo del Festival sea su voluntad de integrar la práctica con el análisis y la teoría, de tomar el pulso de la investigación escénica y la crítica en la región, con eventos paralelos tan notables como Cruce de Criterios, los encuentros con creadores, y las presentaciones de libros y revistas especializadas.

Que Cádiz está en mi corazón desde que la visito es algo que ya escribí en una obra de teatro. Habitan en mí, de manera permanente, los paisajes del FIT, las charlas con mis colegas de otras latitudes, los rincones de la ciudad donde disfruté espectáculos de calle, las acogedoras salas Central Lechera y Tía Norica, el mar desde el Baluarte de la Candelaria, y títulos como Tebas Land de Sergio Blanco, Neva de Guillermo Calderón o La omisión de la familia Coleman de Claudio Tolcachir que me han marcado como espectador, dramaturgo y ser humano. Queda, por supuesto, el deseo de que el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz permanezca, que crezca, que continúe contando con el apoyo de los encargados de las políticas culturales, pues el respeto y la admiración del pueblo gaditano y de la comunidad iberoamericana ya los tiene ganados hace mucho tiempo. Larga vida al FIT. ■

FIT DE CÁDIZ: MÁS DE TRES DÉCADAS DE ARTES ESCÉNICAS IBEROAMERICANAS

ATAJOS

AO PÉ DOS FACTOS: PROJETOS PESSOAIS DE TEATRO DOCUMENTAL EM PORTUGAL



[Jorge Louraça Figueira]

O que de mais interessante se está a fazer em Portugal tem a ver com uma mistura de teatro documental e ficção, usando recursos narrativos, projeções e poucos meios. Não penso que estes trabalhos façam parte de uma moda internacional de teatro documentário, que tenha sido inventada na Alemanha ou noutro país. Pelo contrário, acho que fazem parte de um contexto, que inclui a atenção a outros sistemas teatrais, nomeadamente europeus, mas que podem ser explicados no contexto nacional. Estes trabalhos estão a ser feitos por uma geração que está agora nos 30 e muitos, 40 e poucos anos (nasceram nos anos 70, grosso modo). Isto quer dizer que amadureceram pessoal e artisticamente já depois do início da crise financeira de 2008.

A partir de 2010, com os sucessivos pacotes de austeridade a entrarem em vigor, estes criadores foram confrontados com um cenário de poucos meios de produção, crise socioeconómica muito grave e hegemonia brutal do neoliberalismo (mesmo quando os malefícios desse credo estavam bem à vista). Esse cenário aconteceu muito perto do quadragésimo aniversário da revolução dos cravos, o 25 de Abril de 1974, que se revelou, passados esses 40 anos, um património imaterial, um conjunto de memórias e uma mitologia política vitais para a defesa do bem comum, explanados direta ou indiretamente em muitos espetáculos dessas temporadas. Alguns exemplos, de uma lista a completar, de como os temas da ditadura e da revolução, entre episódios da PIDE, episódios do PREC e balanços gerais, seja comparando o antes e o depois, seja misturando tempos, vieram ao de cima: 1974, do Teatro Meridional; Diz-lhes que não falarei nem que me matem, de Marta Freitas; Três dedos abaixo do joelho, de Tiago Rodrigues; O medo que o general não tinha, da Palmilha Dentada; Madrugada, do Teatroensaio; Estalo novo, de Ana Borralho e João Galante; Um dia os réus serão vocês, de Rodrigo Francisco; a simulação de uma ocupação da TSF, pelo Bando; Coriolano, de Nuno Cardoso; Tropa fandanga, do Teatro Praga; Museu Saal, do Teatro do Vestido; 24A74 Salgueiro Maia, do Centro Dramático de Viana; No limite da dor, do Lendias d' Encantar; Três irmãs (making of), do Teatrão. Se na década de 2000 estes artistas podiam fazer espetáculos quase só sobre si mesmos, ou a sua geração, a partir de 2010 passaram a fazer espetáculos mais sobre as questões coletivas do que sobre as questões individuais. Mais especificamente, estes trabalhos reconstituem tentativas de diálogo entre gerações, dando a ver a dimensão do desperdício coletivo cultural ocorrido nos anos 1980 e 1990.

O viés destas obras é muito pessoal, o que torna estes trabalhos simultaneamente políticos e comoventes. As peças tentam precisamente encontrar a ligação entre os marcos históricos e os protagonistas heroicos, de um lado, e a vida quotidiana e as pessoas comuns, do outro. Tratam os temas por tu, aludindo a eles diretamente, onde outros os tratavam indiretamente, fosse através de metáforas e símbolos, fosse através de peças universais, do repertório, escolhidas mais em função do reconhecimento dos encenadores e grupos e das respetivas carreiras do que do contexto imediato onde se apresentam. No conjunto da produção, destacaria quatro casos: as peças By Heart (2013), de Tiago Rodrigues; Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas (2014), de Joana Craveiro; ou Moçambique (2017), de Jorge Andrade; e o ciclo Sete Anos Sete Peças (2016-22), de Cláudia Dias. Estas obras cruzam teatro documental, biografia dos atores e ficção dramática numa mistura característica que os distingue no contexto europeu. Estes criadores são atores-escritores, ou performers-romancistas, desenvolvendo uma forma particular de teatro épico, de matriz Brechtiana, mesmo quando involuntária, que se consolidou nos anos da última crise financeira do início do século. Todos fazem colagens de várias fontes, desde documentos a improvisações de atores, mas colagens de onde resulta uma grande unidade, surpreendente se considerarmos a riqueza e diversidade das fontes. Os trabalhos são sempre, pelo menos em parte, também sobre o processo de pesquisa dos temas e formas, e de um modo que a apresentação do processo resulta numa partilha sincera com o público, e logo numa forma verdadeiramente democrática de teatro, que parece acontecer na relação com os espectadores, chamados a participar de várias maneiras.

Nestas obras, os documentos são apresentados por vozes que se distinguem dos atores-autores não por serem exatamente personagens fictícias, mas antes projeções deles mesmos, que transcendem as diferenças entre os vários materiais e os lugares de ondem provêm. Os três primeiros trabalhos são baseados em experiências pessoais que os autores organizaram para partilhar com o público. By Heart é inspirado pelo pedido da avó de Tiago Rodrigues para que ele escolhesse um livro para ela decorar antes de cegar. O espetáculo é um desafio a dez espetadores para que vão para o palco e decorem um soneto de Shakespeare. Enquanto isso, o ator vai desfiando histórias relacionadas com o episódio

e a escolha do livro. Um Museu Vivo parte da pesquisa de Joana Craveiro na reconstituição das memórias da revolução, organizada em sete palestras performativas, tendo no coração a experiência revolucionária, não transmitida à filha, dos próprios pais. Moçambique é o relato do que Jorge Andrade imagina que teria acontecido se tivesse crescido com os tios, naquele país africano, como chegou a ser admitido pelos pais. O ciclo de sete peças de Cláudia Dias, cada uma com o nome de um dia da semana, das quais estrearam já os capítulos Segunda-feira e Terça-feira, distingue-se destes casos por serem cocriações da coreógrafa e de um parceiro diferente por espetáculo. Por outro lado, enquanto os anteriores casos são trabalhados como atos à margem da história oficial, os trabalhos de Cláudia Dias registam e comentam os factos históricos segundo a imaginação de um tempo e de uma filiação na ação coletiva que tem maiores expectativas sobre a mobilização do espectador fora do teatro. Todos estes criadores partem de pequenas histórias, semelhantes à anedota de família ou ao filme caseiro, por exemplo, formas menores que se revelam afinal intensas e plenas de experiência e significado, para procurar saber qual o sentido da memória coletiva. Cláudia Dias procura saber, além disso, quais as possibilidades de ação coletiva. (A diferença é também de método: a coreógrafa parte primeiro do gesto para a cena e depois para a fala.) É a mesma diferença entre o voto secreto do cidadão anónimo, de x em x anos, cuja ponderação corresponde a um processo substantivo, que nesses trabalhos encontra uma materialização expressiva, mas se suspende voluntariamente; e a participação diária na vida política, cuja perseverança corresponde a um outro processo, diferente em grau ou escala, materializado numa visão ampla e numa experiência abrangente, capaz de levar o espectador para lá da sua condição prévia. O voto e a participação são os dois polos da prática cidadã, se excluirmos a abstenção e o bombismo, que permitem imaginar a democracia como uma solução viável; e o teatro um dos poucos lugares de onde se podem ver esses polos ao mesmo tempo e ainda o que está para lá deles. É essa mesma perseverança que, afinal, tem revitalizado o teatro português desde 2010, ao recuperar os mitos de origem do atual regime democrático, e ao transmitir a ideia de bem comum – na forma do legado da revolução de 1974 – onde já quase só havia a ideia de opressão individual – na forma do credo neoliberal.

*Dramaturgo, investigador teatral. Este texto resulta de comunicações feitas no Teatro Esther de Carvalho, em Montemor-o-Velho, a convite do CITEC; e na Universidade de Brasília, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cénicas. ■

DE LA CRITICA

[**Indira R. Ruiz** - Argentina]

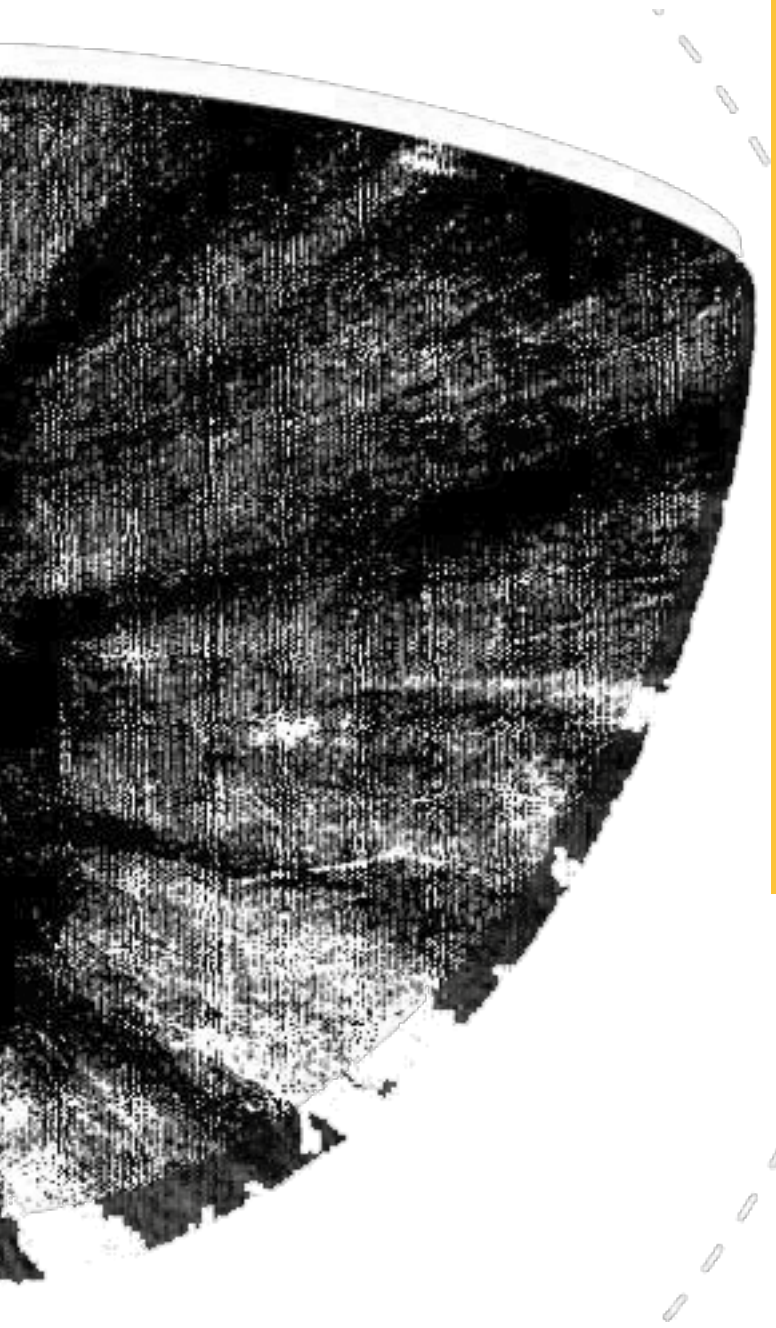
XVII FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA: MUÑECOS EN ACCIÓN

Recuerdo que hace unos años una colega, furibunda japonófila y profesora de Arte, me explicaba apasionadamente cómo durante el período Tokugawa, distinguido por el alza económica de los comerciantes y la imposición de gustos más populares en contraposición a las anquilosadas artes imperiales y marciales fue el momento de mayor auge del teatro de muñecos en Japón. Y, claro, de otras artes como el kabuki o el ukiyo-e que acompañaron el desarrollo de los barrios de placer. Explicaba que la versatilidad, capacidad de desdoblamiento, y habilidades "divinizadas" que podía alcanzar el teatro de figuras competía ampliamente con el teatro realizado por "aburridos y obsolescentes" cuerpos humanos. Prueba de ello fueron las ocasiones en que un teatro de muñecos dejaba en el descrédito total a ejecutantes del Kabuki y qué decir del aún más críptico y tradicional Teatro Noh, puesto que también se llevaba a aquellos escenarios los líos amorosos que tenía la gente común.

Supongo que tardé mucho en "entender-ver" esto en escena. Cuando, por una parte, casi la totalidad del teatro de figuras que vi durante gran parte de mi vida anclaba toda suerte de personajes fabulosos a un aburrido comportamiento cotidiano: floras y faunas de trapo que mal imitaban a niñitos en edades preescolares y a sus papaítos, abuelitas y tiítas, siempre dispuestos a enseñar a sus párvulos mediante un buen escarmiento.

La decimoséptima edición del Festival de Teatro de La Habana trajo a la gran palestra cultural tres obras de teatro de figuras que en diferente medida responden y reflexionan sobre problemas que la modernidad entraña. Estas funcionaron como una muestra de las posibilidades expresivas del títere ya lejos del didactismo y muy cerca de los colores –u oscuridades- del mundo moderno. Una variación muy distante en tiempo y forma del aquel bunraku, pero sí cargada del espíritu noticioso y actualizado que potencialmente guarda en sí el teatro de figuras. Todos ejemplos que compiten de igual a igual con la popularidad y seriedad que tuvieron durante el evento el resto de las obras presentadas.

Desde Argentina, un divertimento, Lupa: mundos para mirar de cerca a cargo de Lupa, Compañía de Muñecos. En ella el maestro argentino Eugenio Deoseffe protagoniza poco más de una hora de espectáculo en la que su cuerpo se multiplica en diferentes personajes de hilo –mariachis y monjes tibetanos-; se magnifica en la figura de Humberto, un títere parlante de dimensiones humanas. La dirección de Javier Lester Abalsamo estriba sobre varios clichés modernos -como la supuesta fortaleza física de los practicantes de artes marciales-, con escenas intercaladas que tienen más que el objetivo de contar una historia, de manera organizada, la de mostrar, jugar a partir de diferentes técnicas de manipulación. Aunque se desteje todo a partir de una historia central donde el manipulador y un títere –monje tibetano- crean una deliciosa y divertida pelea que funcionará como motivo recurrente durante toda la puesta, el pastiche será el común denominador de esta obra en la forma de pequeñas escenas. Títeres parlantes -Humberto-, animación de objetos –chico en patines- y títeres de hilo –monjes tibetanos- conformarán estas escenas donde podrá presenciarse una conferencia, una suerte de minishow musical o una demostración de fortaleza física que tendrán como objetivo el estudio del movimiento, cubriendo una amplia gama de técnicas titiriteras, que van desde la marioneta más básica de tres hilos-monje tibeta-



no - hasta la construcción de mariachis con más funciones; o desde los títeres de mesa, hasta la animación de objetos –estatua de Buda u horquilla con un trocito de nylon que "aletea" como mariposa-.

Su búsqueda, consiste no solo en mostrar la "pequeñez" de este mundo de animación que pudiera parecer que está solo circunscrito a la mesa del manipulador, como sinónimo de delicadeza o de mirada acuciosa: sin embargo el títere Humberto nos hace ampliar esa mirada. Convertido en maestro de ceremonias será el protagonista absoluto de la noche, disertará sobre la risa en el mundo moderno y aquejado por una jaqueca literalmente se levantará la tapa de los sesos para "exprimirse" el cerebro.

Este espectáculo recorre el mundo desde su creación en 2014. Es también un símbolo del teatro de bolsillo, cada detalle controlado por Deoseffe desde la escena, hombre teatral que es capaz de contagiar al público por esta fascinación que causa la animación de objetos. Su estructura fragmentada le convierte en un gran soporte donde diversas escenas pueden acoplarse a capricho como en un mosaico múltiple, siempre cambiante de una función a otra. Me gusta entender Lupa… como resultado moderno del desarrollo secular del arte de las marionetas, como ese espacio donde los clichés modernos se mezclan a manera de farsa, donde esos títeres "sobreactúan" a la vez que "discuten" con su manipulador. Su gran dominio del lenguaje visual, permite al maestro Eugenio Deoseffe hacer transitar a los espectadores desde la risa histérica hasta momentos de gran sutileza espiritual; y como si recorriera las venas de la modernidad. En Lupa. Mundos para mirar de cerca se transita también por el desboque sensorial en forma de música, por la intelectualidad nihilista a manera de conferencia, por la espiritualidad new age mezclada con citas a películas de artes marciales…en fin, todo un cuerpo múltiple reflejo de esa mirada otra cargada de risa con que mirar nuestro mundo moderno.

También en pos de ampliar la visión isleña sobre los derroteros de la figura animada en la modernidad, desde Canadá nos visitó una vez más Théâtre de la Pire Espèce. Este grupo que se define a sí mismo como "una hermandad de demiurgos alegres, artesanos de lo extraordinario que creen firmemente en lo híbrido y entremezclado" y que basan en el arte de la actuación y el de la manipulación para crear historias que indagan en la profundidades del ser.

Monigote en papel carbón: Historia negra y ensuciante es la obra dirigida por Francis Monty que llegó hasta la sala El ciervo encantado. Narra la historia de Éthienne un símbolo de lo naif en la época moderna, un chico de doce años víctima de una familia disfuncional que sufre bulling, y toda suerte de diatribas existenciales. Sin embargo, su vida, como un rollo de papel sucio se va desenvolviendo ante el espectador siguiendo una pauta épica más que dramática.

La puesta en escena toma como materia prima el papel. Sobre pliegos del mismo, la historia de Éthienne será narrada en forma de álbumes, libros, retratos ilustrados que el manipulador mostrará al público mientras narra, interpreta, hace las veces del protagonista, de su madre, de sus cincuentaisiete hermanos o su padre convertido en vaca…Sin embargo, el juego teatral de mayor interés sucede fuera de la mesa de representación cuando la figura magnificada del contador -Monty-, ataviado con ropas de calle, manipula al minúsculo Éthienne –un muñeco del tamaño de una mano-. La figura del chico pareciera ahogarse en el gran retablo de papel que es también su vida. Elementos exclusivamente sacados de la vida real –papel, envolturas de pasta dental, jeringuilla, juguetes- serán toda la utilería. Monty trasmuta el escenario, mientras el asombrado Éthienne se admira ante todo ello que ocurre a su alrededor y ante el decursar de su propia vida.

Como un nuevo Gulliver, este personaje transita por diferentes etapas-escenas de la vida moderna. Monty apuesta por un joven "perdedor" con el afán de ilustrar lo vertiginoso y antihumano de una vida que no se ciñe a los cánones del éxito. Lo hace desde la seriedad y circunspección de quien dice la última palabra. Como asistentes a la vida de Éthienne no podemos más que compadecernos, sin risa, sin más sen-

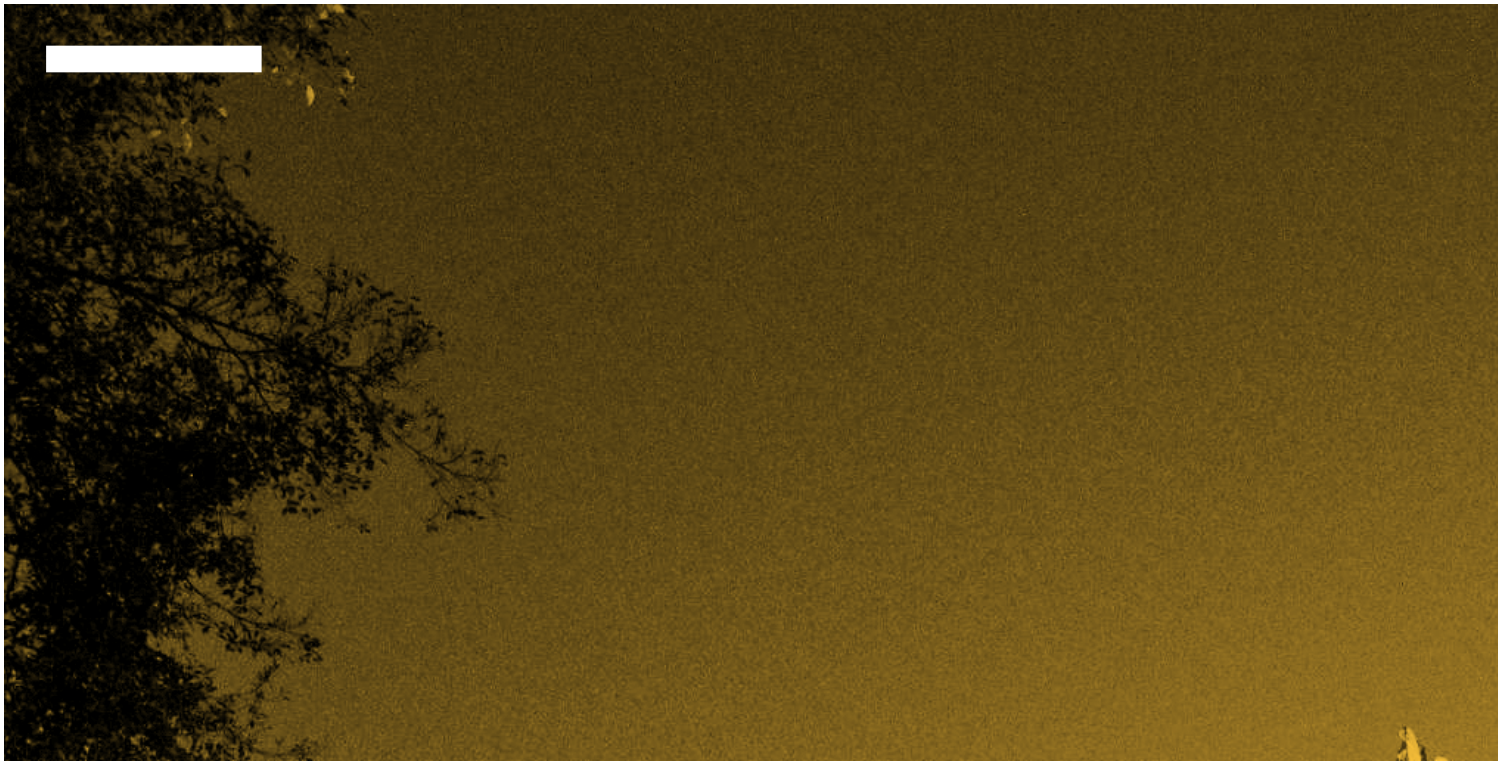
timiento que el dolor que Théâtre de la Pire Espèce quiere compartir con nosotros, como muestra de su compromiso con el rescate de valores más humanos dentro de nuestra vertiginosa sociedad moderna. Solo desearía subrayar de la obra un tempo ritmo demasiado lento en el que se recurre como elemento para captar el interés del público a la factura novedosa y la simpleza de soluciones escénicas, pero que decae por la lentitud de la narración y la parquedad de sus acciones dramáticas.

Definidos como un grupo griego que radica y hace teatro desde Berlín, Alemania, Merlin Puppet Theater arribó desde Europa con una propuesta multipremida a nivel internacional. Su Clowns' Houses –Casas de payasos- es una producción de 2010 dirigida por Dimitris Stamou y portagonizada por él de conjunto con Demy Papada.

Un edificio como símbolo del "gran desarrollo del hombre". Apartamentos convertidos en viviendas carcelarias donde los personajes sobreviven una vida que no desean. Retablo que semeja una caja que a la vez aumenta la sensación de opresión del entorno sobre el títere. Sombras, manipulación de objetos, títeres de mesa bastan para construir esta divertida puesta de humor negro. ¿Los personajes? La típica ama de casa frustrada, el sedentario adicto a la tele, una suicida, un borracho, un hombre rico, la abuelita que convive con varias generaciones de atolondrados familiares.

Estas cinco escenas, separadas entre sí por idénticas cortinas sonoras constituyen a la vez sinécdoque del resto de la vida de estos personajes, tan comunes, tan trillados que podemos fácilmente imaginar eso que no se nos cuenta en escena. Como espectadores privilegiados presenciamos solo esa escena final como salida de un libro de cuentos fantasmagóricos: el televisor que ataca al consumidor de televisión chatarra y porno; los efectos electrodomésticos que matan al ama de casa después de haber sido machacados por ella, la inexpresiva abuelita a quien se le incendia la cabeza tras soportar los gritos de su familia sin inmutarse, la luna que convertida en péndulo cortante libra al mundo de una suicida gritona, el borracho que muere por equivocación enseñando una buena técnica para matarse uno mismo o el rico que se convierte en monstruo cuando una realidad de No money se abalanza sobre él.

La inexpresividad de cada muñeco ante el descalabro de sus vidas es el primer elemento hilarante, sus rostros emanan tristeza, sus cuerpos apenas si se mueven, aunque puestos en situaciones absurdas no podemos menos que reír ante la muerte que les depara el destino. Si esto le define como elemento teatral que causa extrañeza, el cuidado extremo de cada detalle de la escenografía es sorprendente sobre todo cuando es esta la que cobra vida: la aspiradora que danza y estrangula con su cordón; los fajos de billetes que entran al retablo como traídos

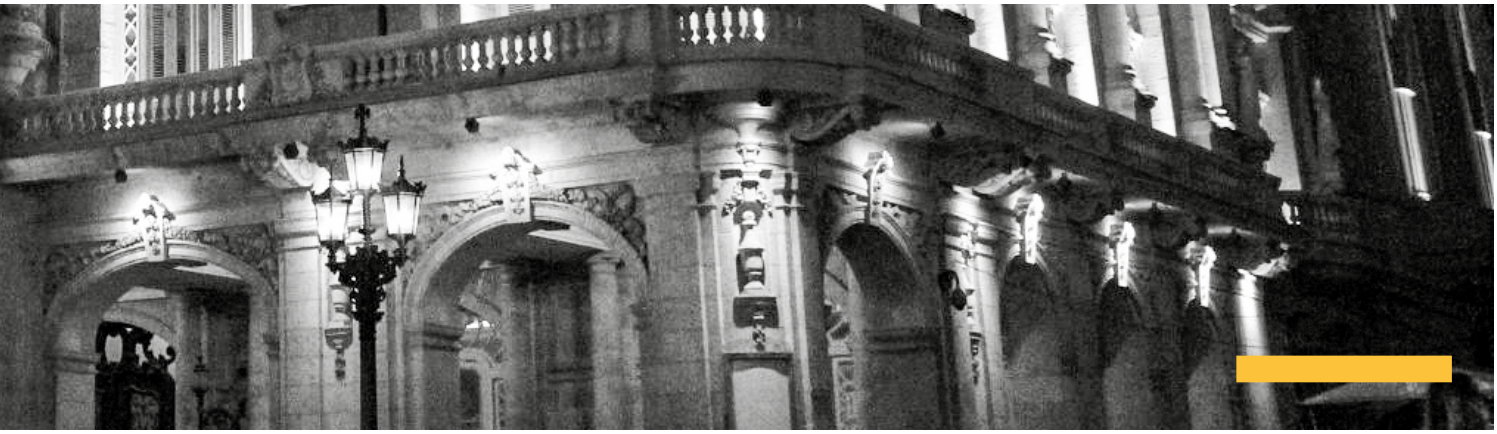


por una máquina para luego salir alados por la ventana; la luna que se convierte en guillotina, el televisor que levita…

Dimitris Stamou y Demy Papada constituyen un equipo de mecanismo de relojería. Al manipular desaparecen tras el retablo con máscaras y guantes negros, dejando en proscenio a los protagonistas. Sus movimientos perfectamente calculados son fruto de un estudio, de una deconstrucción, de la búsqueda del posible movimiento del mundo animado. Sus pequeñas fábulas, descansan únicamente en la expresividad que transfieren con maestría a los muñecos: la palabra casi desaparece, es sustituida por movimientos, gritos, canciones…todo un maremágnum de posibilidades expresivas –incluso desde la inmovilidad- que a través de los muñecos es rescatada.

En Clowns´ Houses no se teme mostrar la oscura realidad moderna, esa desviación casi animal que han tomado los humanos en su ruta por la vida. La muerte como desenlace a todas las historias presentadas, dista en esta obra de ser un elemento trágico. En cambio, es el nuevo deus ex machina que llega a escena para "salvar" la situación, para sacar a los personajes de su noria vital. Sin embargo, Merlin Puppet se las ingenia para que los colores lúgubres del mundo moderno cobren tintes hilarantes y así no podemos menos que reír ante el fin tremebundo de estos insignificantes personajes: muertes magníficas, con un poco de efectos especiales a lo "película de acción" para estos personajes insignificantes. La muerte en sí es su canto de cisne, el acto heroico de estas vidas modernas.

Salvando diferencias epocales, creo que la presencia de estas obras en el más reciente Festival de Teatro de La Habana, y como mismo hace cada dos años la Bacanal de Títeres para Adultos es un vehículo que airea en nuestra Isla las nuevas significaciones que es posible atribuir al teatro hecho con figuras animadas. No solo para entretener ni enseñar. Desde la simplicidad de una escena como en Clowns´ Houses hasta la narración épica de una vida como en Monigote en papel carbón, pasando por una obra que se hilvana sobre clichés modernos como Lupa…, sirva la presencia de estas obras en este evento como una ventana abierta a las posibilidades de la creación en este campo en Cuba. Estas obras son como pájaros que han echado a volar sobre los problemas que siempre endilgamos al teatro de figuras que comúnmente vemos en Cuba, sobre el que descuellan apenas un puñado de creadores que se distinguen por la innovación y la investigación. ¿No es acaso el escenario moderno de la vida actual en la Isla rico en situaciones melodramáticas y teatrales atípicas? ¿Qué impide echar una mirada a nuestra propia vida con la libertad expresiva propia del teatro de figuras? ■



UMA GLÓRIA E CEM ROSAS BRANCAS.

[João Fernandes de Melo]

Gloria e cem rosas brancas, parecem uma e a mesma coisa: vida e cenário, onde a traição, a negligência, o egoísmo e a falta de amor são o efeito de uma vida marcada pela tradição familiar, pela presença de um pai preocupado em dar rumo, à sua maneira, às filhas que reivindicam, naturalmente, um pouco de liberdade. Em especial, liberdade espiritual que é tão necessária e tantas vezes recusada.

Gloria, a filha mais velha, continua a viver na casa da família depois da morte do pai. Vitória, a mais nova, casou e saiu de casa. É Gloria, uma espécie de mártir familiar, quem fica encarregada de armazenar e garantir a medicação a tempo e horas ao pai doente. Também é ela a predestinada a morrer espiritualmente, processo que culmina apenas com a morte do pai. Um processo demasiado longo e doloroso, mas também necessário, pois os cuidados aos doentes assim o exigem! Regras, automatismo, sacrifício e abnegação. Na espera, como na doença prolongada, nas longas horas de dor, aguarda-se também com anseio pelo fim, para então, poder voltar a respirar-se o ar necessário, curativo e libertador de tanto calvário.

Volta o tema da família ao teatro, regressa a presença patriarcal e todas as suas nuances. Desta vez, Albanta Teatro revela-nos uma história onde se destaca o papel individual de cada personagem. Gloria é uma mulher amarga, com baixa autoestima, alguém que sentiu na própria carne os impactos da rejeição e desaprovação constantes.

A sua vida adulta define-se por uma extrapolada amargura, que acaba por transmitir a todos os que com ela convivem. É fácil pensar-se que Gloria é alguém que não queremos por perto, uma espécie de demónio doméstico, mas na verdade, não é assim. À medida que a dramaturgia de Juan García Larrondo avança, Gloria vai-nos revelando as marcas e pegadas de uma personalidade marcada por uma disfunção familiar. E é um comportamento legítimo - foi vítima às mãos do seu próprio pai. E é, indiscutivelmente, pela forma como a personagem vai desvendando a sua relação quase doentia com os medicamentos e com os cuidados ao enfermo.

A figura patriarcal vai crescendo frente ao público e vai espelhando o seu comportamento perante e através das filhas Gloria e Victoria. É, afinal, mais um de tantos pais em cena, a reprodução de tantas famílias que terminam num debate até ao seu interior, para depois produzir a explosão final.

Vender a casa da família, arrasar com todo o passado é a vontade da irmã Victoria e será essa a sua última e mais desejada batalha familiar. Mas Gloria decide barricar-se no meio daqueles móveis, daquelas sombras, de todos os cantos e perfis da casa. Gloria começa, finalmente, a revelar-se semelhante a seu pai. É a sua herdeira espiritual, definitivamente, e assim acabará por ser. Gloria tem de matar, e fá-lo, finalmente.

Os actores em acção estática, esperam a chegada dos espectadores, numa evidente foto familiar antiga, cheia de contrastes, num ambiente doméstico, onde é possível imaginar o pó e a decadência da casa e, nele, a deterioração espiritual de uma família tradicional. Os actores olham para um ponto fixo, mas convidam-nos a entrar. Mas entrar onde? Convidam-nos a entrar nas suas vidas, querem que façamos parte desse jogo familiar e social, nesse microcosmo que não nos é estranho, que já vivemos ou observámos nalgum momento da nossa vida. A foto dá as boas-vindas ao espectador, convida-o e provoca-o, e, por fim, convoca todos para o debate intenso sobre algo essencial nos tempos que correm: a miséria humana que prolifera na sociedade contemporânea.

E é Gloria, a responsável por reunir à sua volta as restantes personagens, atraindo todos em seu redor através dessa vida eremita e delirante que transpira nos cantos da casa.

Chega Efrén, um imigrante que aluga um quarto e estabelece um ponto de viragem decisivo para o desfecho da história. Vem depois a sua irmã Victoria, com a ânsia de vender a casa. Depois chega à sala Liliana, casada com um mafioso russo e paga a Éfren para que satisfaça as suas insatisfações matrimoniais. Personagens, todas elas, vítimas da sociedade contemporânea, marginais naturais dos excessos sociais, marginais espirituais, marginais de uma política, de uma sociedade. Vidas atropeladas, que perderam os seus sonhos e estão agora sujeitas a um debate existencial.

O director, Pepe Bablé, que tanto apreciámos em espectáculos como Cádiz en mi corazón, Flores arrancadas a la niebla, Agnus Dei, El color de agosto, Las tres gracias de la casa de enfrente, retorna à linguagem minimalista, desenvolve uma poética que nos permite dialogar diretamente com esses seres em cena, com essas atmosferas e essas imagens aparentemente simples, mas conceptualmente habitadas por significados muito bem delimitados e sabiamente pensados.

É óbvio que o adequado desenho de luz e a própria banda sonora contribuem para o resultado final, são elementos que, em cena, alcançam grande efectividade.

Em Bendita Gloria, o director cria espaços distintos mas simultâneos, acções que vão enriquecendo a narrativa da história que se conta. Distancia as acções sincrónicas e mostra-nos também o actor enquanto entra na pele dos personagens. Personagem e actor convivem harmoniosamente de forma exemplar e é uma intensão digna de ressalvar, pois alcança conformidade e completa o sentido do teatro na criação. As imagens que nos são apresentadas são imagens de teatro genuínas e este é o verdadeiro teatro que todo o espectador espera encontrar quando decide ver uma peça.

Teatro Albanta regressa aa isto e devolve-nos uma cena autêntica, plena de debates contemporâneos e de elementos com os quais o espectador se sente confortado no final do espectáculo. Agradece-se esse tempo de teatro verdadeiro, mas sobretudo agradece-se a possibilidade de dialogar de modo efectivo e é esse o trilho a ser percorrido por todo o espectáculo teatral – ser autenticamente verdadeiro. Ser consistente com a acção e com os comportamentos humanos. ■

DIDAS CALIAS

[Colombia]

El 8 de octubre de 1968 nació el evento teatral más antiguo del continente: el Festival de Teatro de Manizales, que, a pesar de una ausencia de diez años, ha logrado mantenerse como uno de los encuentros más importantes del teatro de autor hispanoamericano.

El festival celebrará medio siglo de existencia con su edición 40, del 5 al 14 de octubre del 2018 y contará con la presencia de antiguos invitados que hoy son figuras del teatro en sus países. Se presentarán grupos como La Zaranda, convertido casi en un mito del teatro español por su planteamiento del género del esperpento; El colectivo, que se presentó por primera vez en Manizales con 'Mariameneo Mariameneo' en 1998, estará en el 2018 con su más reciente montaje, 'Ahora todo es noche', una mirada al inframundo humano escrita por Eusebio Calonge y dirigida por Paco de La Zaranda.

De España también estará La Cuadra de Sevilla con 'Quejío', considerado un clásico del teatro español, presentado en Manizales en 1973 y remontado este año por su creador, Salvador Távora.

El objetivo del director del festival, Octavio Arbeláez, es poner a dialogar a las diferentes generaciones de artistas que han pasado por el evento. De Latinoamérica, entonces, sobresalen grupos tradicionales como el Teatro de Los Andes, de Bolivia; Ictus (Chile), Yuyachkani (Perú), Malayerba (Ecuador) y El Galpón, de Uruguay.

También se podrán ver las propuestas de destacados artistas latinoamericanos de la nueva generación. Es el caso del uruguayo Gabriel Calderón, cuyas obras hoy se montan en varios países y que en Manizales presentará su estreno 'If'.

Por Colombia estarán los teatros La Candelaria, Libre, Matacandelas, Petra, La Maldita Vanidad y La Congregación, entre otros. En total, en el festival se presentarán 54 compañías, de sala y de calle, y además regresará el desfile inaugural.

[Lo nuevo de La Candelaria]

Cada nueva obra del Teatro La Candelaria se convierte en un suceso de la cultura colombiana y Latinoamericana. El grupo del maestro Santiago García, que no estrenaba una producción desde el 2015 (Camilo), presentará en junio del 2018 una creación colectiva dirigida por César 'Coco' Badillo, que tomó como punto de partida el agua.

[La Habana]

Cada 22 de enero se celebra el día del teatro cubano. Fue esa fecha en la que un grupo de Bufos Habaneros, gritó en medio de una función; Viva cuba, la tierra que produce la caña de azúcar, Viva cuba libre, este suceso estaba vinculado el proceso independentista que vivía la isla por 1869. En esa ocasión se confiere, cada año, el Premio Nacional de Teatro, un reconocimiento por la obra de toda una vida a importantes figuras de la escena cubana.

En esta ocasión el reconocimiento fue otorgado, por su labor de más de medio siglo en el mundo de las tablas, al en importante actor titiritero y director de escena Armando Morales, director del teatro Nacional de Guiñol de La Habana. Este destacado actor, titiritero, diseñador, pintor y director artístico sobresale como artífice de obras destinadas al público infantil. Su labor ha estado vinculada al movimiento titiritero en toda la Isla, y ha compartido su trabajo con diferentes agrupaciones de América, Europa y África. Entre las numerosas obras en las que Morales ha participado destacan La lechuza ambiciosa (1976), El globito manual (1984), La República del caballo muerto (1992), El Quijote anda (2005) y Fuenteovejuna (2007).

[La Habana. Casa de las Américas]

Con una nueva edición de su Premio Literario, Casa de las Américas, inició su programa en 2018, donde fueron incluidas además, entre otras propuestas, su Premio de Musicología, el Coloquio sobre la Mujer, así como intensas jornadas de la Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral.

El 15 de enero fue constituido el jurado del Premio Literario Casa de las Américas que llega a su edición 59 y es hoy uno de los más antiguos de este continente. Como es tradicional, durante sus sesiones se desarrolló un intenso programa paralelo con presentaciones de libros, mesas redondas, paneles, y debates en torno a temas relacionados con los géneros y categorías en concurso.

Del 19 al 23 de febrero, la Casa de todos fue sede de una nueva edición del Coloquio Internacional de su Programa de Estudios de la Mujer. Esos encuentros se desarrollan anualmente desde 1994. Esta vez el tema central se centró en torno a: "Mujeres y familias en la historia y cultura de la América Latina y el Caribe".

Y para esta primavera, la Casa organizará la décima edición de su Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral. Así, llegarán a La Habana, del 11 al 20 del quinto mes del año, agrupaciones representativas del quehacer de la escena en la región con una gran variedad que incluirá teatro dramático, teatro testimonio, escena de la calle, teatro de objetos, relectura de clásicos y presencia relevante de la música.

Igualmente el programa de la Casa para 2018, anuncia el tercer Coloquio Internacional de Estudios sobre Culturas Originarias de América, del 9 al 12 de octubre, que estará dedicado a las lenguas indígenas de América, expresión, traducción y recuperación; y noviembre llegará con la Semana de Autor, como de costumbre a fines de cada año.

[Argentina]

La temporada teatral 2018 viene desarrollándose en el Teatro San Martín con el éxito que auguraron sus organizadores a fines del pasado año. El listado ofrece una continuidad de lo que fue la exitosa temporada de 2017, la cual concluyó con récord promedio en producción y asistencia de público.

"Las obras tienen por vocación este año, generar más dudas que certezas. No son obras pensadas para tranquilizar al espectador. El arte puede y es capaz de generar espacios de reflexión en los tiempos de hoy. Esta es la principal misión del teatro público para esta nueva temporada 2018", aseguró Jorge Telerman durante el lanzamiento de la cartelera anual.

"Además de una programación diversa, la totalidad del complejo tiene que funcionar como un lugar para compartir, como también de unión en torno al arte en su mayor esplendor. Solamente el teatro público puede brindar este tipo de programa diverso y nutrido", agregó Telerman.

"La tempestad" es una de las obras más esperadas en el Teatro San Martín con la actuación de Malena Solda, Osqui Guzmán y Martín Slipak

[España]

UNA VIDA AMERICANA en el teatro Galileo.
Con dirección de Víctor Sánchez Rodríguez y con las actuaciones de Cristina Marcos, César Camino, Vicky Luengo y Esther Isla, Lucía Carballal la autora, plantea en esta obra un viaje hacia el origen. El origen de un pesar quizá inexplicable. El pesar de una mujer, una familia y un país, España, que tiende a compararse y que a menudo se siente acomplejado y solo.

El viaje a América de los Clarkson es el viaje a una arcadia, al qué nos pasó, al instante en que dejamos de ser aquellos que queríamos ser. Un viaje hacia la herida desde la fantasía y el humor. Funciones del 25 de enero hasta el 4 de marzo - Miércoles a sábado 20:00 h. Domingos 19:00 h.

[Frida Kahlo Y Federico García Lorca Protagonistas De Los Principales Estrenos De Enero En Nave 73]

Dos montajes basados en la vida y obra de dos artistas únicos e irrepetibles, serán las principales novedades en la programación de un mes en el que también destaca la vuelta a los escenarios, con un nuevo texto, del creador de Una noche como aquella.
De la creación colectiva forjada a ambos lados del Atlántico entre el equipo de El Curro DT y la coreógrafa mexicana Marcela Aguilar, nació hace ya casi dieciocho años FRIDA. PIES PARA QUÉ LOS QUIERO SI TENGO ALAS PA' VOLAR. Una pieza de danza-teatro surgida a partir de la revisión de la pieza original concebida en 1985 por la propia Marcela Aguilar en la que se sufren, se disfrutan, se pintan y se bailan los más destacados momentos vitales de la genial Frida Kahlo.

Mientras, a partir de textos extraídos de la obra de Federico García Lorca, el director y dramaturgo israelí Barak Ben-David ha creado un espectáculo brillante y desgarrador a la vez, cuyo resultado final es una auténtica oda a la libertad. LO(R) CA transcurre en el trasfondo de una realidad donde los homosexuales se perciben como seres 'excepcionales', que no disfrutan de la plena igualdad de derechos y luchan por ocupar su lugar en la sociedad. Concebido y creado en Madrid, el espectáculo se presenta por primera vez en España tras estrenarse el pasado mes de octubre en el Festival Israelí de Teatro Alternativo de Acco.

En el género de la 'comedia amarga' engloban los chicos de Viviseccionados su obra 4'2, que llega los miércoles de enero. Un recorrido por los espacios que marcaron la infancia de Joselito, el protagonista de la historia, nos enseñará hasta qué punto los conflictos que sufrimos de pequeños, nos pueden acompañar hasta convertirse en parte de nuestra personalidad y de nuestras vidas.

Para los fines de semana, dos grandes montajes que están dando mucho que hablar. Pablo Martínez Bravo dirige los viernes INSOLVENTES, con dramaturgia de Félix Estaire y Rubén Frías, Samy Khalil y Javier Zarapico en escena; mientras que Roberto Quintana dirige a Carlos de Austria y Silvia Acosta los sábados en AFTER PLAY, con versión del texto de Brian Friel.

El nuevo año arrancó, de hecho, con dos grandes adaptaciones que atraviesan sin miedo los límites del teatro: El ángel exterminador en Madrid y Moby Dick en Barcelona. La primera es una de las grandes apuestas del Teatro Español de Madrid esta temporada. Nada menos que 20 actores componen el reparto de esta producción que adapta una de las películas más conocidas de Luis Buñuel. Se estrenará el 18 de enero con dirección de Blanca Portillo, que en esta ocasión no intervendrá como actriz.
Un día después se presentará en el teatro Goya de Barcelona una ambiciosa adaptación de Moby Dick, de Herman Melville, realizada por el dramaturgo Juan Cavestany y centrada en la figura solitaria del capitán Ahab y su loca lucha contra la gran ballena. Pocos actores españoles podrían afrontar este reto tan eficazmente como Josep Maria Pou, que se ha embarcado en esta aventura bajo la dirección de Andrés Lima.

No son estas las únicas adaptaciones que se esperan. Coincidiendo con la celebración este año de la primera publicación de Frankenstein, el Teatre Nacional de Catalunya ha encargado a Carme Portaceli (actual directora del Teatro Español) la puesta en escena de la mítica novela de Mary W. Shelley. Se estrenará el 15 de febrero con dramaturgia de Guillem Morales y los actores Joel Joan y Àngel Llàcer como protagonistas. También en febrero se presentará en Barcelona una versión escénica del famoso cuento El fantasma de Canterville, de Oscar Wilde, con dirección de Josep Maria Mestres y Joan Pera al frente del reparto. Y para abril el Teatro de la Abadía anuncia Tiempo de silencio, una tentadora adaptación de la novela de Luis Martín--Santos dirigida por Rafael Sánchez.

El Centro Dramático Nacional estrenó en marzo de una de las obras cumbres de Antonio Buero Vallejo, El concierto de San Ovidio, bajo dirección de Mario Gas.
Por su parte el Centro Dramático Galego, que ya estrenó el año pasado en gallego una moderna versión de Martes de Carnaval, prepara la primera producción de Divinas palabras en esta lengua, que se presentará en abril en Santiago de Compostela y podrá verse en mayo en el Teatro Español. Teniendo en cuenta que la dirección artística corre a cargo de la compañía Chévere, que ganó el Premio Nacional de Teatro en 2014 por su capacidad transgresora, seguro que este nuevo Valle Inclán, no se parecerá a ninguno del pasado.

Esta es la temporada en la que grandes instituciones públicas están apostando fuerte por las propuestas más innovadoras.

Se nota, por supuesto, en los escenarios de las Naves Matadero de Madrid, dedicados por entero a este tipo de trabajos desde que Mateo Feijóo se hizo cargo de su dirección el año pasado y en los que destacan dos espectáculos en enero y febrero: Deadtown, de los hermanos Forman (hijos del cineasta Milos Forman), y Mystery Magnet, de la belga Miet Warlop.

En los Teatros del Canal madrileños, podrán verse trabajos de reconocidos nombres españoles de vanguardia (Angélica Liddell, Rodrigo García, Juan Domínguez, Amalia Fernández, Agrupación Señor Serrano, El Conde de Torrefiel, La Tristura, entre otros) y también de extranjeros como los mexicanos Lagartijas Tiradas al Sol o la brasileña Christiane Jatahy. Lo más inmediato es radical: la famosa performance de 24 horas Mount Olympus, de Jan Fabre, pudo ser apreciada con una gran acogida, el 12 de enero.

El Centro Dramático Nacional, por su parte, continúa con su apuesta por los creadores actuales con los ciclos Nueva Dramaturgia Contemporánea y Escritos en la Escena, además de rescatar trabajos que han destacado en espacios alternativos como Yogur Piano, de Gon Ramos.

Hay propuestas para todos los gustos, pero hay nombres que pueden considerarse imprescindibles de la cartelera española actual. Miguel del Arco y Alfredo Sanzol presentarán nuevos trabajos en primavera en el teatro Pavón Kamikaze de Madrid. Pablo Messiez estrenó en febrero El temps que estiguem junts en el Lliure. José Sanchis Sinisterra estrenará El lugar donde rezan las putas o que lo dicho sea en marzo, en el Español. La Zaranda seguirá de gira por España con Ahora todo es noche, montaje con el que celebran sus 40 años de trayectoria. Lluís Pasqual presentará dos tragedias en el Lliure, Medea y Bérénice. Y la obra Islandia, de Lluisa Cunillé, se verá en junio en el Centro Dramático Nacional después de abrir temporada en el Teatre Nacional de Catalunya.

El Festival de Otoño a Primavera de la Comunidad de Madrid ha programado varias propuestas internacionales de altura. En febrero fue visto En manque, del francés Vincent Macaigne, y la exitosa agrupación portuguesa Companhia do Chapitô. Y en abril el Piccolo Teatro de Milán servirá uno de los espectáculos más esperados, Elvira, dirigido e interpretado por Toni Servillo.

El Centro Dramático Nacional, dentro de su ciclo Una mirada al mundo, traerá tres montajes: El público, de Lorca, por los japoneses Ksec Act; Pericles, de Shakespeare, dirigido por Declan Donnellan, y Bestias de escena, de Emma Dante, en una nueva visita del Piccolo. El prestigioso Odin Teatret presentó en febrero en la Abadía su obra El árbol. Y en los Teatros del Canal, en abril, otra adaptación colosal: El matrimonio de Maria Braun, película de Fassbinder, dirigida por Thomas Ostermeier

[Portugal conquista los escenarios madrileños]

Dos compañías lusas de gran prestigio internacional, Chapitô y Praga, coincidieron en la cartelera

Es a mediados de los años noventa del siglo XX, cuando surgen en Lisboa dos compañías teatrales que con el decursar de los años se han convertido en referentes de la escena contemporánea europea.

Chapitô, se reconoce por la capacidad de revisar los grandes clásicos de la dramaturgia y dialogar con los espectadores desde una visión contemporánea, donde es apreciable un fino e irreverente humor en el tratamiento de las situaciones y personajes.
Teatro Praga se hace notable por la cualidad de intervenir en la escena con lenguajes novedosos que impactan y seducen al espectador.

Ambas compañías han coincidido en la programación teatral madrileña a fines de febrero y marzo, lo cual ha dado la posibilidad a los públicos de esa comunidad, para constatar hacia dónde va y por qué rutas avanza el teatro portugués de este momento.

La Compañía do Chapitô, es bien conocida en España porque desde hace años realiza giras por toda la península Ibérica con sus particulares versiones de clásicos como Macbeth, La tempestad y hasta Drácula. El Festival de Otoño a Primavera de la Comunidad de Madrid invitó a este colectivo a retomar uno de sus montajes más celebrados, su adaptación de la tragedia Edipo, que estrenaron en 2012, para presentarla en un ciclo junto a su Electra, otro gran personaje de la mitología griega, espectáculo con el que Chapitô celebró en 2016 su 20 aniversario. Ambas obras fueron vistas por primera vez en Madrid, en la sala Cuarta Pared.

La compañía Teatro Praga, por su parte, se presentó en las Naves Matadero con su espectáculo Despertar de primavera, elegido por la crítica como uno de los cinco mejores montajes que se estrenaron en Portugal la temporada pasada. Fue la primera vez que Teatro Praga actúa en Madrid, había estado una vez en España, en 2011, cuando participó en Salamanca en la Feria de Teatro de Castilla y León con su versión de El sueño de una noche de verano, de Shakespeare.

DE LA CRITICA

GRANDE PRÉMIO DE TEATRO PORTUGUÊS - 2018

Interessado na divulgação da dramaturgia portuguesa contemporânea, o Teatro Aberto instituiu com a Sociedade Portuguesa de Autores o "Grande Prémio de Teatro Português", destinado a galardoar, em cada ano civil, uma peça inédita de um autor português. Este prémio – um dos mais importantes atribuído em Portugal e na Europa –proporciona ao autor da obra vencedora, para além de um valor pecuniário, a possibilidade de ver a sua peça editada em livro e estreada numa produção do Teatro Aberto.

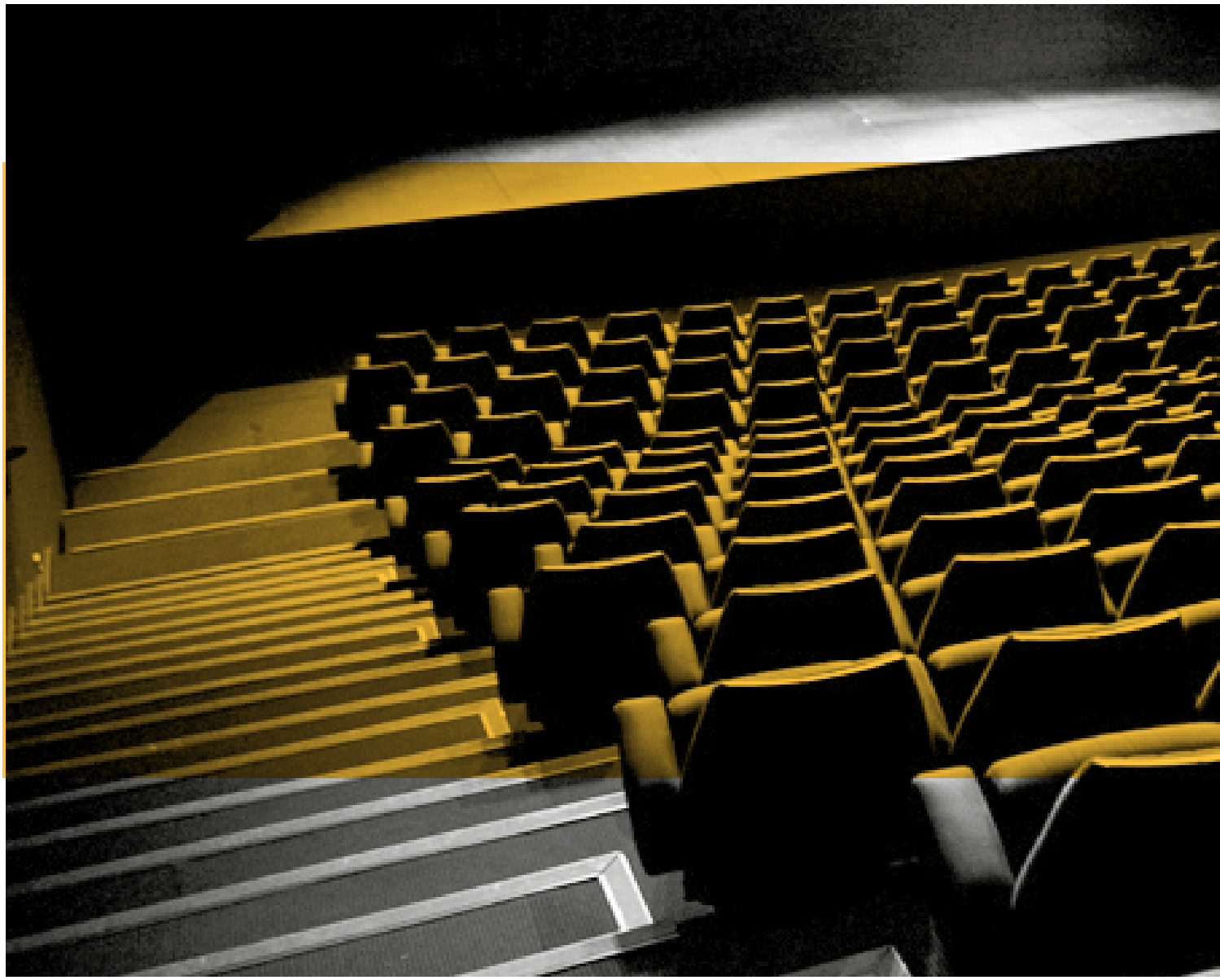
REGULAMENTO

1 – DOS CONCORRENTES

1.1. Os concorrentes deverão possuir a nacionalidade portuguesa.
1.2. Não poderão concorrer autores que mantenham um vínculo de natureza laboral ou cargo em qualquer das entidades promotoras do concurso (SPA e Teatro Aberto).
1.3. Os concorrentes poderão candidatar-se com um ou mais textos da sua autoria, desde que anónimos, originais e inéditos.

2 – DOS TEXTOS E DATA DA SUA APRESENTAÇÃO

2.1. Considera-se inédito o texto não editado, representado, submetido a leitura pública ou divulgado seja por que meio for, nem que tenha sido premiado ou por qualquer forma distinguido noutro concurso, ainda que sob título diferente.
2.2. Será considerada como quebra de ineditismo a divulgação por qualquer meio de elementos que permitam a identificação do original e do seu autor.
2.3. Os originais deverão possuir extensão que permita um espectáculo com uma duração mínima de sessenta minutos e ter em conta a viabilidade de produção do espectáculo.
2.4. Os originais deverão ser assinados com pseudónimo, em seis exemplares, acompanhados de envelope lacrado, com o pseudónimo do autor e o título da obra no exterior, contendo no interior o nome e o contacto do autor.
2.5. No caso de o concorrente se candidatar com várias obras, a cada uma deverá corresponder um pseudónimo diferente.
2.6. Será passado recibo de todos os originais recebidos.
2.7. Os originais deverão ser entregues até ao dia 28 de Fevereiro de 2018 na Sociedade Portuguesa de Autores (Av. Duque de Loulé, 31, 1069-153 Lisboa) ou enviados pelo correio para esta morada em envelope registado. Não serão admitidos a concurso os originais cuja data do carimbo tenha ultrapassado aquela data.



2.8. Os originais não reclamados no prazo de trinta dias após a data da divulgação pública do "Grande Prémio de Teatro Português" serão inutilizados a fim de se preservar a característica do ineditismo.
2.9. Os envelopes contendo a identificação dos autores não premiados não serão abertos e, caso não sejam reclamados dentro daquele prazo, serão inutilizados, mantendo-se, deste modo, o anonimato dos autores.

3 - DO JÚRI

3.1. O júri é composto por um Presidente do Júri e por seis elementos, sendo três designados pela Sociedade Portuguesa de Autores e três pelo Teatro Aberto.
3.2. As decisões do júri são insusceptíveis de recurso.

4 - DO PRÉMIO

4.1. Ao autor premiado será atribuído o prémio monetário de 5.000 euros, o qual inclui os direitos de representação da carreira de estreia da peça e da sua edição em livro, além de um troféu simbólico.
4.2. Não serão atribuídos prémios "ex-aequo", nem menções honrosas.
4.3. O júri não é obrigado a atribuir o prémio, se assim o entender.
4.4. O título da peça premiada e o nome do seu autor serão revelados no "Dia do Autor Português" (22 de Maio), procedendo-se nessa data à entrega do prémio.
4.5. A Sociedade Portuguesa de Autores compromete-se a editar a obra premiada.
4.6. O Teatro Aberto procederá à montagem da peça premiada, no prazo de dois anos, a partir da data da atribuição do prémio, disponibilizando-se o autor a colaborar nas eventuais alterações necessárias à dramaturgia do espectáculo.
4.7. Será da exclusiva responsabilidade do Teatro Aberto a escolha do local de representação da peça, bem como a escolha das equipas artística e técnica do espectáculo.

5 - DISPOSIÇÕES FINAIS

5.1. A entrega dos originais concorrentes implica o conhecimento e a concordância do seu autor com todas as cláusulas constantes deste regulamento.
5.2. Os casos omissos ou dúvidas interpretativas serão resolvidos pela Sociedade Portuguesa de Autores e pelo Teatro Aberto, e da sua decisão não haverá recurso

TALLER INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TRASPASOS ESCÉNICOS

Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba
26 al 31 de marzo de 2018
La dirección escénica en el cruce de las teatralidades contemporáneas

CONVOCATORIA

Traspasos Escénicos. Núcleo de Prácticas Creativas mantiene su propuesta de dinamización y consolidación del diálogo entre creadores, investigadores, maestros, gestores, productores y profesionales de distintos perfiles e instituciones culturales, docentes y sociales. Por ello trabajamos en la construcción de una manera de ejercer la formación, la gestión y la investigación, a partir de la interacción de las artes escénicas con diversas prácticas creativas y proyectos culturales y sociales que acontecen en Cuba y otras regiones del mundo.

En esta ocasión el Taller internacional de investigación y creación Traspasos Escénicos 2018, está dedicado a La dirección escénica y el cruce de las teatralidades. Desde este ámbito pretendemos registrar, revelar y conectar experiencias creativas, investigativas, formativas y de gestión con identidades y procederes diversos. Haremos énfasis por ello en la obra de la joven generación de directores cubanos nucleados por una parte en la Maestría de Dirección Escénica de la Universidad de las Artes, ISA en La Habana, y en otros espacios donde se hace notar la impronta de nuevos discursos y procesos creativos.

El Taller se concibe como un espacio de diálogo, exposición y construcción de poéticas y criterios convergentes de maestros y aprendices. A través del encuentro se develará el impacto social de la dirección escénica, en tanto práctica creativa multidisciplinaria, tributaria de la investigación, la formación y la invención de discursos, poéticas y criterios que traspasan saberes, identidades y teatralidades.

El Taller reconoce los cambios estructurales en las concepciones grupales de los teatristas contemporáneos, la influencia de las políticas y dinámicas sociales en la construcción de los nexos profesionales y emocionales que conforman a "un grupo de teatro", los retos que el ejercicio y el oficio de la dirección escénica enfrentan como práctica transdisciplinaria, creadora y movilizadora de dispositivos, subjetividades y sociabilidades. Al mismo tiempo nuestro evento promueve que las prácticas de dirección escénica construyan alternativas horizontales de convivencia a través de las poéticas individuales, con capacidad emancipadora e interés social. Por ello creamos alianzas y estrategias de participación y producción transterritorial, para generar discursos contrarios al comportamiento individualista asentado en los capitales y las políticas sociales neoliberales y globalizantes.

El Taller internacional de investigación y creación Traspasos Escénicos 2018 convoca a creadores escénicos y profesionales de las artes, la cultura y las ciencias sociales y humanísticas, dispuestos al cruce de saberes y prácticas creativas, para traspasar experiencias y generar nuevos escenarios para la creación, la investigación, la formación y la gestión, desde el ejercicio y las prácticas de la dirección escénica en el cruce de las teatralidades contemporáneas.

El evento integrará los auspicios y colaboraciones imprescindibles de la Universidad de las Artes, ISA; el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, el Ministerio de Cultura, la Asociación Hermanos Saíz, el Centro Cubano del ITI, la Dirección de Teatro de Casa de las Américas, la Casa Editorial Tablas Alarcos, el ICAIC, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, el Odin Teatret - Nordisk Teaterlaboratorium, el CIERIC y CISP, entre otras instituciones y organizaciones nacionales e internacionales, con las cuales hemos trabajado satisfactoriamente durante los últimos seis años.

MODALIDADES DE PARTICIPACIÓN Y EJES TEMÁTICOS

El Taller internacional de investigación y creación Traspasos Escénicos 2018 sesionará principalmente a partir de la convivencia de los participantes con colectivos artísticos, proyectos culturales y maestros, tanto nacionales, como extranjeros. En cada equipo o grupo de trabajo se realizarán intercambios de saberes y prácticas creativas y formativas diversas a través de los talleres, el coloquio internacional, los ensayos magistrales, las demostraciones y la Muestra Traspasos Escénicos.

En función de la orientación general de las acciones de cada grupo y segmento del programa, proponemos las siguientes líneas temáticas centrales.

El ejercicio de la dirección escénica como práctica creativa e investigativa transdisciplinaria

El director escénico como formador y gestor

El oficio de la dirección escénica y las organizaciones, estructuras e instituciones de las prácticas escénicas y culturales contemporáneas

PROGRAMA GENERAL

El programa general del Taller contempla la realización de talleres de creación e investigación, el coloquio internacional, los ensayos magistrales, las demostraciones y la Muestra Traspasos Escénicos.

Segmento Talleres:

Los talleres de dirección escénica, impartidos por maestros internacionales, procedentes de Brasil, Colombia, España, Francia, México y Uruguay, se realizarán de manera simultánea en las mañanas de 9.00 am a 1.00 pm, desde el lunes 26 de marzo hasta el sábado 31 de marzo.

Segmento Coloquio Internacional:

En las sesiones vespertinas de los días 26, 28, y 30 de marzo, acontecerá el Coloquio Internacional: Estrategias de la dirección escénica: poéticas, identidades creativas e intervención en las prácticas sociales y políticas contemporáneas. Este será un espacio de intercambio amplio, multidisciplinario y creativo entre artistas, docentes, investigadores y gestores de las artes y la cultura, junto a otros profesionales de las artes escénicas y la cultura; los cuales serán convocados para la confrontación y la construcción de nuevos saberes sobre los oficios de la dirección escénica, la gestión y la producción, en tanto ejes esenciales del desarrollo y la circulación de las creaciones artísticas, los proyectos culturales, la formación y la interacción con otras prácticas culturales y sociales en los escenarios actuales.

SEGMENTO ENSAYOS MAGISTRALES

Especialmente convocados, los maestros cubanos Carlos Díaz, director de Teatro El Público y Carlos Celdrán, director de Argos Teatro, realizarán ensayos abiertos con carácter magistral para todos los participantes del evento, en tanto artífices de dos de las principales prácticas escénicas, creativas, formativas y de gestión del teatro cubano contemporáneo.

Segmento Demostraciones

Reconocidos directores y creadores escénicos cubanos que se caracterizan por desarrollar prácticas creativas, investigativas y formativas de sostenida presencia en los escenarios actuales, serán convocados para realizar desmontajes y demostraciones de trabajo a partir de temas esenciales que distinguen sus propuestas creadoras.

Segmento Muestra TRASPASOS ESCÉNICOS

Espectáculos teatrales, danzarios, musicales, performances y de humor; muestras de cine, video, fotografía, artes visuales y de diseño escénico, junto a la lectura de textos teatrales y literarios, serán el contenido fundamental de la Muestra Artística Traspasos Escénicos, concebida a partir de la integración de nuestras gestiones con el trabajo de las instituciones culturales de la capital. La Muestra priorizará la presentación de propuestas de los más noveles directores y creadores escénicos cubanos.

SEDE Y ESPACIOS COLATERALES

El programa general acontecerá en la Universidad de las Artes, ISA, y en teatros, galerías y espacios habituales para las programaciones culturales de la ciudad de La Habana. Entre estos espacios estarán el Centro Cultural Bertolt Brecht, la Galería Raúl Oliva, Argos Teatro, Teatro Trianón, Sala Raquel Revuelta, Sala Llauradó, Ludi Teatro, Centro Cultural Plaza 31 y 2, plazas y espacios abiertos de Playa y el Centro Histórico de La Habana Vieja.

PARTICIPANTES

El Taller internacional de investigación y creación Traspasos Escénicos 2018 recibirá a creadores escénicos y de todas las artes, docentes, investigadores, estudiosos y estudiantes de diversos niveles y perfiles profesionales; gestores y promotores culturales; comunicadores sociales; así como a toda persona interesada en el desarrollo de la experiencia formativa y la convivencia creadora a través de las artes, la cultura y los diálogos sociales y humanos que estas circunstancias pueden propiciar.