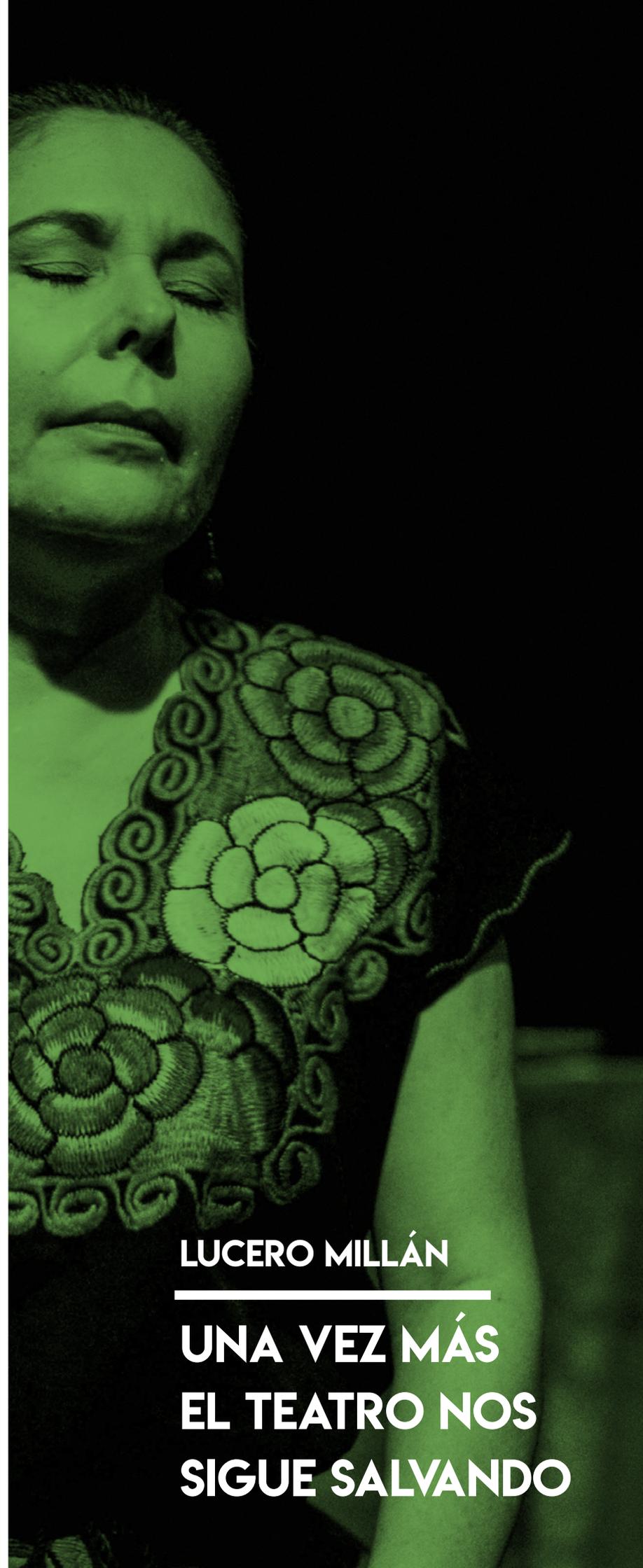


ES CENA
RIOS

REVISTA IBEROAMERICANA DE TEATRO

EDIÇÃO 3 - DEZEMBRO 2018

Director | Julio César Ramírez
PVP | 5 €



LUCERO MILLÁN

**UNA VEZ MÁS
EL TEATRO NOS
SIGUE SALVANDO**

FICHA TÉCNICA | EQUIPO DE DIRECCIÓN

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

Presidente | Presidente // **António Revez**

Director | Director // **Julio César Ramírez**

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

Design Gráfico | Diseño Gráfico // **Ana Rodrigues**

Produção | Producción // **Susana Paixão**

Morada em Portugal | Dirección postal en Portugal // **Rua Luís de Camões,**

Casa da Cultura de Beja, Portugal

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

Línea esquina B, Vedado

COLABORADORES | COLABORADORES

Professor, Actor, Dramaturgo e Director | Profesor, Actor,
Dramaturgo y Director // **Aristides Vargas**

Fundador e Director do Grupo Malayerba - Equador | Fundador

y Director del Grupo Malayerba - Ecuador // **Rubén Sicilia**

Dramaturgo, Actor, Director, Ensaísta Cubano | Dramaturgo, Actor

Director e Ensayista Cubano // **Felipe Martínez**

Escritora Mexicana, Professora, Crítico e Encenadora | Escritora Mexicana,

Profesora, Crítico y Director Teatral // **Estela Leñero**

Actor, Encenador e Professor | Actor, Director Teatral y Professor // **Julio César Ramírez**

Director da Revista Paso de Gato | Director de la Revista Passo de Gato // **Jaime Chabaud Magnus**

Actriz, Investigadora e Encenador | Actor, Investigador y Director Teatral // **Susana Mora**

Intelectual Cubano, Ensaísta, Investigador e Político | Intelectual Cubano, Ensa

Ensayista, Investigador y Político // **Juan Marinello**

Jornalista | Periodista // **Montse Barderi**

Fotografia Capa | Fotografía Portada // **Candelaria Rivera**

E-mail | Correo electrónico // **mail.esenarios@gmail.com**

Telefone | Teléfono // **+351 96 93 91 904**

Depósito Legal // **443585/18**

Publicação trimestral // **Publicación trimestral**

Tiragem // **Tirada 1000 exemplares**



ÍNDICE

02. Editorial

03. Dia do Teatro Latino-Americano [Aristides Vargas]

ENSAYO Y PENSAMIENTO

07. O Papel do Encenador [Rubén Sicilia]

PANORAMA

20. La Resistencia es uno "entrevero" [Felipe Martinez]

23. Mulheres de Teatro no México [Estela Leñero]

26. O Novo Teatro para os Meninos Mexicanos [Jaime Chabaud Magnus]

PROTAGONISTAS

32. Lucero Millán | Sempre Acreditei no Poder da Ficção e da Realidade [Julio César Ramírez]

LA MEMORIA DEL TIEMPO

38. La Pertiencia de la Actualidade Escénica [Susana Moura]

40. O Poeta Chegou a Santiago [Juan Marinello]

DE LA CRÍTICA

44. Teatro | Espert Converte-se em Homero Espectáculo de Rodrigo García [Montse Barderi]

48. Jogo, Ritual e Representação [Rubén Sicilia]

DIDASCALIAS

42. Breves Teatrais

EDITORIAL

Un muro nos separa. Que dispare de los hombres, y del poder de los hombres, esa extraña idea de crear separaciones, distancias, límites. Un muro después de la segunda guerra mundial, separó a cientos de miles de familia, separó también el pensamiento libre, la posibilidad de traspasar las fronteras físicas y filosóficas para quedarse atrapado o dejar atrapados los más legítimos deseos de intercambio, de relación humana.

Los muros de las ideologías dejan sin abrigo a tantas ideas posibles, necesarias en este tiempo de separaciones y abismos originados por cualquier capricho humano.

Un muro que impida el tránsito hacia el modo de vida americano, ese es el último disparate de los hombres, del hombre diría. Un muro que pretende detener el flujo migratorio de cientos de miles, millones que buscan el sueño americano. Pero es que acaso ese sueño americano no es otra cosa que la provocación para que salten el muro. Es un doble rasero. Prohibir la fruta para luego alentar el deseo por la fruta prohibida.

Al cierre de este número una caravana cruza todo México para llegar hasta la frontera con los Estados Unidos. El gobierno de ese país anuncia hasta la fuerza letal para impedir la llegada de los inmigrantes. Un suceso que puede traer desenlaces insospechados.

Las migraciones son centro hoy día de todo tipo de dialogo y debate en círculos familiares o en foros internacionales. Escenarios, quiere acercarse al tema, quiere adentrarse en segmentos de esas migraciones que atañe a la escena iberoamericana en próximos números. Nombres decisivos, emigrantes potenciales o definitivos, gente en la búsqueda de un nuevo horizonte han sido también parte de nuestro teatro iberoamericano. ■

Um muro que nos separa. Um absurdo, este, o do Homem, esse poder dos homens, essa estranha intenção de criar divisões, distâncias e limites. Um muro construído logo após a Segunda Guerra Mundial. Centenas de milhares de famílias separadas, a liberdade de pensamento impedida de acontecer, a impossibilidade de transferência física e filosófica, cativos os legítimos desejos de trocas e de relacionamentos humanos.

Os muros ideológicos desalojam tantas ideias possíveis e necessárias, em tempos como este, de separações e abismos originados por meros caprichos humanos.

Hoje, um muro que impede o trânsito para o estilo de vida americano, que é, por sua vez, o último absurdo dos homens, do Homem, diria até. Um muro que visa impedir o fluxo migratório de centenas de milhares, de milhões, que anseiam “apenas” o sonho americano. Mas talvez esse sonho americano não seja outra coisa que não a provocação para fazer o salto para o outro lado do muro. Talvez tenha uma dupla intenção: proibir o fruto, para depois encorajar o desejo pelo fruto proibido.

Ao longo deste número, uma “caravana” atravessa todo o México para chegar à fronteira com os Estados Unidos.

As migrações são hoje o centro de todo o tipo de diálogo e debate nos círculos familiares e fóruns internacionais. A Escenarios quis abordar a questão, imiscuir-se em segmentos dessas migrações que a preocupam e fazem pensar sobre o futuro do cenário ibero-americano. Nomes incontornáveis, emigrantes potenciais ou definitivos, pessoas em busca de um novo horizonte também fazem parte deste nosso teatro ibero-americano. ■



DÍA DO TEATRO LATINO-AMERICANO

[Aristides Vargas]

«El Celcit (Centro Latinoamericano de Creación en Investigación Teatral) decidió en 2016 declarar el 8 de octubre como el Día del Teatro Latinoamericano, decisión a la que también se adhirieron organizaciones artísticas, públicas y privadas ligadas al teatro de todo el mundo. La primera conmemoración de este día se hizo en el 2017, y la declaratoria estuvo a cargo del dramaturgo colombiano Fabio Rubiano. Al igual que el año pasado, este año se ha elegido a un maestro de gran reconocimiento y trayectoria artística para designarle la labor de la declaratoria, misión que fue encomendada al dramaturgo Aristides Vargas, quien reconoce que no han sido tiempos fáciles para el teatro, pero que su extinción está lejos de producirse.»

Es bueno tener un día dedicado al teatro de América Latina, fundamentalmente porque es un arte amenazado aunque no en extinción. El teatro podría ser una especie al borde de la desaparición, si entendemos que cuando un pájaro desaparece también desaparece la trayectoria de su vuelo, desaparece la particularidad de ese canto que solo él puede can-

tar, la manera en que se sostiene en el aire, el arte de combinar el vuelo con el canto y este con el aire que lo sujeta, pero el teatro siempre está allí, en el borde, o en los bordes.

Entiendo el teatro de América Latina a partir de una consideración que Artaud tiene sobre el cuerpo. El “*cuerpo sin órganos*” lo llama, es decir, un cuerpo sin organización aparente, un cuerpo sin jerarquías, un cuerpo donde todas sus partes tienen la misma importancia. Lejos de una organización productiva, un organismo no integrado a un orden productivo, eso es un cuerpo sin órganos, una comuna que no quiere ser continente sino des-continente, que se expulsa fuera de sí mismo en diversas propuestas que surgen en un movimiento desde su propia motricidad o energía que deviene del movimiento anterior. Es imposible entender el teatro contemporáneo en el continente sino se entiende esta sucesión de movimientos que son su forma de caminar, y una manera de resistir a la inmovilidad y la muerte.

A menudo pienso en los maestros que nos precedieron, porque el teatro es memoria, pero una memoria que nos expulsa hacia adelante, es evocar con los ojos, rememorar con los oídos, para echar a andar los recuerdos emocionados del mirar y el



**"NA ARTE SÃO
FUNDAMENTAIS AS IDEIAS
PARA RESISTIR AO INUMANO."**

oír, ver y escuchar la vida de lo que merece ser recordado, como lo son la Revolución en América de Sur de Boal, la puesta de Arturo Ui hecha por Atahualpa del Cioppo, o la Orgía de Buenaventura, Manda patibularia de Santiago García, o el Camino rojo... de Liera, tal vez Golpes a mi puerta de Juan Carlos Gené, entre otras que guardo en la memoria de los ojos, porque todo creador que crea recrea, toda artista que trabaja con su presente se sumerge en el tiempo que vive y en el tiempo que le precede, cae hacia atrás en la justa medida en que cree que está haciendo algo nuevo, tal vez lo haga porque dice que lo hace y al decirlo lo rehace como nuevo pero me gusta creer que en el teatro inventamos en tres temporalidades simultáneas donde el pasado de los viejos maestros no termina de pasar, está en el devenir del próximo paso, siempre a punto de suceder, esta y este teatrista es más contingente que sus contemporáneos que habitan una sola realidad sociológica.

Y ya lo decía, el teatro entre nosotros es un arte atacado, y no debíamos olvidar esto en América Latina. El teatro bajo sospecha ha sido la manera natural de estar en él, porque es el espacio donde se ensaya la indignación, el espacio que se niega a ser colonizado por la actitud reduccionista que lo convierte en una experiencia museística de un deber ser impuesto por la cultura oficial, o el proceder del neoliberalismo que consiste en desactivarlo a través de una política que lo somete a las industrias del ocio, a la sociedad del espectáculo, al discurso de las nuevas tendencias donde se mezclan conceptos sin la menor idea, inmersos en una actividad consumista donde lo nuevo es una mecánica de compra venta, una rutina consumista repleta de conceptos vacíos y conservadores. En el arte son fundamentales las ideas para resistir a lo inhumano, a las ofensas de una época, a los medios de información, al olvido; una idea que problematice la realidad le agregue algo, la ensaye de nuevo. ■

ENSAYO Y PENSAMIENTO



**"O ENCENADOR É,
SOBRETUDO, UM ESCULTOR
DAS PAIXÕES HUMANAS"**

O PAPEL DO ENCENADOR

«Pienso que este género de investigación ha existido frecuentemente fuera del teatro, sí es que alguna vez haya existido en ciertos teatros. Se trata del camino de la vida y el conocimiento. Es muy antiguo. Se manifiesta, viene formulado según la época, el tiempo, la sociedad». Jerzy Grotowski

Se ha perdido la imagen del hacedor. Una imagen que tal vez se conecta más con el espíritu de los artesanos medievales que con el concepto elitario del artista actual. Una imagen que se aproxima en su consecución a la búsqueda de los alquimistas en esa misma época: *el elixir de la vida, el cuerpo diamantino, la gran obra, la búsqueda de la piedra filosofal en el teatro de hoy*. Los tiempos que corren parecen traer el hábito de un pragmatismo crudo y sin límites, apartado de esta investigación. Me aterra por igual “el tanto tienes, tanto vales”, de unos grupos sociales, como la variante más peligrosa, “tanto tienes, tanto puedes” de otros. O más aún, la defensa de un igualitarismo irreal de algunos en franca oposición a un individualismo feroz que ahora mismo parece salir a flote. Puntos extremos todos que contradicen los axiomas antiguos sobre la necesidad de conciliar opuestos como vía de equilibrio. Es algo universal aún cuando no pasemos por alto las variables específicas del aquí y ahora. Razón de más, para que algunos –tal vez supervivientes de otra edad– busquemos hoy esta imagen a través del teatro. Uno de los pocos *espacios de libertad* que hoy sobreviven, ante el control ejercido por todas las sociedades modernas.

Esta imagen es un rol, una visión, una entidad, un camino que el director debe tomar para sí. Y que hoy enfrenta el desafío de conciliar lo arcaico y tradicional con las urgencias del pensamiento y la vida actuales. Este camino tuvo ya las huellas de otros exploradores, que en su época trataron de hacer lo mismo. Algunos de los exploradores de la gran reforma a principios del pasado siglo. Y hace más tiempo aún, tal vez desde el renacimiento, existieron hombres que se aproximaron a esta búsqueda–las indicaciones de Hamlet, así como las intuiciones de Moliere tal vez sean las primeras semillas– pero es con la inmensa e inexplicable figura de Stanislavski que se hace consciente por primera vez *el rol del director* a principios del pasado siglo. Un verdadero investigador de las leyes para la creación escénica. Que es igual a decir, las fuentes profundas de la vida.

Dice el diccionario del teatro sobre rol:

Del francés role, derivado del latín rotula (ruedecilla) palabra con que se designaba en la antigüedad un rodillo de madera sobre el que se fijaban las páginas de un pergamino. En Grecia y Roma, los textos de los actores se consignaban en estos roles.

De aquí probablemente deviene la idea del rol como un proceso de incorporación y absorción del personaje por el actor. Donde quién sabe con que esfera ancestral nos conectamos. Apenas visualizo una rueda que gira y pienso en la rueda de la creación de antiguos textos. Hay aquí atisbos que no debiéramos ignorar. La etimología de las palabras sugiere mucho. Un proceso donde hay algo definido y tangible, pero hay algo que no lo es. Algo que los maestros del Buto denominan la transformación, y en otras tradiciones se denomina con otros términos. Ya he apuntado ideas similares a estas en otros artículos.

Aun así, existen antecedentes de gran fuerza en otras culturas, respecto a estos puntos, como el antiguo tratado que el Zeami dejara para la posteridad, donde hace evidente aunque habla del actor, también *el camino del director como guía*; una idea de un alcance vasto y sutil que se remonta en su origen a fuentes profundas más allá del teatro. El director y el actor están ligados. El director ha de ser sobre todo un escultor de las pasiones humanas. Escultor en el sentido compositivo. De las pasiones en cuanto a una visión clara de los conflictos humanos. Sus materiales o herramientas básicas son por un lado los cuerpos de los actores y todas las posibilidades de construcción en el espacio escénico. El director debe valorar el cuerpo del actor como una escultura cinética. Nada como el estudio de ciertas estatuarias antiguas, principalmente orientales en esta dirección. Por otro lado debe ser capaz de estimular, desafiar, coordinar y guiar a las complejas mentalidades de otros artistas y de todo el equipo técnico, que al igual que él tienen una visión, en la disección de un conflicto...es decir, dos grandes planos. Dirección de puesta en escena y dirección de actores. Por supuesto que la claridad de objetivos ayuda mucho. ¿Acaso es posible separar el espejo de la imagen? ¿Que es un guía desde este punto de vista? Las virtudes de negociador, la habilidad de conciliar, de vincular y unir y no de separar son necesarias en grado sumo. Deben cultivarse y hacerse sutiles a lo largo del tiempo. De una forma paradójicamente firme y flexible al mismo tiempo. Se ha hablado mucho de esto pero tengo la impresión de que ciertas precisiones han quedado sin mencionar. El director tradicional puede tener la autoridad de dibujar– quizás imponer– la partitura desde afuera. Y de esta forma puede quedar fuera del tiempo –como una suerte de dictador– y de los avances del pensamiento escénico, con más o menos éxito de acuerdo a su talento. Pero un día estos recursos se agotarán. Ahora bien, el camino del director guía plantea otras disyuntivas radicalmente distintas aún cuando sus herramientas coincidan. Composición, acciones, movimientos, énfasis. Sin embargo el guía debe tratar de vivir el lado receptivo-femeni-

no del proceso creador. Anular el *yang* por un *ying* germinativo y creador. El debe sugerir, estimular, orientar al actor en la búsqueda de las acciones y la totalidad de la puesta, pero debe hacer esto hasta desaparecer en él actor. El actor debe llegar a creer que él ha encontrado las líneas de la acción solo. Así mismo debe estimular y provocar a los demás colaboradores. Grotowski es después de Stanislavski el más alto paradigma conocido de esta idea y tal vez quién fue más lejos. En Cuba, el maestro Vicente Revuelta, recientemente desaparecido, evocaba esta actitud en sus procesos de trabajo. En Latinoamérica Santiago García es otro gran creador que parece impregnar este aliento a su trabajo. No obstante este camino ha sido recorrido por otros. Un camino en el cual se inspiraron también grandes artistas de otras disciplinas: Maurice Bejart y Merce Cunningham en la danza, John Cage en la música, y otros pioneros, que tuvieron en común el beber de fuentes espirituales en su investigación.

En lo personal he llegado a una definición sobre el trabajo del director que no es nueva sino que reinterpreta otros conceptos pero me sirve a nivel práctico para tener conscientes algunas ideas. Veamos entonces el concepto en cuestión:

El arte de Componer y Guiar el proceso de una representación dramática desde su concepción inicial hasta su encuentro con un público previamente seleccionado

Una definición que parece tener puntos a favor y en contra pero me resulta más cercana a la contemporaneidad que otras. Y me permite ir hacia un concepto de trabajo medular. En principio asimila una base si se quiere brechtiana, en cuanto a la importancia que le concede al público como elemento decisivo a tener en cuenta. Como vimos hay dos palabras clave subrayadas, lo cual no debe ser pasado por alto. Componer implica un acto estético-visual, el desarrollo de una particular percepción de la belleza. Al mismo tiempo dentro de la noción de componer caben todas las poéticas y procedimientos actuales. Desde

el naturalismo a un teatro de la imagen. Desde el performance hasta el teatro espontáneo. Veamos una cita afín:

El modelo de la intertextualidad, surgido del estructuralismo y de la semiología, cede el lugar al de la interculturalidad. (Patrice Pavis, *El Teatro y su Recepción. Art. Hacia una teoría de la cultura y de la Puesta en Escena. Pág.91. Criterios. La Habana 1994.*)

Y la cita es clara del estado de cosas hoy. Al extenderse el intercambio cultural en las prácticas teatrales recientes, el teatro parece convertirse cada vez más en *el almacén de los mundos*. Es el espacio y el no tiempo donde las culturas confluyen y dialogan. Se sacuden, confrontan y estremecen. De Artaud a Wilson. De Gordon Craig al *Bolívar* de Rajatabla. De Grotowski a la *Neva* de Teatro en el Blanco como un paradigma reciente de un nivel actoral casi insuperable. Un nivel que impacto al gremio teatral habanero, recordando a algunos los montajes homónimos de Vicente Revuelta en los años de incandescencia. Y en el mismo sentido, de Peter Brook, aún vivo y trabajando, al Santiago García de *El Quijote*, por solo evocar algunos paradigmas. Montajes memorables que son íconos que no abandonan mi retina. Siento que es mi obligación personal como creador estar al tanto de toda esta influencia, darle cauce en mi proceso. Que funcionen para mí como un reto. Las fronteras entre el viejo continente y América aquí también se borran. Es imposible abarcar esta diversidad de experiencias, pero no es imposible que funcionen como referentes. Y no estoy indicando un eclecticismo de superficie, sino la asimilación de esencias. Cada obra exige a esta idea una poética específica. No repetir lo hallazgos anteriores. Es preciso ser consciente de esto. **Guiar (el otro concepto subrayado en la definición) se refiere así mismo a la inagotable relación de dar y tomar que se establece entre el actor y el director.** Algo semejante a lo que en la tradición occidental aparece entre el alquimista y su discípulo. Recordemos que es ese nuestro eje de referencia, para el aprendizaje profundo, pues no somos hombres orientales. No es la relación entre gurú y chela. Esto es, una



**“A VOZ É SOM PURO,
PURA FORMA MUSICAL
E SONORA ANTES
DE SER TEXTO OU SENTIDO.”**

© D.R.

relación que recuerda el matiz de los diálogos platónicos, donde Sócrates ejercita las variables de la mayéutica para la comprensión deductiva del alumno. Se da una responsabilidad personal por el entendimiento. Muy diferente en el enfoque inductivo y con acento a la obediencia que se sigue en Oriente. Conste que no crítico ninguna de las dos vías, pues son igualmente eficaces, simplemente menciono alguna de sus particularidades. Y es casi obvio que hay aquí mucho más de lo que es posible decir en palabras. Bordeamos el piso de cosas muy profundas. Por lo que también indicamos que todo esto es un arte porque en las posibilidades infinitas de construcción sugeridas no cabe en forma absoluta la noción de ciencia.

Un rol de esta dimensión – sino es una máscara circunstancial y es consciencia verdadera de hacer- implica una práctica de vida, una disciplina que comprende un estudio absoluto diferente en algunos puntos al de otras épocas y presume la ubicación del saber verdadero y profundo, en cualquiera de las definiciones con respecto a:

- ♦ **El conocimiento de las leyes de un grupo.**
- ♦ **Estudio sutil del movimiento y la acción.**
 - ♦ **Sentido estético de la composición y su diseño visual y escenográfico.**
- ♦ **Conocimiento y vivencia del proceso técnico del actor, a partir del autoconocimiento.**
- ♦ **Dominio práctico del principio dramático de montaje.**
 - ♦ **Sensibilidad a los ritmos y vibraciones del sonido y la música.**
 - ♦ **Percepción del tempo – ritmo en la acción.**

Cada tópico de los enunciados exige por sí mismo un completo desmontaje para su comprensión, son siete puertas las que conducen a Tebas, la ciudad sagrada. Siete puertas para contener el mundo conocido. Siete puertas para hacer visible lo generalmente invisible. Intentaremos este ejercicio en la medida que

avancemos en la exposición. Estamos frente a la primera puerta:

- I -

El primer umbral requiere algunas precisiones y ejemplos. Primero. ¿Que es un grupo? Un verdadero grupo implica una relación muy sutil. Una suerte de juego de equilibrios y compensaciones. Ensamblajes y ajustes constantes. Un equipo verdadero solo es posible mediante la reunión de individualidades, que se acoplen en un objetivo común que los supere. **Hay que tener en cuenta las potencialidades y carencias individuales y proponer una línea de ensamble entre todas ellas.** Las leyes del team. In-dividuo. *No dividido. Una especie de cofradía muy particular.* Algo muy semejante a la relación de un grupo de trabajo esotérico... de hecho puede llegar a este nivel si se desea por la mayoría. Si se quieren alcanzar objetivos de investigación verdaderamente medulares. Y el hecho real es que la mayoría de los hombres estamos divididos en la civilización en la que medramos.... ¿Que paradoja, eh? ¿Como es posible entonces la creación de un equipo para este objetivo? Los caminos parciales o laterales subsisten como posibilidad. Un equipo surge cuando cada miembro es consciente –comenzando por el guía- de la necesidad de integrarse a sí mismo con los otros y de la fuerza que compensa las propias limitaciones, la que se adquiere con la unión de diferentes individualidades. Un equipo es más viable cuanto más claras son las metas. Y más cuanto más fuerte es la inclinación de cada miembro por alcanzar esas metas. Por esas paradojas de la vida, y además porque todo es compensación, mucha gente de teatro tiene problemas de comunicación que funcionan tal vez como estímulo inconsciente para acercarse a un arte cuya base es precisamente la comunicación humana y los conflictos que esto desata.

Para el guía en busca del conocimiento necesario para conducir un proceso de esta naturaleza existen estudios de los cuales es posible tomar inspiración. Los textos de Gurdjieff² y sus poderosas afirmaciones sobre *trabajo de grupo* y ciertas áreas de la



© D.R.

psicología transpersonal en la actualidad. Las técnicas de *brain storm* (tormenta de ideas) abren grandes posibilidades, para el trabajo de un grupo teatral, tanto como las técnicas empresariales sobre *la dinámica de grupo y liderazgo*. No obstante nada sustituye la propia experiencia y sensibilidad sobre la naturaleza humana. Se debe comprender que el ser humano en su estadio de consciencia cotidiano es un ser que atraviesa múltiples obstáculos y contingencias. Que la personalidad fluctúa en los vaivenes de la vida. Y que para lograr que esto cambie se necesita un esfuerzo consciente. El problema de los roles y/o los cambios de *estatus* que ocurren constantemente en el seno de un grupo debe tener una comprensión y tolerancia meridiana por parte del guía y al mismo tiempo la aceptación de todo el grupo. Se debe desarrollar un sentido de comunidad en la que todo es aceptable. *Nada humano debe ser ajeno.*

Las tres leyes básicas de un grupo son:

- ♦ **Un Grupo es un espacio de libertad**
- ♦ **Un Grupo implica una cultura en sí**
- ♦ **Un Grupo es un canal de fuerza creativa**

Pero obviamente, no siempre somos lo que queremos ser. El hombre se traza ideales pero no siempre está a su altura. Muchas veces estamos sometidos a la acción de fuerzas mecánicas que actúan sobre nosotros. Todo crecimiento personal ha de comenzar entonces – y el trabajo creativo del teatro precisa de ello – por hacer consciente las fuerzas que nos limitan y progresivamente desbrozar el sendero hacia el autoconocimiento, única posibilidad de desarrollo verdadero en cualquier disciplina. El teatro es una vía muy orgánica para este camino.

- II -

En la segunda puerta debemos tener una percepción nítida. El movimiento y la acción no son lo que parecen. En eso como en muchas otras cosas nuestra percepción nos engaña. El director como guía debe saber esto casi con su propio *bios*. El movimiento y la acción son un canal de la energía universal que está en todas las cosas. La única y profunda fuente de la que todo emana. Si vemos esto así, comprenderemos que el movimiento debe ser orquestado para revelar las leyes universales que subyacen bajo él, bajo cada dinámica o cada nuevo pulso. Esto debe ser comprendido por el director en toda su extensión. **La acción por el contrario siempre puede ser más por lo que sugiere que por lo que es.** Por ej: Dos personas se miran con cierta aversión y en la forma que lo hacen sugieren una relación viciada, tal vez traumática de antaño y bastaron unos segundos y algunas micro acciones para que esta acción fuera percibida por nosotros.

La acción está más en el silencio que en la palabra. Mucho más en lo sumergido que en lo evidente..., la pausa, la acentuación, el valor de lo omitido. De lo reprimido, de lo no dicho. Ahora bien, para que esto sea visible el director puede trabajar con arquetipos, ideogramas, jeroglíficos o signos. Y que sean claros y precisos. Todo un material que debe ser cultivado partiendo de la observación de la vida, para que adquiera verdadero y completo significado. Si no, se convertiría en algo meramente formal. Una visión que por gravedad nos aleja del naturalismo. Todavía hoy después de un largo recorrido práctico sigo teniendo la intuición mucho más allá de la imagen... que esto implica llegar a una peculiar visión de la vida..., otra forma de llegar a las preguntas de siempre. Una investigación que rehúsa por sí cualquier formalismo... ¿Que es el ser humano, por qué y para qué está aquí en el seno de una cultura dada, en una familia específica, en una región del mundo, bajo obstáculos que superar precisos,

con facultades propias definidas, etc? ¿Cuál es la totalidad del entramado en que se existe? ¿Somos acaso los actores de un drama cósmico imposible de ver en todo su alcance? ¿Como puede el teatro abrir la percepción a estas realidades?

- III -

Compositio. En inglés. La tercera puerta y entramos de golpe. Aquí aparecen los problemas de organización y distribución de la acción en el marco de una estructura más performativa o más dramática desde el punto de vista clásico, las coordenadas de espacio-tiempo a esto asociadas, así como los problemas de forma, perspectiva y visualidad de la puesta en escena. No deben verse estos dos polos como fenómenos aislados sino como dos partes indisolubles de un único proceso: **COMPONER.**

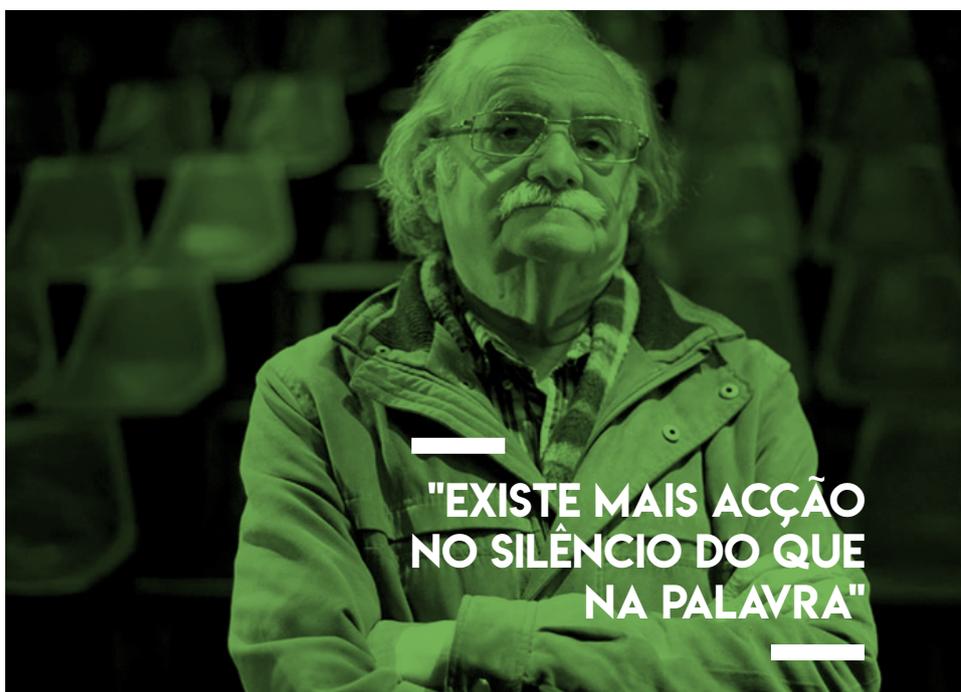
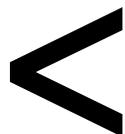
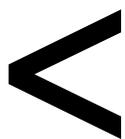
Debemos recordar como función del arte, revelar las interioridades del alma humana, tanto nuestro lado luminoso como el sombrío. Es preciso para el hombre actual el encuentro con este conocimiento espiritual. Esto es posible mediante la composición. De otro modo viviríamos y veríamos las cosas siempre a medias, siendo muertos vivientes. Automatas. Prisioneros de las fuerzas ciegas que nos cercan. Sin una perspectiva o visión. *Arriba es como abajo, adentro es como afuera, como es en un plano es en el otro.* Y sin embargo tenemos la opción de ser conscientes. Alcanzar el autoconocimiento como vía para otro estado de consciencia. Si el arte en general desde su origen a estado cerca de este ideal, el teatro tal vez más que otras formas artísticas puede ser una puerta hacia esta utopía. Una serie de experiencias transmisibles para un salto de conciencia. Esta posibilidad subyace siempre aquí. Aquello que describió Platón y que algunos todavía soñamos en este mundo vertiginoso contemporáneo.

Componer es un proceso muy amplio. Incluye *per se* todo lo que se mueve existe o modifica el espacio. El objeto como símbolo para una estética que rechaza el realismo, los elementos escenográficos como módulos intercambiables que se transforman en el curso de la acción y el cuerpo del actor como vía de transformación del espacio y todo lo que hay en él. La cámara negra, como síntesis del espacio y de los elementos. El movimiento, los planos, la perspectiva todo de acuerdo a esta visión de síntesis. Negarse a la presencia de elementos ociosos o que no se transformen en el curso de la acción.

Todo un complejo tejido de leyes y principios que interactúan entre sí. Y se concretan o disuelven en una imagen. Tanto más compleja cuanto más compleja es la percepción de la realidad por el director. Componer es un arte de inagotable crecimiento desde este punto de vista. Debe esconder y revelar al mismo tiempo, como las imágenes poéticas de los antiguos aedas. Cito el Sheper Na Zohar, libro fundamental de la kabalá: *Desgraciado de mí sí revelo los grandes misterios, desgraciado de mí sí los dejó ignorados.*

- IV -

Trasponiendo de un salto la cuarta puerta, se hace explícita la razón de casi todos nuestros desvelos... ¿Qué es el actor? ¿Cuál es la esencia de su proceso técnico en este nivel? Preguntas que no tienen sentido...pero que no obstante todo investigador se ha hecho muchas veces en su camino. **Encarnar la vida del espíritu humano, decía Stanislavski. Strasberg, siempre preocupado por la emoción. Meyerhold, enfocado en desmontar al hombre mediante la biomecánica.** Lo físico como encuentro con la esencia del comportamiento. Otros como Grotowski lo han entrevisto como algo comparable al viaje espiritual. Yo pienso que ser actor primero que todo es una forma de vida. Si esa forma de vida nos lleva o no al descubrimiento de la vida interior, eso





—
"O ENCENADOR, COMO GUIA, É
ESSENCIALMENTE,
UM DIRECTOR DE ACTORES"
—

es una decisión personal. Puede apuntarse el camino, pero de ningún modo inducirse. Lo que implica, aún así, cierto grado de intervención consciente en la corriente de la vida. De cualquier manera sí se aspira a la grandeza, el estudio del ser humano es inevitable. Algo muy semejante a muy antiguas tradiciones. Estoy pensando aquí, por ejemplo, en las formas antiguas del karma yoga, o en las artes iniciáticas del budhismo zen, (el tiro con arco, el arte del arreglo floral, la caligrafía) caminos paralelos a la tradición iniciática, que promueven cierta clase de disciplina,

donde el sentido de la belleza esta presente como en el camino del arte. Pudiera hablarse de otras disciplinas, análogas. En otras tradiciones. ¿Será acaso lo mismo el jardinero que la flor? ¿O no?

El primer eslabón de esta cadena de pensamiento lo es sin dudas el axioma homónimo del Oráculo de Delfos: *Conócete a ti mismo, y conocerás al universo y a los dioses*. Existe una identidad secreta entre el guía y el actor en este proceso... el director como guía es esencialmente un director de actores. Y busca ese



mismo descubrimiento cabal y sutil de la naturaleza humana, que debe buscar el actor y que esta implícito en lo dicho antes. Eso quiere decir, entre otras ideas de orden muy profundo, que hay una profunda y consciente negativa en toda su aptitud a desplegar la artesanía de la puesta en escena sin una profunda y justificada conexión con el proceso del actor. Es el proceso del actor y su verdad quién ha de condicionarlo todo. Desde el proceso primario. Más simple y sencillo cuando el actor y el director componen y estructuran la acción. La desmenuzan, la

detallan hasta la más mínima reacción, se esta produciendo ahí un proceso de naturaleza muy especial. La cadena de acciones debe convertirse gradualmente en partitura, la energía debe estallar en cada ensayo en nuevos brotes en torno a la línea de acción ya fijada. El proceso de re-creación de las micro acciones nunca debe detenerse. Aquí concurren en cada ensayo, las expectativas, límites y logros alcanzados en el training, así como las metas visualizadas por el guía para la escena en cuestión. Es este un proceso inevitablemente denodado, en donde nadie debe rendirse, sino encontrar estímulos en el goce de la creación que esto produce. Y no detenerse en el primer hallazgo sino hacerlo una actitud permanente. Otra cosa es simplemente falsear o adulterar las raíces. Aquí subyace la idea de la transgresión (del latín *transgredior*, sobrepasar) de que tanto hablo Grotowski en diversas etapas de su trabajo. Y que ya he expuesto en otro artículo³ del mismo libro antes citado. No debe entenderse la idea de la transgresión como cierta clase de violencia. Nada más lejos del concepto. Para nosotros esta idea, implica un acto de *ser* poseído de la acción o parte, como si abriéramos la puerta del *cuero-mente* a una deflagración del subconsciente en cada parte o trozo del papel. Esto que descrito verbalmente suena vago, es algo muy palpable en la práctica. Y por supuesto tal vez la meta, más ambiciosa para el actor.

Un capítulo aparte lo sería analizar las implicaciones rituales de estos procesos. Indudablemente que al trabajar sobre este universo surgen comportamientos interculturales de orden ritual en los actores de diversas partes del mundo que responden a los arquetipos de su cultura. He trabajado con actores de diversas partes del mundo y he podido observar esto. En la Polonia en la que trabajo Grotowski la base o sustrato ritual lo eran seguramente los arquetipos devenidos del Cristianismo. Por la profunda, secular y esotérica religiosidad del pueblo polaco. En Cuba, esas fuentes se orientan hacia direcciones varias y bien diferentes, vinculadas con el proceso de transculturación y sincretización de la cultura cubana desde bases rituales de muy diverso origen. Las cuales hoy definen nuestra religiosidad popular. Probablemente en tres fuentes fundamentales, más que la base cristiana:

- ♦ El espiritismo en todas sus variantes
- ♦ La llamada regla de palo, con características muy chamánicas
- ♦ La regla de ochá o santería con un amplio reconocimiento popular

En casi todos mis montajes teatrales de los últimos años he tomado en cuenta estas fuentes con mayor o menor grado de trabajo consciente. Secuencias enteras de acción han sido elaboradas sobre referentes de esta naturaleza. El análisis que ello demanda es de gran profundidad y alcance, pero no es ese el objeto del presente artículo y por otra parte no creo tener la erudición y experiencia suficiente para abordar la totalidad de variables que aquí surgen. Que son prácticamente innumerables. Es suficiente por ahora, señalar que estas son las vías o sustrato ritual que el director interesado por un proceso profundo con el actor debe valorar o tomar en cuenta. Esto tiene implicaciones bien operativas, cuyos alcances teóricos son tan vastos que no me siento aún en condiciones de abordarlos. Mitad en serio, mitad en broma diría que tal vez dentro de veinte años sí me alcanza el tiempo y la energía. Aunque por otra parte, creo sinceramente que tal vez no sea necesario para quién lleve a cabo el proceso práctico. Hay tal variedad de posibilidades simbólicas aquí, que aún para un erudito de nuestra ritualidad sea imposible detallar estas fuentes. Lo que importa artísticamente es alimentar la

imagen con los significados precisos. Algo completamente enraizado con nuestra identidad ritual y con el carácter mágico de muchos símbolos. Recordemos el axioma del sabio hindú Swami Vivekananda: *No se debe rebajar el ideal a la vida, es la vida la que ha de ascender al ideal. Y añado, El cielo es el límite.* Estas ideas deberían estar en el centro de la labor con el actor en cualquier latitud del mundo contemporáneo.

- V -

En este punto al llegar a la estación cinco, nos da la impresión de que esta puerta estuvo cerrada largos años. Una suerte de puerta tapiada. Esto es, no veíamos con claridad, como conciliar nuestro deseo de romper lo tradicional, con las viejas formas. Hoy tenemos un vislumbre muy claro. Entramos en un universo que concierne a la *dramaturgia*, esto es el tejido esencial del concepto, el hilvanado del conflicto y la acción. Pero con una mirada que sufre una mutación práctica. Hoy día la relación entre texto escrito y el texto de la puesta en escena, dinamita y remueve sus fronteras de modo radical. Se habla hoy día de nociones que comportan nuevos conceptos operativos, a saber: *dramaturgia de imágenes*, *dramaturgia orgánica* o *dramaturgia de proceso*.

Dramaturgia de imágenes se refiere a como el director *grafica* la puesta en escena, tal como un pintor detalla los elementos del cuadro. Hoy día, esto tiene un fuerte acento, teniendo en cuenta la fuerza de lo no verbal, lo gestual, la imagen. *Dramaturgia de proceso* se refiere a la presencia de un cierto tipo de actividad consciente de sí misma. Que debe hacerse en el transcurso de los ensayos y no en un buró en casa. Esto es la condición de incluir todos aquellos materiales y asociaciones que vayan surgiendo. Aquí uno va aprehendiendo gradual y progresivamente lo que necesita y lo que no, lo que debe y no debe hacer. Se va elaborando progresivamente una *dramaturgia de rastreo*, es decir,

se sigue un hilo invisible. Descubre por ejemplo que el principio y el final son muy importantes. Que el principio debe tener siempre suficiente agarre y sugestión sea cual sea la calidad de su energía. Fuerte y abrupta o sutil y penetrante. Que el final pierde eficacia tanto si es demasiado altisonante como exento de concreción. Se comprende cuanto significa en el día de hoy, un texto incandescente, con personajes y situaciones intensos y un ritmo análogo a la vida, con cierto aire existencial peculiar y cargado que es el resultado de las circunstancias en las que hoy vivimos los humanos. Lo dislocado gana cierta presencia. Se comprende que a la luz de la tradición, las leyes que gobiernan la estructura de un texto ofrecen posibilidades infinitas y que los géneros y estilos han de servir a la intención sea cual sea esta. La vida en sí misma da muestras de enrarecimiento y esto debe ser imitado en la creación. Ya no hay frontera alguna por derribar entre los géneros, porque la vida se ha vuelto intensamente compleja en su manifestación. Existe un espesor vivencial inusitado, una condensación en la escritura, al mismo tiempo que una simplicidad extraordinaria de anhelos en la conciencia colectiva. Esta contradicción elemental y básica debe exponerse en el texto y subtexto contemporáneo. Son estos, a mi juicio, los modos en que la idea de proceso se interrelaciona con la idea de organicidad, lo cual incluye la presencia de imágenes. Los tres conceptos se interpenetran y se aproximan pero no significan exactamente lo mismo.

Lo básico que surge aquí ante una mirada observadora lo es el sinnúmero de posibilidades abiertas a partir de que el dramaturgo abandona el trabajo del buró, la computadora, o la máquina de escribir para estar parcial o completamente insertado en el proceso de creación con los actores y colaboradores. Hay aquí un rango de posibilidades y múltiples conexiones cuyo eje puede resultar difícil de abarcar en este artículo. Las variantes y posibilidades son prácticamente infinitas. Existe aquí una proliferación



ón, una clara saturación de vertientes. Opciones dramáticas surgidas al calor de esta nueva fricción. ¿Dramaturgo libresco versus dramaturgo que vive el proceso? Aquí surgen una enorme cantidad de variantes a observar, de posibilidades de hilvanado y organización de la acción. Totalmente proporcionales a la cantidad de personas que participan y al pensamiento creativo que han desarrollado. Si el dramaturgo no se cierra a estas opciones, el texto puede abrirse a posibilidades infinitas, giros imprevistos que pueden potenciar mil veces sus conflictos. Ahora bien el prestidigitador, el director-alquimista que así se manifiesta debe mantenerse alerta en el proceso, no debe permitir que se caotice. Solo aquél caos calculado dentro de la necesidad de darle un nuevo sesgo a la acción. A este nivel, los mayores y mejores profesores de dramaturgia que tiene el director-autor son los actores. He de confesarlo aquí, desde mi experiencia personal sin pudor alguno. Ellos, en diferentes momentos, puestas en escena, procesos de trabajo con estilo diverso, han sido siempre una fuente de aportes incuestionables al texto. Y casi siempre no por lo que piensan o creen que debe hacerse, que a veces se aparta de los objetivos, sino por lo que encuentran intuitivamente. Esto llega a ser incluso un elemento transgresor de la lógica cotidiana. Cito un ejemplo para que se entienda claramente lo que quiero decir. El caso extremo de una actriz, por ejemplo, que evidencio desequilibrio psíquico notable (por lo que más tarde estuvo bajo tratamiento) y aún así trabajando sobre improvisaciones fue capaz de sugerirnos una frase esencial, que se convirtió en el leiv motiv de toda la puesta en escena de uno de nuestros montajes insignias, *La Pasión de Juana de Arco*. Ella nunca estreno la obra, pero sin embargo dejó una huella. El cierre conceptual de la obra. El director debe tener ojo avizor para separar lo verdadero de lo falso según sus objetivos.

Así mismo algunos actores han reescrito, con sus propuestas, algunas escenas mejor que yo, aunque casi siempre al final yo

les haya dado cierto barniz final para meter en estilo. Pues no siempre coincido con los aportes. No obstante, cierto es, muchos hallazgos dramáticos de mis textos se deben en gran medida a mis actores o colaboradores. Todo lo cual conduce hacia una humildad esencial: todos y cada uno de los miembros del equipo, actores, colaboradores, etc, pueden y deben aportar al proceso. Reconocer esto nos ha llevado una larguísima experiencia pero ha abierto nuestro trabajo a nuevos derroteros. He de decirlo, insisto, no me considero aún un gran dramaturgo. A pesar de que algunos críticos aprecian mi obra como ya muy sólida. Más bien me creo dramaturgo en formación permanente. Creo sinceramente que la profesión de dramaturgo es la más difícil en cuanto a técnica de todas las que ejerzo en mi trabajo como *autor-director*. Nunca se termina. Y pienso que soy sobre todo un director que se ha visto obligado a escribir por no encontrar con facilidad textos que aborden los temas y conflictos de mi interés.

Y si ahora en cierto sentido he logrado un nivel aparente, no puedo perder de vista que ha sido tras un largo proceso de destilación de casi todos mis textos. Y entonces algunos han sido publicados. Y constituyen de algún modo una piedra de toque generacional. Esto ha sido posible, como ya he apuntado, por el trabajo de equipo, por la presencia de otros junto a mí.

No cabe duda, asumir las coordenadas de una dramaturgia de proceso a través de la creación de una puesta en escena, es un proceso complejo, que tiene el potencial de garantizar un alto logro final pero que genera un agón considerable. No siempre son armónicas las fricciones a las que se somete el dramaturgo y todo el equipo. La alquimia de convertir el plomo en oro puro es a veces desgastante. Pero ojo, no quiere decir esto que los procesos creativos deban estar marcados por lo histérico o lo agónico. Es esta una falsa percepción a veces común. Es posible convertir el trabajo en fiesta, en goce creativo y no en descarga terapéutica. Pienso con frecuencia, en ciertos indicios que apuntan a que



"O ENCENADOR DEVE TER UMA VISTA
AFIADA PARA DISTINGUIR O VERDADEIRO DO FALSO,
CONFORME OS SEUS OBJECTIVOS"



el genio de Shakespeare floreció bajo coordenadas de escritura análogas a las que aquí describo. Sería muy largo explicar porque.

Creo que sigo siendo autor dramático aún bajo esta poética, no me convierto a las ideas de la creación colectiva ya abandonadas infructuosamente en los 60 y 70, por muchos otros creadores. Pero he de reconocer el aporte indudable del trabajo de equipo a la escritura o reescritura de mis textos dramáticos. Se sabe que en Cuba han existido antecedentes de esta idea que exponemos. Alberto Pedro Torriente reconoció en varias entrevistas la participación de los actores en el proceso de limpieza y revisión escénica de muchos de sus textos. Creo que el texto puede convertirse así en una suerte de crisol, de puzzle, de matraz de alquimia, que esta en proceso de transformación incesante durante los ensayos y a veces aún después del estreno.

Es por todo lo dicho que expondré ahora algunas de las líneas de trabajo principales que ahora mismo están en franca ebullición en un proceso de trabajo que siga estas coordenadas, claro esta desde mi vivencia:

- ◆ Reescritura de una o más escenas a partir de improvisaciones con los actores.
- ◆ Reescritura o escritura de una escena a partir de un suceso discutido con los actores.
- ◆ Reescritura o escritura total de una nueva escena propuesta por el equipo.
- ◆ Incluir textos, ideas o imágenes propuestos por algún colaborador o alguno de los actores (La más fuerte influencia aquí suele ser del asesor dramático, literario o asistente)
- ◆ Incluir en el corpus del texto frases escuchadas en la calle, giros idiomáticos, el universo sonoro de la cotidianidad.
- ◆ Escritura total de un texto sobre la base de la discusión progresiva de propuestas de escenas e historia con todo el equipo.

Estas son algunas de las principales líneas de trabajo que se abren ante las coordenadas que hemos expuesto. Por supuesto, que no son las únicas, pero ejemplifican muy bien una parte de nuestra experiencia de los últimos años. Estamos abriendo las últimas puertas de Tebas... ¿Encontraremos en nuestra visita a la antigua ciudad algún punto de reposo?

- VI -

El sonido, la música, y la vibración, así mismo han de ser constantes en el pensamiento creativo de todo director. Tanto más

cuanto más urgido interiormente este para experimentar, abrir fronteras, derribar géneros, explorar tendencias y estilos. En el mundo contemporáneo hay una fuerte saturación informativa en muchos niveles, la música y el sonido también están sometidos a estas saturaciones. La *World Music*, el *New Age*, la irrupción de ritmos africanos, orientales, tanto de los países árabes como de otros países más cercanos a Asia, de la música caribeña, latina y cubana, las corrientes musicales innumerables del Brasil

y otros ritmos latinos, la irrupción de nuevas orientaciones del jazz y muchas otras corrientes están creando un espectro de influencia ecléctica nunca antes visto. Una profunda y radical mixtura nunca antes alcanzada. El mundo globalizado comparte sus ritmos e influencias de un modo insólito. El concepto de fusión musical se apodera cada vez más de los ritmos contemporáneos. Tanto los que marcan el mercado como algunas tendencias más retraídas hacia la élite. Y aunque existe una cierta tendencia a la banalización también en el pensamiento musical, no podemos perder de vista que lo banal de hoy puede preparar el terreno para saltos futuros en la espiral histórica. Por otra parte, los cambios vertiginosos en el ritmo de la vida actual sobre todo en las grandes urbes, determinan también una nueva percepción del sonido, el ritmo y la música. El director de hoy, si es un verdadero investigador de la naturaleza humana no puede estar de espaldas a estos procesos. Deben tener un espacio en su poética. Deben formar parte orgánica de la música y el sonido en su puesta en escena. En el teatro reciente estos procesos impactan de muy diversas formas.

Parece inevitable en este punto del pensamiento escénico y de la trayectoria de la música en la escena, considerar la música como otro personaje de fuerte presencia en la trama. ¿Qué quiero indicar con esto? Que la música no es un ente impersonal, aleatorio o incidental solamente sino alguien con personalidad, que debe dialogar a veces en términos de igualdad con los otros personajes. Un fragmento musical puede ser la respuesta demoledora de un personaje a otro, puede estar imbricada así a un gestus definido. Puede cualificar, apuntar, subrayar, contradecir,

ironizar, evocar, atraer, rechazar, extrañar toda una escena, fragmento, o incluso toda una obra, en el caso por ejemplo de ser un *leitmotiv* recurrente. La música tal como aparece a la luz de mi experiencia debe generar acción directa que tribute al conflicto. No solo entregar atmósfera aunque esto no se excluye. He tenido la fortuna y el privilegio de que en mis montajes, tanto el público como la crítica, elogian la banda sonora, tanto la selección como

edición. Quisiera algún día tener la oportunidad de explorar la música en vivo, o hecha por los actores o por un grupo capaz de evocar ante el espectador diversas atmósferas. Recordemos un axioma de Anthony de Mello, el sacerdote estudioso de la espiritualidad oriental y occidental: Cambia la percepción y cambiarás la reacción. Desde este punto de vista, la música, el silencio, el ruido entrecortado y todas sus posibilidades son un formidable instrumento para cambiar la percepción de una realidad a otra, de un país y tiempo a otro. Como pocas cosas la música tiene un poder evocativo inmediato en nuestras asociaciones. Nos conecta con ambientes, lugares y tiempos muy distintos. Aún no ha sido suficientemente estudiada la acción de la música sobre el ser humano. Sus implicaciones psíquicas profundas. Mientras esto sucede, el director tiene un amplio campo de trabajo sobre estas ideas. Así debe comprenderlo y tratar de usar este concepto. Todos los ritmos, todas las vibraciones, todas las raíces. Debe ver la música como el más formidable catalizador de emociones.

- VII -

La séptima puerta de Tebas. Se cierra el círculo. Un vínculo incontestable con el punto anterior. El tempo-ritmo en la acción. El elemento que define un ochenta por ciento de nuestra percepción como espectadores. Interviene en todo, esta presente, tanto en lo interno como en lo externo. Tanto arriba como abajo... ¿Qué es exactamente para nosotros el tempo-ritmo? Tengo la singular percepción de que el tempo-ritmo es cósmico, emana tanto de nuestro corazón como pulso de la vida universal, como de cierta sintonía en la que se mueven todas las cosas. Ufff. ¿Suena innecesariamente esotérico, conceptualmente cargado y esforzadamente simbólico, verdad? Es terrible que ha veces las palabras no logren apresar la totalidad de un concepto. Como si quisieran traicionarnos. Esto que parece abstracto y nada aplicable a una puesta en escena, tiene para mí un significado concreto. Algo muy práctico. El estudio del tempo-ritmo en la escena, como en la vida, debe evidenciar las conexiones latentes entre todos los procesos. Como cada cosa repercute de forma inevitable en otra. El hecho evidente de que todo esta conectado.

Curiosamente Stanislavski define tempo y ritmo por separado en el capítulo V de su segundo libro dedicado al actor, dice:

El tempo es la rapidez con la que se alternan períodos iguales de una medida cualquiera, que por convención se toman como unidades.

Ritmo es la relación cuantitativa de los períodos efectivos (de movimiento, sonido) respecto de los períodos establecidos por convención como unidades en un tiempo y medidas determinadas.

Lo notable aquí, es la argucia pedagógica del maestro que haciendo evidente al inicio que para el actor es necesario conocer la unión dialéctica de estos dos elementos. En todo el capítulo, sin embargo, no los define en conjunción sino por separado. Y más bien estimula mediante juegos con los cronómetros, a que los actores lo experimenten por sí mismos. Sin embargo en la cita que sigue, se hace explícito un concepto de ritmo que arroja luz sobre lo que deseamos subrayar:

En efecto, es el ritmo el que anima las partes del discurso, la disposición de las masas de los diálogos, la figuración de los conflictos, la repartición de los tiempos fuertes y los tiempos débiles, la aceleración o el retardamiento de los intercambios, todo esto es una operación de tipo dramático que el ritmo impone al conjunto de la representación. (Klein 1984, según el Diccionario del Teatro de Patrice Pavis, edición Revolucionaria, 20 enero 1988. La Habana).

El tempo-ritmo aparece bajo estas coordenadas (desde Stanislavski hasta hoy e incluso antes) como un eslabón de primordial importancia para la percepción de la puesta en escena por el

espectador. Es un concepto probablemente inasible, difícil de definir. Pero del que todo artista tiene una idea. Muchas veces, la experiencia lo confirma, es el eslabón decisivo para que una obra tenga éxito o no. De hecho, en mi opinión es imposible una buena puesta en escena que no haya encontrado su tempo-ritmo en el proceso de los ensayos. Esto lo saben intuitivamente todos los artistas de la escena. Recordemos que el origen griego de la palabra teatro, theatron, revela una propiedad que hoy día esta perdida en la noche de los tiempos: el teatro es el lugar donde el público observa una acción que se le presenta en otro lugar. Lo que indica si lo valoramos atentamente un peculiar punto de vista en la percepción. Un acontecimiento mostrado en condiciones donde se sacan a la luz los detalles que en la vida cotidiana tal vez serían pasados por alto. La condición esencial del voyeur, un observador pertinaz de la conducta humana, de sus complejidades reales y de sus artificios. Esta es la condición primaria del director. **Puede decirse que el teatro es superior a la vida al revelar detalles.** Muestra acontecimientos tan relevantes que superan la vida cotidiana. Y ello debe ser mostrado a través del tempo-ritmo.

En este sentido, el director de hoy debe ser consciente de las contradicciones actuales entre desfase, aceleración y alternancia en el tempo-ritmo de casi todos los procesos de la vida contemporánea por miles de causas que sería interminable exponer aquí. Esta percepción debe estar en la base de todo su trabajo compositivo y debe mostrar en toda su extensión las variaciones del tempo-ritmo en las condiciones de la vida reciente. Captar el ritmo de la época. La diástole y sístole, el pulso de la vida ahora.

El círculo ha llegado a su fin. Entrar a Tebas ha sido una empresa ardua pero clarificadora. No creemos que hayamos recorrido aún toda la ciudad. Tal vez nunca será posible. Todas sus edificaciones y escondrijos. Todos sus barrios y pasadizos. Una ciudad siempre supera el conocimiento, recordemos a Platón en *La República*.

Más no creemos lícito abandonar la meditación, sin dejar claro algunas constantes que cualquier director debe cultivar para alcanzar excelencia en su oficio, en mi opinión.

Por descontado, la perseverancia en un plan estético, ético, conceptual y existencial a seguir es imprescindible. Debe tener en este orden visión de largo alcance, sentido de estrategia y una voluntad forjada tenazmente en el emprendimiento de un ideal estético. En el espíritu de que todos los obstáculos pueden ser superados si se encuentra la forma. El director debe aceptar, primero en solitud, reconociendo que la presencia de ánimo, el dominio de sí mismo en todas las circunstancias posibles revelan al verdadero guía. Debe aprender que *la ira, la histeria y la pérdida del autodomínio*, tanto como la debilidad, aunque son humanos, son casi siempre fuente de atraso para el trabajo en equipo. Suelen indicar falta de recursos. **El equilibrio exige ser un líder fuerte a veces y flexible cuando sea necesario.** Estar atento para no desbanear. Créanme que he experimentado ambos lados de la balanza, y algunas veces con un sabor amargo.

No debe perder de vista que cada uno de sus errores o aciertos de enfoque, desatinos o apegos, suelen establecer el éxito o el fracaso de todo el equipo en el mundo vertiginoso de hoy. **El rol del director más que un oficio, y aunque tiene de ciencia, es un arte que requiere un altísimo grado de conocimiento integral** y una maestría a toda prueba, respecto a un mapa, con latitudes y longitudes delineadas, que espero he logrado exponer en este artículo. Este mapa, debe siempre orientar el camino del director como pionero, como explorador de territorios desconocidos. El viaje de alguien que no se conforma con una visión chata del ser humano en sus circunstancias. Por lo cual: *No es posible pedir a otros un esfuerzo que uno mismo no ha sido capaz de transitar.* That's all. ■



**PANO
RAMA**

LA RESISTENCIA ES UNO "ENTREVERO"

[Felipe Martinez]

A palavra 'entrevero' é utilizada no sul do Brasil e em alguns países vizinhos dessa região como expressão popular para descrever duas situações: a primeira é um encontro de muita mistura, em que os sujeitos (pessoas, objetos, animais) se fundem em uma confusão que pode ser amável ou não; a segunda é a oposição de ideias, uma divergência forte de opiniões e pontos de vista. Excetuando-se o caráter de violência física que por vezes a expressão carrega, foi com base nesses significados que o **Teatro Por Que Não?**, grupo do qual faço parte, criou o **Entrevero - Festival Internacional de Teatro de Santa Maria**. Em resumo, ser um espaço de intensa mistura de culturas e ideias, em que a diversidade seja a característica principal da programação e ser um momento de resistência e oposição aos retrocessos que o conservadorismo faz avançar com cada vez mais força pelo Brasil. Com a primeira edição realizada em outubro de 2018 e a segunda já programada para 2020, o festival mostra que realizar tais objetivos é possível, ainda que a perspectiva para a cultura seja ameaçadora neste país.

Localizada exatamente ao centro do Rio Grande do Sul (último estado ao sul do Brasil), Santa Maria é uma cidade onde encontros e despedidas fazem parte de sua construção cultural. Nos áureos tempos das ferrovias no país a cidade era parada obrigatória para os viajantes de diversos locais, principalmente do Brasil, Argentina e Uruguai, o que, principalmente no começo do século passado, formou um município cosmopolita e com grande efervescência cultural, diferente da monotonia que geralmente se via por outras cidades do interior do estado, em que a característica de imigrantes de um só país predominava na cultura local. Com o passar dos anos, o Brasil passa a trocar os trilhos pelo asfalto e interesses financeiros duvidosos vão destruindo a importância das ferrovias. Todavia, Santa Maria não perde sua característica, pois no começo dos anos 60 é construída a Universidade Federal de Santa Maria, a primeira e até hoje uma das maiores universidades do interior do país, o que mantém uma constante e diversificada movimentação populacional na cidade. Portanto, hoje em dia basta uma conversa rápida com qualquer um dos aproximadamente 300 mil moradores da cidade para constatar que Santa Maria é frequente local de encontro entre pessoas de diversos lugares.

O Teatro Por Que Não? apropria-se da característica receptiva de Santa Maria e aproveita-se de sua localização para fazer do Entrevero um ponto de encontro entre grupos brasileiros e estrangeiros de países próximos, como Argentina, Uruguai e Paraguai. Além disso, o festival estende o braço aos países de língua portuguesa, entendendo ser importante reforçar os laços entre

as comunidades do quinto idioma mais falado no mundo. Dessa forma, a programação do Entrevero buscará sempre trazer artistas de localizações que se enquadrem nos seguintes critérios: grupos de Santa Maria, o que objetiva incentivar a produção local com a garantia de destaque no evento; grupos de diferentes estados brasileiros, com prioridade para cidades do interior; grupos de países da América do Sul, com prioridade para os vizinhos fronteiriços; grupos de países de língua portuguesa.

A semente que fez o Entrevero brotar foi plantada quando, em 2012, fomos convidados a participar da primeira edição do Periferias (Sintra, Portugal), festival que inclusive participamos depois em outras edições também. Nesta primeira ocasião conhecemos a proposta de João de Mello Alvim, diretor do festival naquela época, de aproximar grupos de países que falam português, porém que não estão sediados em capitais, valorizando a força dos artistas interioranos em diferentes lugares, aproximados pelo idioma português. Esta ideia nos encantou, pois imediatamente percebemos potencial para replicar algo, à nossa maneira, em Santa Maria. Curiosamente, um dos objetivos de Alvim era justamente fomentar a relação entre os grupos participantes do Periferias para além do próprio festival, pois bem, somos um exemplo de que a ideia era boa, visto que não demorou muito e nossa rede de contato com artistas de outros países de língua portuguesa foi crescendo para além de Sintra e de Portugal.

Mais que um festival, o Entrevero é um projeto de longo prazo. Para além das emoções efêmeras que caracterizam qualquer evento teatral, queremos que os desdobramentos de cada edição sejam muito mais duradouros que o momento do evento em si. Não poderíamos jamais fazer de um festival de teatro um mero instrumento comercial ou diminuí-lo somente a uma ferramenta de divulgação do nosso trabalho. Quando propomos a realização de um festival precisamos entender o reflexo social que este tipo de evento representa, significando um diálogo entre os diferentes recortes das sociedades que por ele passam em contato com a comunidade que o recebe. Portanto, todo festival de teatro deve ser um espaço de crescimento de cada indivíduo que nele compartilha um pouco de seu tempo, seja artista ou espectador. Com este pensamento, entendemos que o Entrevero deve sempre se relacionar com os temas da atualidade de todos os envolvidos, propiciando, para além dos espetáculos, contínuas atividades de diálogo e troca de experiências.

Ao realizar a primeira edição do Entrevero, conseguimos contemplar grande parte dos objetivos programados para o festival (em seu projeto completo). Apesar de ter um evento com





receitas modestas, o primeiro Entrevero contou com a participação de artistas brasileiros, uruguaios e portugueses em uma programação que marcou as atividades culturais de cidade, com intensa participação do público e crescente interesse dos canais de mídia. A programação ocupou majoritariamente o Teatro Treze de Maio, maior e principal espaço para as artes cênicas na cidade, porém não foram poucas as atrações descentralizadas, ocupando a rua e locais de arte independente, como o Espaço Cultural Victorio Faccin, sede do Teatro Por Que Não? e do grupo TUI. Também foram realizadas apresentações para alunos de escolas públicas, o que contribui para a formação de novas plateias e a democratização do acesso à arte, constantes preocupações de nosso grupo. Por último, e para reforçar o caráter de resistência que existe em toda manifestação artística, o primeiro Entrevero ocorreu justamente na última semana das eleições mais tensas da história recente do Brasil, terminando exatamente no dia da votação que confirmou a vitória do candidato da extrema direita. Não por acaso, foram comuns em quase todas as atrações os protestos de artistas contra o candidato e suas ideias ditatoriais, ao mesmo tempo em que o evento se tornou um constante espaço de discussão política.

Nos últimos 4 ou 5 anos a situação política do Brasil tem sido um pesadelo para qualquer pessoa que acredite em uma sociedade mais democrática e humanizada. O avanço galopante da onda conservadora faz crescer suas vítimas (algumas fatais) dia a dia, e a perspectiva de um país com menos desigualdades parece cada vez mais distante. O ódio e o preconceito mostram suas garras e se empoderam, garantindo forças àqueles que não toleram dar voz e oportunidades iguais a todos. Em meio a isso, uma grande parcela da população se alimenta da violência originada em mentiras com interesses mesquinhos, que só fazem aumentar a raiva e a ignorância. Neste cenário é de praxe que os artistas sejam um dos

primeiros alvos e, conseqüentemente, se dificultem todas as possibilidades de movimentação cultural. Inclusive não seria um exagero dizer que este contexto pode eliminar muitas atividades artísticas no Brasil, mesmo aquelas já consolidadas, pois isso é um fato que se observa desde agora. Ainda assim, os senhores da “moral e bons costumes” esquecem que a criatividade é a principal ferramenta de um artista e que, portanto, não há perseguição capaz de superar por completo a força destes trabalhadores.

Para finalizar, apesar de apresentar um panorama obscuro para a cultura no Brasil, no que tange especificamente ao Entrevero, mantenho o otimismo ao acreditar que a segunda edição do festival será ainda maior. Digo isso não por mero entusiasmo, mas por saber que entre os frutos desta primeira edição estão ótimas perspectivas de mais recursos e apoios para o próximo festival. Os trabalhos de planejamento e programação iniciam no final de 2018 e no começo do ano seguinte já estará em andamento a captação financeira, então mesmo que podres poderes tentem desidratar a cultura, não acredito que isso possa acontecer a tempo de impedir o Entrevero seguinte. A decisão de realizar um evento bianual já é um reflexo do momento delicado para as artes, mas é justamente dessa forma que acreditamos que cada edição poderá ter mais solidez e garantia de sucesso. Portanto ao chegar no segundo semestre de 2020, data prevista para o próximo Entrevero, tenho a certeza que vamos comemorar mais um festival com muito orgulho e resistência. Minha única lástima ao finalizar este texto é não conseguir manter o mesmo otimismo quanto à outras edições posteriores. Sinto isso pois neste momento pouco consigo enxergar sobre o Brasil mais à frente, mas aquilo que vejo é um futuro muito parecido com o nosso passado, e este passado por aqui nem sempre foi bom para os sonhadores. ■



MULHERES DE TEATRO NO MÉXICO





[Estela Leñero]

Las mujeres han recorrido los siglos contando en silencio su historia. Unas veces olvidadas por los investigadores, otras limitadas a participar y otras excluidas totalmente. Esquivando obstáculos, triplicando labores y convirtiéndose en varias a la vez, las mujeres se han integrando al mundo del teatro a lo largo del siglo XX y florecido en el XXI.

[Los cimientos de la dramaturgia escrita por mujeres]

La dramaturgia femenina se desarrolló particularmente a mediados del siglo XX, con mujeres que abrieron brecha en una sociedad machista donde las historias teatrales sólo eran vistas con ojos masculinos. Iniciaron el proceso escritoras de melodramas u obras intimistas sin preocuparse por las estructuras y estilos escénicos. En los cincuenta, dan un salto mortal rompiendo convencionalismos tanto temáticos como estilísticos. Arriban al realismo y a un tipo de teatro

más onírico, más libre, más difícil de palpar. Luisa Josefina Hernández y Elena Garro, las más sobresalientes de su época, representan dos caminos: la primera experimenta formas de contar historias, por lo general en provincia, y la segunda hace alegorías brillantes que trascienden la realidad.

Luisa Josefina Hernández, se deja influir por el realismo norteamericano y nos muestra a profundidad historias de personajes trágicos que se rebelan a su destino. Las mujeres, en estos casos, reflexionan, toman decisiones y cambian el curso de su historia o de su conciencia. *La Calle De La Gran Ocasión* y *Los Caprichos de Goya* son dos obras ambiciosas donde investiga la fragmentación narrativa.

El teatro de Elena Garro está lleno de poesía impregnando a sus obras de una magia y una belleza lírica sorprendentes. Sus metáforas y sus símbolos llevan a la reflexión existencial. Juego de imágenes suscitadas por las palabras. Imaginación desbordante que invita a crear mundos por encima de la realidad y encontrar la liberación. Están sus obras como *Un Hogar Sólido* y *La Señora En Su Balcón* que nos habla con parábolas de sus

anhelos y la forma en que estaba estructurada la sociedad de su tiempo.

Las dramaturgas de los cincuenta sentaron las bases para las nuevas generaciones de escritoras; de dramaturgas del presente como Sabina Berman, Estela Leñero, Leonor Azcárate, Berta Hiriart, Silvia Peláez, Maribel Carrasco, Carmina Narro, Elena Guiochíns, Verónica Musalém y Gabriela Ynlán, entre otras. Al interior de la República encontramos a autoras como Dolores Espinoza de Sinaloa, Elba Cortés y Bárbara Colio de Sonora, Jissel Arroyo de Chihuahua, Laura Madrid de Guanajuato, Teresa Riggen de Puebla, Iris García de Guerrero, Concepción León de Yucatán,... por mencionar unas cuantas.

La dramaturgia contemporánea del siglo XXI se sigue desarrollando de manera individual, pero se incorpora a los procesos de puesta en escena o las escritoras crean grupos teatrales para tomar la palabra. Se diversifica en cuanto a géneros. El realismo se abre hacia nuevas propuestas performáticas; van de trabajos de deconstrucción a textos posdramáticos; investigan las posibilidades escénicas del teatro documental o profundizan en la evocación surrealista y onírica de la realidad.

[Mujeres en la puesta en escena]

A diferencia de la dramaturgia, las actividades más ligadas a la puesta en escena, como la dirección, la escenografía y la iluminación, son campos en donde la mujer logró desarrollarse hasta los sesenta. Iniciaron sus trabajos en la dirección escénica Lola Bravo, Clementina Otero y Soledad Ruiz.

Lola Bravo dirigió su primer Goldoni, *Historia De Un Abanico* en 1961, y su última obra que obtuvo gran éxito, *Hoy Invita*

La Güera de Federico S. Inclán en 1974.

Clementina Otero principalmente obras de teatro para niños y fue una gran promotora del teatro social. Soledad Ruiz, destacó por su trabajo realizado con comunidades campesinas e indígenas.

Debutan en los setenta con arriesgadas propuestas escénicas Nancy Cárdenas, Marta Luna y María Alicia Martínez Medrano. Nancy Cárdenas fue la primera en montar en 1974 una obra con temática gay, *Los Chicos De La Banda* en 1974 y la primera en dirigir una obra que hablaba del SIDA en 1988.

Marta Luna, brechtiana de corazón, montó en 1977 *La Ópera De Tres Centavos* en el Frú Frú, y su espíritu de exploración la llevó a dirigir desde diferentes estilos actorales como fueron el realismo, el expresionismo y el estatismo.

Alicia Martínez Medrano realizó diversos happenings en el 68 y en los ochenta hizo propuestas muy atractivas en espacios naturales como la selva, el llano o el monte con el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco que ella fundó.

Directoras que iniciaron su carrera en los sesenta y setenta, arriba mencionadas, son precursoras de nuevas generaciones de directoras como Jesusa Rodríguez, Lorena Maza, Susana Frank, Nina Serratos, Ángeles Castro, que debutaron en los ochenta y

como Sandra Félix, Rocío Carrillo, Raquel Araujo, Iona Weissberg, María Morett y Gema Aparicio en los noventa. **En el siglo XXI las directoras escénicas se multiplican a pesar de los obstáculos que se enfrentan ante la cerrazón masculina del poder.** Ellas, entre muchas otras directoras, son mujeres que apuestan por el teatro para crear atmósferas y sensaciones; trabajan con el cuerpo y con situaciones humanas, profundizan en la psicología de los personajes y son acuciosas en el movimiento escénico; les gusta la ambigüedad entre el mundo real y el imaginado.

Las escenógrafas florecieron mayoritariamente en los ochenta, teniendo como antecedente a Félida Medina, escenógrafa que brilló a partir de los sesenta e influyó en futuras generaciones como las de Tolita Figueroa, Mónica Kubli, Xochítl González, Mónica Raya, Atenea Chávez y Auda Caraza, las cuales también se han enfocado hacia el campo del vestuario junto con Eloise Kazan, Cristina Sauza y Edyta Rzewska, entre otras.

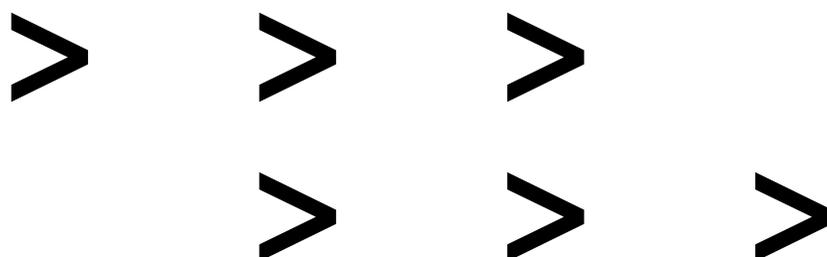
En el siglo XXI se consolidan las propuestas teatrales de creadoras escénicas no solo de manera individual sino a través de compañías que desarrollan formas específicas de creación, organización y toma de decisiones, donde la horizontalidad y la perspectiva de género y marginal, son ejes torales en sus propuestas teatrales.

El Grupo de la Rueca, fundada por Susana Frank y Alinne Menasse, es uno de los grupos de mujeres con más camino andado, que se consolidó en los ochenta dentro de la corriente de Teatro de grupo -muy incipiente en México-, y se vinculó con colectivos como el Odin Theatret, -al cual trajeron a México- y otros más con los que compartían la visión grotowskiana del teatro. La máquina de teatro, de hace más de diez años de existencia, encabezada por Juliana Faesler y Clarissa Malheiros está interesada en la experimentación y el trabajo interdisciplinario. Este lado del Teatro es la compañía de Estela Leñero y Gema Aparicio que a través de sus puestas en escena investigan sobre la expresión de los marginados que se rebelan, el mundo mágico prehispánico y también el surrealista. El Colectivo Macramé fundado en el 2008 por Mariana Gándara y conformado por jóvenes actrices, crean sus espectáculos transdisciplinarios a partir de la experiencia y el intercambio creativo con el público, dando como resultado propuestas originales que resaltan el espíritu del convivio en el teatro. Caracola Producciones, con apenas seis años de creación, es un grupo principalmente de mujeres que investigan y proponen un teatro de juguetes, un teatro de títeres y de sombras y realizan espectáculos de teatro en miniatura para evocar un mundo que se mueve en la imaginación o en mundos que trascienden nuestra realidad tangible.

El siglo XX fue para las mujeres el trampolín para impulsarse al mundo de las artes escénicas en México. Si su participación se inició principalmente en el campo de la actuación, hoy en día emergen en todos los campos del teatro. Por supuesto a contracorriente, pues en pleno siglo XXI, con sutileza o sin ella, continúa la discriminación patriarcal hacia las mujeres dentro de nuestra sociedad teatral mexicana. Las mujeres de teatro en México han levantado su voz y es hoy que toman los escenarios: escriben, dirigen, actúan, generan sus propios proyectos y se organizan, en colectivos como la Liga mexicana de mujeres de Teatro conformada por más de 200 integrantes. Su expresión en el teatro es tan poderosa que ahora será imposible de invisibilizar nuevamente. ■

*Estela Leñero, dramaturga, periodista y crítica teatral, fundó junto con Gema Aparicio la Compañía Este lado del Teatro con la que ha llevado a escena gran cantidad de obras teatrales. Ha obtenido premios nacionales e internacionales con obras como Habitación en blanco, El Codex Romanoff y Remedios para Leonora. Tiene un programa de radio semanal para difundir el teatro mexicano y una columna de teatro en la Revista Proceso. Actualmente cuenta con la beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fonca, Secretaría de Cultura.

O NOVO TEATRO PARA OS MENINOS MEXICANOS



[Jaime Chabaud Magnus]

Al día siguiente de proponerle a Carlos Gil el tema para la entrega de esta columna, un joven director me escribe informando que mi obra *Lágrimas de Agua Dulce* ha sido censurada por el Sistema para el Desarrollo Integral de la Familia (DIF) del gobierno del Distrito Federal. Cuando pasan esas cosas, que afortunada y desafortunadamente no es la primera vez con un texto dirigido a público infantil, uno no puede más que pensar que ha tomado el camino correcto. La obra cuenta (que no denuncia) una historia de explotación infantil que es el pan de cada día en México. Ya sólo nos faltan los niños reclutados por el narco y no tarda nada porque los adolescentes ya son usados como carne de cañón. Ser motivo de censura por autoridades miopes nos habla de la resistencia hacia un teatro poderoso que viene desarrollándose en mi país: el dedicado al joven público. Autores como Enrique Olmos de Ita, Perla Szchumacher, Bertha Hiriart, Amaranta Leyva, Maribel Carrasco, Mónica Hot, Javier Malpica, Elba Cortéz y un puñado más, han dado la vuelta a este teatro para ponerlo a la vanguardia, al menos, en Latinoamérica.

La mayoría de los autores crecimos con un teatro para niños y jóvenes fincado en la extraña creencia –y práctica- de que debía ser una especie de clase de fin de semana, una especie de extensión del aula. El didactismo fue una línea muy arraigada que aún hoy, con la lenta aceptación de este *nuevo* teatro, perdura aunque afortunadamente en una especie de descrédito entre los propios teatreros. También van a la baja las Caperu-

citaz Rojas y los Pinochos y los Hansel y Gretel edulcorados, deslactosados y descafeinados que tratan como subnormales a sus potenciales receptores en un prejuicio tácito que los excluye de la experiencia artística. *Los Hermanos Grimm* – por ejemplo- solían ser censurados o suavizados para que los chicos no se fueran a espantar. ¿Ellos o los papás que pagan la taquilla? La crueldad siempre ha sido mal vista y políticamente incorrecta en nuestros escenarios. Las presuposiciones que la gente de teatro se ha hecho por años sobre los niños suelen ser atroces, elementales, ínfimas, pequeñitas y –ahí sí- de subnormales. Pero no sólo a nivel temático o de los mundos a plantear sino también del formato de teatralidad permisible para llevar a cabo un espectáculo. La complejidad suele estar excluida de cualquier propuesta en una especie de “no vaya a ser que no entiendan”.

Y es que el gremio mismo ha sido cómplice o promotor este teatro pobre, didáctico, miserablemente dulzón en la medida en que casi siempre ha considerado a esta opción teatral como una tablita de salvación financiera. “¡Necesitamos plata”, dice uno; “Hagamos una obra infantil”, suele contestar el otro en automático, sin pensamiento previo. Así, el teatro para niños –en muchas latitudes de América Latina, no sólo México- se ha ejercido desde la más cobarde de las impunidades, sin rigor artístico alguno y –peor- sin que los involucrados se hagan ninguna pregunta sobre su destinatario ideal. Por supuesto, estoy generalizando y por lo mismo siendo injusto con aquellos que

vocacionalmente han hecho del teatro para chicos su proyecto de vida. Pero aún en algunas agrupaciones profesionales permanece una visión –podríamos decir– ingenua respecto a lo que “debe o no ser” el teatro para niños y jóvenes.

En más que muchos congresos he escuchado atónito –como si de Index de la Inquisición se tratara– “qué temas deben o no tratarse” en el teatro para niños. La respuesta que ha dado lo que yo llamo el “Nuevo Teatro para Niños” en México ha sido “todos”. No hay tema (me enfada el término por pequeño) o asunto o mundos que no puedan ser expuestos a los chicos que –por lo demás– ya lo saben todo y tienen acceso vía intravenosa al TV de todo aquello de lo que padres y educadores juran que los salvan. La capacidad del niño actual de decodificar la ficción es bestial y para demostrármelo he puesto a mi propio hijo desde los 4 o 5 años a ver desde la mitad una película que él desconoce. El resultado ha sido en más de una ocasión el mismo: a los pocos minutos ya ha conseguido hacerse un mapa de la ficción o ha generado una serie de hipótesis que completan dicho mapa. Es decir, ha ejercitado su capacidad estructu-

claro, las reacciones constantes ante la dramaturgia para niños actual en nuestros escenarios, es la de admiración o la de rechazo sin medias tintas. No falta el padre que saca a sus hijos, a media función de obras de Amaranta Leyva o de Enrique Olmos, vociferando que eso “no es teatro para niños”. Otros, en cambio, agradecen conmocionados que se haga un trabajo inteligente que ponga a pensar a chicos y grandes, que les mueva el piso y que incluso los increpe.

Entre esta colaboración con Artez y la anterior, “se me ha muerto como del rayo” Perla Szychmacher, amiga entrañable y una de las dramaturgas y directoras dedicadas al joven público en México que ha sido motor –entre otros– de este boceto de reflexión. Como anuncié en la entrega pasada, solicité a los protagonistas de este Nuevo Teatro para Niños en México que compartieran con Artez sus reflexiones sobre su quehacer. Desgraciadamente, en el caso de Perla, no recibí contestación y un par de semanas después tuve la noticia de que el cáncer había ganado la batalla, el 10 de mayo pasado. Entre sus convicciones estaba la de la construcción de un teatro para niños

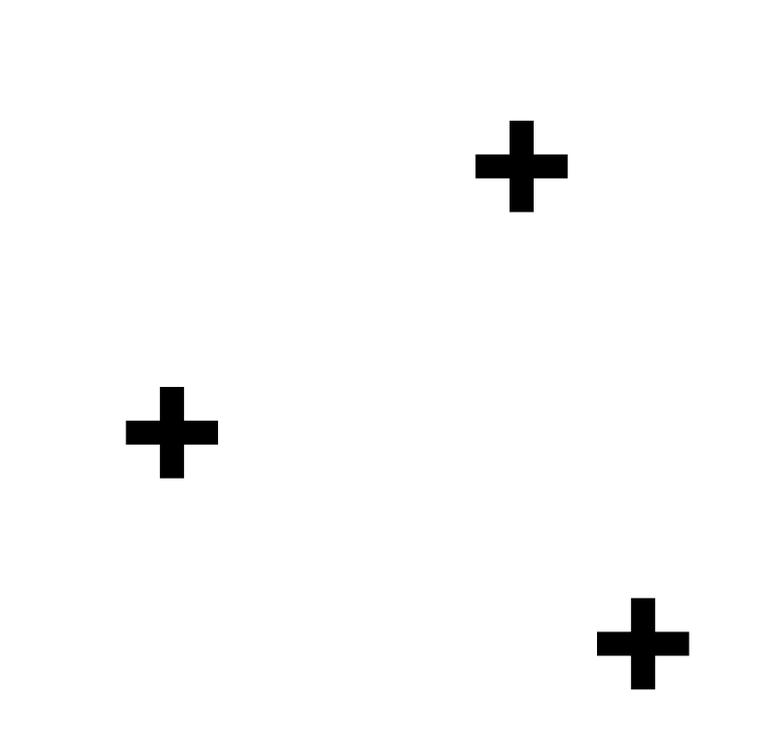


radora, su dramaturgo interno, para reconstruir de manera eficaz los eslabones ficcionales que le hacen falta. Solemos confiar poco en nuestros pequeños espectadores sin darnos cuenta de que nos llevan la delantera.

Después de dar muchos tumbos y tropezar una y otra vez, el día que entendí el tipo de dramaturgia para joven público que me interesaba, fue ante la representación de un Quijote con marionetas a cargo del maestro mexicano Leonardo Kostta. Puede sonar estúpido pero fue como una especie de iluminación: en el momento en que Sancho es arremetido con mil azotes por su patrón para quitarle lo endemoniado, inquirió al público sobre la injusticia de que era objeto diciendo “porque a ustedes no les pegan, ¿verdad, niños?” En las primeras filas un pequeño, acompañado de su padre, se levantó y con las manos en alto comenzó a gritar “¡¡¡A mí sí, a mí sí!!!” Hubo carcajadas nerviosas de los demás asistentes y el padre del espontáneo se sumergió hasta lo más hondo de su vergüenza y de la butaca. Ese día descubrí que el teatro, ese poderoso vehículo que siempre ha sido, si a alguien tenía que educar es a los padres. Y

que fuese a contracorriente con el teatro didáctico y de los clones de Disney. Era partidaria de un teatro sensible e inteligente que moviera las emociones de su público todo e incluso dejara un sabor amargo al abandonar la sala. También peleó porque las instituciones culturales mexicanas se involucraran en la tarea de hacer un teatro eminentemente profesional y dedicaran presupuestos serios a su producción y difusión. La herencia de Perla Szychmacher en México es la de los pioneros que transformaron el teatro para niños en algo no condescendiente ni con los pequeños y mucho menos con los adultos. Sus obras *Malas palabras* y *El rey que no oía pero escuchaba* se pueden conseguir en la Librería Yorick en España publicados en la colección *Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público* de Paso de Gato Ediciones. Otra de sus textos que ha causado gran revuelo en estos días es la adaptación de un cuento de Stern Nijland y Linda de Haan sobre la diversidad sexual que se llama *Príncipe y Príncipe*.

Para Enrique Olmos de Ita, quizá uno de los dramaturgos más jóvenes que se han interesado en los públicos de que ha-



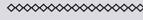


blamos, sus obras sobre abuso sexual (No tocar) y sobre el suicidio en adolescentes (Inmolación) están dando mucho de qué hablar. *“En un país con más de ciento diez millones de habitantes es indudable que faltan dramaturgos para jóvenes públicos y sobran tópicos. Hay muchos textos circulando en escuelas y teatros semi profesionales, provincianos o metropolitanos de tinte aleccionador, que le dicen a los niños y los jóvenes ‘qué hacer, cómo comportarse y a quién atender’. La ficción se hunde en la didáctica más ingenua. Sin embargo, hay en ciertos núcleos urbanos y en especial en la capital del país una suma de autores – más allá de las generaciones – indudablemente influenciadas por el teatro quebecúa que están haciendo el teatro para niños y jóvenes más propositivo de nuestra lengua. Temas como la homosexualidad, el abuso sexual, la muerte y hasta el suicidio han aparecido en nuestras salas sin protestas de padres de familia ni acusaciones reaccionarias. Eso habla bien, por otro lado, de la sociedad mexicana.”*

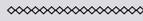
Con obras que hablan sobre el divorcio y cómo el mundo infantil se ve desgarrado por ello como Dibújame una vaca y Mía (también en Paso de Gato Ediciones), Amaranta Leyva aparece, junto con Olmos, como uno de los relevos generacionales más importantes que trabajan en esta línea del teatro para niños y jóvenes en México. Al asistir hace un par de años al estreno de la obra Mía, que trata del instante en que una madre toma la decisión de no soportar más a un esposo alcohólico y golpeador, una niña sentada junto a mí inquirió a su padre sobre si “¿Eso es lo que pasó contigo y con mamá?” La escena en la butaquería fue desgarradora y creo fundamental compartir el testimonio de la dramaturga al lector de Artez.

Amaranta Leyva: *“El proceso de creación de Mía es la historia de la lucha contra mi miedo a explorar sin prejuicios los universos íntimos, profundos, dolorosos, intensos y complejos del niño, y hacerlo bajo promesa del respeto irrestricto a su intimidad. Mentiría si dijera que Mía partió de un legítimo interés por ahondar en el tema de la violencia familiar. Mía nació de una imagen que impactó mi conciencia y se aferró a mis vísceras. De una niña de carne y hueso nacida en la violencia. Sus padres, casados desde muy jóvenes, pasaban por episodios donde los golpes y gritos parecían ser lo de menos al lado de incendios provocados por sus cigarrillos y los de sus amigos que se quedaban, a lo menos, dormidos después de fiestas de crack y heroína. Era 2002 cuando la abuela de esta niña me describió angustiada una imagen aterradora: la madre de Mónica no había logrado salirse de su casa por evitar que el padre rajara el cuello de la niña con un cuchillo. Esta imagen me obsesionó, me envenenó. Tenía que hacer algo para ayudar a esa niña, para redimir su destino. No podía acercarme francamente pues debía aparentar que nada sabía, por petición de la propia abuela. La impotencia me llevó a un recurso habitual: la escritura, el teatro. La imagen de la niña se hizo personaje, y Mónica se transformó en Mía en el día en que iba a escapar de la casa de su infancia. Si la niña de existencia real no pudo hacerlo, mi personaje lo haría por ella. Yo tenía como punto de partida aquella imagen y mis recuerdos de las discusiones de mis padres. Obviamente, necesitaba más.”*

Es importante recalcar que este tipo de textos, por fortuna, ha ido acompañado de montajes de una altura profesional a toda prueba, con valores de producción reales y contundentes y con actores y realizadores comprometidos de verdad. No es que no haya fracasos en todas las intentonas pero ha sido evidente que los éxitos –polémicos o no- de estas obras han sido también consecuencia de puestas en escena profesionales. Quedan otras voces por ser presentadas en una tercera entrega de esta Piedra de Sacrificio. ■



*A **Escenários** pretende ser um espaço de discussão e reflexão sobre o presente, o passado e o futuro do teatro, em particular no espaço iberoamericano. Viajamos e convidamos a viajar aqueles que se juntam a nós, através da leitura das páginas que, trimestralmente, vos fazemos chegar. Para garantir o acesso às viagens constantes, assine a **Éscenários**. Saiba como através do Mail **mail.escenarios@gmail.com** ou visite os pontos de venda:*





PRO TAGO NISTAS



LUCERO MILLÁN

**SEMPRE ACREDITEI
NO PODER DA FICÇÃO
E DA REALIDADE**

[Julio César Ramírez]

Entrevista a Lucero Millán

¿LUCERO ESTAMOS DEDICANDO ESTE NÚMERO DE LA REVISTA ESCENARIOS, A MÉXICO. PENSAMOS EN TI PORQUE EN UN MOMENTO DE TU VIDA DECIDES SALIR DE MÉXICO Y HACER TEATRO EN NICARAGUA. QUE MOTIVOS IMPULSARON ESA DECISIÓN.?

Siempre he creído en el poder de la ficción y de la realidad. Recuerdo que estando en México, mi país de origen, vi un documental llamado “La Ofensiva Final” en el que se mostraba los últimos meses de represión y lucha contra la dictadura de Anastasio Somoza en Nicaragua. Se culminaba con la escena del triunfo de la Revolución Popular Sandinista, donde el pueblo entero celebraba con guerrilleros recién bajados de la montaña, abrazándose, sonriendo, bailando, cantando. Había una ancianita, sin dientes, pero con una alegría especial en su mirada, subida en la torre de la catedral, ondeando una bandera rojinegra. Esa imagen me conmovió profundamente y me dije: Yo quiero estar ahí, en ese momento histórico, aprender del pueblo nicaragüense y aportar humildemente a ese proceso. A los dos meses de haber llegado en 1979 fundé el Teatro Justo Rufino Garay.

¿COMO VEZ TU ROL FUNDACIONAL EN EL TEATRO NICARAGÜENSE?

Ha sido un camino largo, duro, pero lleno también de satisfacciones, una de ellas el haber creado junto a mi grupo la primera sala de teatro independiente del país en 1986. También la construcción de un público a lo largo de los años, labor que continuamos hasta la fecha. Especial atención merece la formación de cientos de actores, algunos de ellos fundaron otros grupos y otros proyectos con mucho éxito.

No todo ha sido fácil, también ha habido muchos obstáculos, serruchadas de piso y envidias, pero el trabajo está ahí, habla por sí mismo. Eso lo sabe el público de Nicaragua. Eso que dicen, escucharlos les atormenta, no pueden pensar con el otro, no pueden procesar lo del otro. Creo que por eso también los actores quedan tan pegados al hacer los procesos conmigo, quedan impregnados de esa materia, en cambio este ejemplo contrario que vemos, en que el director no se permite plegarse y tomar ese todo, los actores aceptan esa forma, le dan su materia al director y que se haga cargo, como si le dieran solo el cuerpo, pero el cuerpo como forma.

¿TE SIENTES EN DEUDA CON EL TEATRO MEXICANO. DIGAMOS, QUE QUISIERAS DAR TU APOORTE A LO QUE SUCEDE HOY EN EL TEATRO MEXICANO?

Tengo ahora, una necesidad de recuperar mi identidad como mexicana, porque aunque haya vivido tantos años en Nicaragua, nunca dejé de ser mexicana, estoy invadida de mis recuerdos de niña en Culiacán Sinaloa con mis amigas de infancia, los olores y colores de la comida mexicana, los paisajes. Tengo a toda mi familia viviendo allá, incluso a mis hijos.

Así que me encantaría que también se conociera en México toda la experiencia que he adquirido fuera de mi país y poder aportar humildemente sin quitarle su lugar a nadie. No quiero dejar mi proyecto del Teatro Justo Rufino Garay ni Nicaragua, porque también me siento nicaragüense. Lo ideal sería poder pasar la mitad del tiempo en cada país.

Justo ahora estoy a punto de estrenar un monólogo escrito y actuado por mí, dirigido por René Medina Chávez que se llamará “Francisca” que parte de una sensación, de sentirse un poco de los dos lados. Está lleno de la cultura mexicana y nicaragüense.

¿HABLEMOS DEL GRUPO JUSTO RUFINO GARAY, SIN DUDAS ES LA VANGUARDIA DEL TEATRO NICARAGÜENSE. CÓMO LOGRAS SOSTENER UN PROYECTO CON ESTAS CARACTERÍSTICAS EN UN PANORAMA TAN COMPLEJO COMO ES EL QUE VIVE NICARAGUA HOY?

Esa es una gran pregunta, hace algunos meses cuando estalló la crisis, fui amenazada de muerte y de quemar el teatro, tuve que salir en 24 horas hacia México. Estuve poco más de un mes y aunque estaba feliz de estar con mi familia y bien atendida, había una parte de mí que no estaba bien, tenía el corazón y el alma en Nicaragua. Así que decidí regresar, al ver la alegría que le dio a mis compañeros del teatro verme, decidí seguir aguantando hasta que las circunstancias nos lo permitan. Hemos mantenido el teatro cerrado por varios meses para el público pero nosotros seguimos creando, ensayando, el nuevo montaje de “Francisca” me mantuvo viva, después otras giras a Estados Unidos, Brasil, Manizales, entre otras. Ahora vamos a retomar la escuela con jóvenes becados porque están en una situación de indefensión física y emocional, creemos que el teatro será de gran ayuda y les dará un soporte. Cómo estamos sobrevivido? Quedándonos los indispensables, reduciendo gastos, gestionando proyectos, dándonos unos a otros esperanzas. Cariño. Una vez más el teatro nos sigue salvando.

¿ES ESENCIAL LA PARTE FORMATIVA DEL JUSTO RUFINO GARAY, ES LA BASE PARA EL DESARROLLO FUTURO DEL TEATRO EN NICARAGUA. HABLEMOS DE ESE PROYECTO, CUÁL HA SIDO LA TRAYECTORIA HASTA ESTE MOMENTO Y COMO SE PROYECTA HACIA EL FUTURO?

Como lo menciono arriba, tuvimos que interrumpir la escuela por la crisis actual y porque la mayoría de los jóvenes tuvieron que salir del país, pero en éstos días volveremos a lanzar una convocatoria para continuar con los interesados que se quedaron. Nos sentimos muy orgullosos de nuestros egresados, no solo han salido buenos actores sino que han generado muchos de ellos sus propios proyectos culturales y algunos con gran éxito como Managua Furiosa y La casita del árbol. Veremos cómo nos va en medio de ésta crisis. Ya te contaré. Trabajo con gente que no es de teatro, es de mi teatro, que es algo irregular, soy un aglutinador, si la gente no está interesada aun en el material va porque estoy yo ahí a ver qué locura hay, por lo menos tiene que haber la pulsión del teatro porque no hay quien lo esté exigiendo o les esté pidiendo algo, se trata de promover algo que está pasando. El teatro pone a la gente de cara con sus propios miedos, con las cosas oscuras, no frívolas, sino cosas importantes para la vida de las personas.





FUNDASTE UN FESTIVAL DE TEATRO EN NICARAGUA CON CARACTERÍSTICAS MUY PECULIARES, DIÁLOGOS, MONÓLOGOS Y MÁS. A TU MODO DE VER, CUÁL ES SU CONTRIBUCIÓN AL TEATRO NICARAGÜENSE Y CENTROAMERICANO?

Fundamos un festival desde la iniciativa independiente desde 1995 sin apoyo del Estado. Se ha mantenido de manera ininterrumpida contra viento y marea. El único cambio que hicimos es de anual a bienal en los últimos años. No es un festival muy grande pero se ha caracterizado por tener una buena curaduría, en ese sentido el festival le ha propiciado al público nicaragüense ver algunos de los mejores espectáculos teatrales que han venido al país.

También ha servido de plataforma para proyectar el teatro nicaragüense más destacados así como importantes cantautores y músicos. El teatro Centroamericano de mayor trayectoria también ha tenido en nuestro festival una plataforma de proyección. Así que respondiendo a tu pregunta ha sido la construcción de un público, la dignificación del teatro centroamericano y el referente de que se puede mantener un evento internacional con prestigio con constancia, disciplina y gestión.

¿ERES ACTRIZ, DIRECTORA, PEDAGOGA, PROMOTORA, GESTORA CULTURAL. COMO SE PUEDE LLEVAR TANTAS COSAS A LA VEZ CONSERVANDO ESE ESPÍRITU TAN CLARO DE FUTURO Y ESA LOZANÍA JUVENIL?

Gracias primero por lo de “lozanía”, en realidad ya no estoy tan joven y el tiempo como dice Pablo Milanés, nos va poniendo viejos. Una cosa me ha llevado sin querer a la otra. En México yo quería ser actriz únicamente, al llegar a Nicaragua me di cuenta que era más importante que actuaran los jóvenes nicaragüenses a que actuara yo. Muchos años después me daría la licencia para hacerlo. Entonces me convertí en profesora de actuación, no había quien dirigiera las obras, entonces las monté yo, queríamos tener nuestra propia sala de teatro y nuestro festival entonces me convertí en gestora cultural, no había obras que hablaran sobre la realidad del país entonces empecé a escribir. Amo el teatro y creo que él también me ama a mí.

¿LLEGASTE A NICARAGUA ATRAÍDA POR UNA REVOLUCIÓN. CUÁL ES TU VISIÓN DEL PANORAMA QUE VIVE NICARAGUA HOY. PENSEMOS EN LA CULTURA Y EL TEATRO EN PARTICULAR?

No quiero hablar mucho de la situación porque como extranjera no me corresponde, pero estamos viviendo además del dolor de ver tantos muertos, desaparecidos, exiliados, una especie de “limbo”, donde nada está normal. La mayoría de los centros culturales se cerraron, las personas se encierran en sus casas en cuanto anochece por miedo, hay mucho dolor e impotencia. No lo sé, solo sé que Nicaragua se merece un país libre, abierto, democrático. La cultura está paralizada dentro del país en gran parte, pero nosotros seguiremos con nuestra labor en la medida de las posibilidades. También tenemos un plan b de trasladarnos a México como grupo. Veremos, el tiempo dirá. ■





(VIDAS CLANDESTINAS)

Encenação Júlio Cesar Ramirez

Fui preso pela primeira vez em Dezembro de 1953, não era militante, não era membro do partido, mas já com muita simpatia pelo PCP. Foi depois de sair da cadeia que fui convidado, aliás por uma figura ilustre que foi o Zé Dias Coelho, pronto e estava no partido e tinha essa actividade, quando me foi feita essa proposta.

Há outros aspectos que a mim me parecem bastante difíceis, passar a viver uma vida clandestina, portanto com um nome falso, e a necessidade imperiosa de nunca entrar em contradição nenhuma em conversas com vizinhos, com pessoas que provavelmente iam lá oferecer alguma coisa, ou entabular conversa, o normal não é?

A liberdade... Eu aprendi a apreciar o valor de estar em liberdade, particularmente na minha última prisão. E portanto eu era muito rigoroso por não ir a minha própria defesa. Com a defesa também dos funcionários, de que eu era responsável.

Eu só tinha óculos, eu não usava óculos, não é, e passei a minha vida de estudante com barba, com barba, sempre com barba, e, portanto, e, quando passei à clandestinidade levava, usava o anorak, as minhas botas, a minha lancheirinha sempre, sempre inseparável.

Eu acho que para os dois, não é. Quer dizer, eu, eu não posso, eu penso que foi duro para os dois, não é, porque para ela foi uma alteração também muito grande, no fundo ela vivia, vivia aquilo que eu também vivia, quer dizer, não, não, não ser preso não é, eu tenho que continuar a luta, neste aspecto acho que as coisas foram...

**LA ME
MÓRIA
DEL TI
EMPO**



**LA PERTINENCIA DE LA
ACTUALIDAD ESCÉNIC
DE LA PALABRA
DE BERNARDO SANTARENO**

© D.R.

Bernardo Santareno (1920-1980) deixou uma obra dramática atravessada por um sentido agudo de denúncia social. Nesta medida, o seu teatro foi colocado ao serviço da voz oprimida e das diversas franjas sociais que, durante o regime salazarista, se encontravam silenciadas e silenciosas sob alçada de uma ditadura vigilante. Na verdade, a censura permitiu mais facilmente a palavra escrita do que a palavra encenada.

A obra dramática de Santareno inicia-se com *A promessa* (1957). *O Punho* (1980) é o seu último texto. Até ao momento, dentro das 19 peças que este dramaturgo nos deixou, os estudos de teatro identificam três fases distintas: a primeira, assemelha-se ao teatro aristotélico, em 1966, com *O Judeu* (1966), aproximou-se do teatro épico, e por último, com *Português, Escritor, 45 anos de idade* (1974) estreou-se, a par com a revolução portuguesa, o círculo da liberdade.

A sexualidade, o misticismo, o poder, a marginalidade e a liberdade são alicerces estruturantes dos temas do seu teatro. Na verdade, sob a perspetiva das diferentes abordagens temáticas, verificamos a interligação de debates entre a sociedade da época e da atualidade. Por exemplo, se olharmos para as questões em redor da identidade sexual, é manifestamente evidente que, a pertinência desta questão, para além de se prolongar até aos nossos dias, tem vindo a intensificar-se. Portanto, mesmo que num plano inconsciente, o público atual e a sociedade em geral, protagonistas das diferentes culturas ocidentalizadas, necessitam de se envolver com algumas temáticas lançadas por este dramaturgo português.

O sofrimento humano e o flagelo social assumem-se, sem dúvida, como uma das principais inquietações do autor. Há, neste plano, uma carga utópica muito específica. Esta dimensão tem vindo a assumir uma particular pertinência num mundo atualmente marcado por uma globalização profundamente desigual, em que, "(...) Ninguém mais pode-se colocar de lado (...) mesmo que não os atinjam pessoalmente". (Barata, 1983:119).

Há uma realidade político-social que acompanhou e comprometeu todo o percurso literário de Santareno. Entre 1926 e 1974, Portugal viveu sob um regime de ditadura em que, à semelhança de outros casos, censurou predominantemente o texto de teatro. É de referir que Santareno produziu em liberdade apenas durante seis anos, porém, já manifestava um certo desânimo interior. Em consequência disso, existe uma grande distância temporal entre o momento em que Santareno escreveu para a cena e a encenação efetiva dos textos.

Ainda em consequência da repressão sobre a representação da obra dramática, Santareno, ainda no plano literário, propõe à palavra uma expressiva notoriedade cénica. Por exemplo, a densidade de indicações de cena é, evidentemente, uma prova dessa sua intenção. A partir do momento em que a dimensão cénica se difunde pelo plano da escrita, passa a "inscrever a sua própria escrita nesse(s) espaço(s) utópicos"

(Sarrazac, 2011: 48), admitindo, nesse momento, uma perspetiva universal à dramaturgia de Santareno.

Bernardo Santareno aproximava-se do teatro moderno, porque, na verdade, aponta cada vez mais para "todas as pessoas do mundo" (Sarrazac, 2011:87). A evolução da sua dramaturgia confirma um afastamento do discurso a partir do «eu». Admito que se possa compreender que, muitas das suas obras, sejam projetadas a partir da sua identidade, porém, não pretendem chegar a conclusões de âmbito pessoal, bem pelo contrário, procuram alcançar a uma consciencialização coletiva.

Levanto uma questão: Na encenação de Santareno, por se tratar de uma dramaturgia que se aproxima de "teatro-realidade", haverá o risco de se fixarem tipologias ou mesmo papéis estereotipados? Provavelmente. Porém, é na transferência da sua passagem para cena que o teatro atual irá compreender a sua mensagem. Incondicionalmente, essa adequação depende da sensibilidade do encenador.

Reposicionar Bernardo Santareno no teatro dos nossos dias é, sem dúvida, uma missão que nos compete. Num primeiro plano, deve-se "entender de que maneira o texto pode acompanhar um teatro (...) que sofreu grandes alterações artísticas" (Carnevali, 2015: 20). É neste sentido que prevalece o papel fundamental da encenação, estabelecendo, quase que uma tradução entre diferentes estéticas e condições de escrita que esperam por atualizações cénicas. Perante a obra de Santareno, compete à cena valorizar as profundas questões humanas em si presentes, e que, inquestionavelmente, decidiram e inspiraram as virtudes de todos os seus dramas.

É com facilidade que, em diferentes épocas e contextos, se encontram várias críticas ao teatro de Bernardo Santareno. Estas manifestações públicas vêm confirmar uma ampla necessidade de que, o futuro debate do seu teatro, surja a partir de outra dimensão para além da obra escrita. O modo como a cena concebe, compreende e expressa, enfim, se apropria da utopia inscrita na palavra, é, sem dúvida, um dos passos que se espera do teatro atual. Resgatando para dentro da cena, as preocupações humanas e sociais que povoaram o teatro, o pensamento e a vida do autor. ■

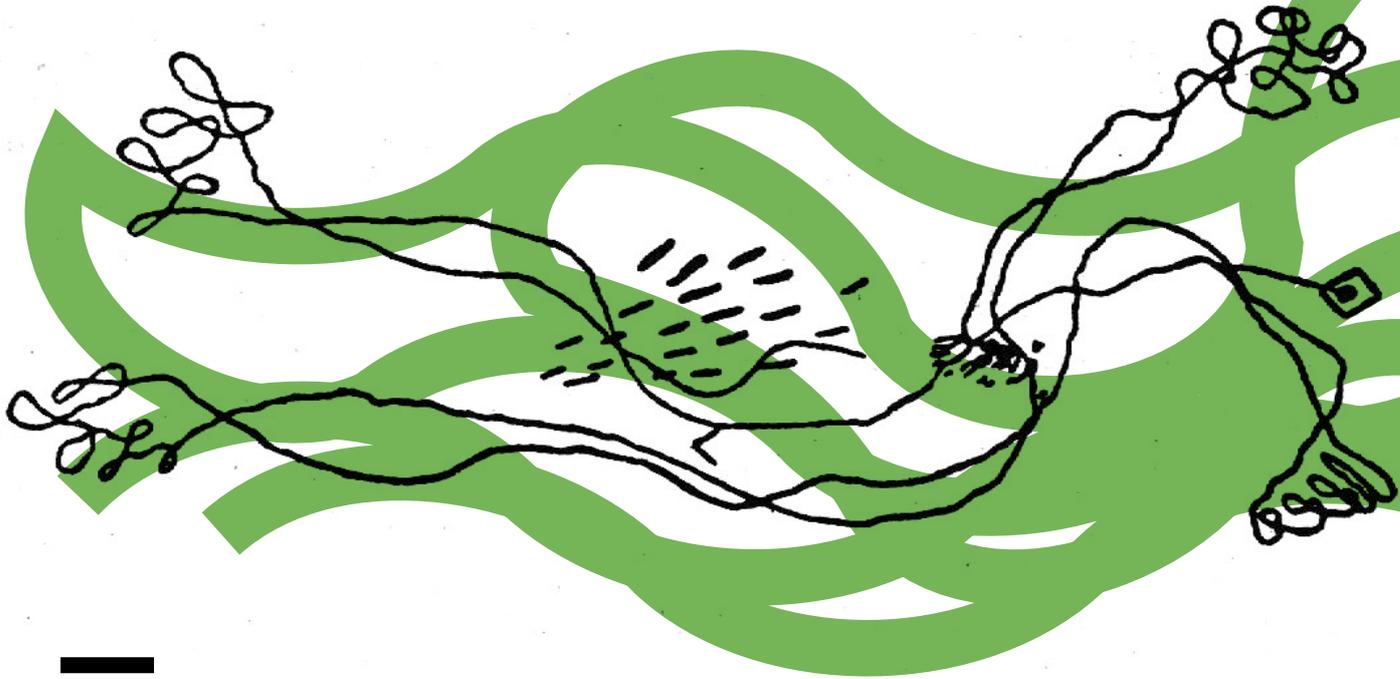
Fontes Bibliográficas

BARATA, José Oliveira. *Para uma leitura de 'O Judeu' de Bernardo Santareno*. Porto: Contraponto, 1983.

CARNEVALI, David. *Diretor: professor Carles Batlle i Jordà. Forma dramática y representación del mundo – Apuntes sobre la noción de fábula en el contexto teatral europeo contemporáneo. Tesis doctoral. Universidade Autònoma d Barcelona, Barcelona, 2015.*

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O outro diálogo. Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo. Licorne. Lisboa, 2011*

O POETA CHEGOU A SANTIAGO



[Juan Marinello]

Habrà que meditar largamente sobre la contribución y el aporte de la experiencia americana en la obra de Federico García Lorca. En ello se hará necesaria una doble indagación: precisar, por un lado, la influencia genérica de los americanos (de lo del Norte y de lo del Sur), en su escritura y registrar, además, el impacto que tuvo en su sensibilidad cada una de las confrontaciones con el Nuevo Mundo.

Nunca he dudado de que debe García Lorca a los Estados Unidos-mejor sería decir New York-, lo más hondo y nuevo de su poesía, lo que marcará su nivel como creador primordial de su tiempo hispánico. Aparte su faena teatral, que llevaba camino de reverdecer el difícil, el concéntrico laurear de la escena castellana del XVII, gran trecho de su verso se sustenta y eleva por el entendimiento genuino y sorprendente de lo popular español, impar hazaña que la distancia, en su misma hondura, de una atención universal más allá de la lengua. Su libro *Poeta en New York* es el que infunde la medida humana que culmina su estatura.

El choque con la enorme ciudad de hierro y angustia- hecho tremendo de nuestros tiempos-, hiere cruelmente la entraña infantil y milagrosa del poeta, arrancándole clamores que conmueven su misma sorpresa. Cosa similar en José Martí. En uno y otro caso, la metrópoli monstruosa penetra y desangra la sensibilidad de dos espíritus extraños, lejanos, a la férrea barbarie imperial.

El andaluz y el cubano nos dejan testimonios insuperables, por singulares, de la orbe desorbitada y voraz. Por ello, el mejor García Lorca está en su libro neoyorkino, como el mayor poeta José Martí está en *Versos libre* y en *Flores del destierro*, aunque a los

dos sobra gracia y maestrías para el verso en que se afila, se renueva y vence el canto del pueblo.

Pero la primera experiencia americana de Federico remata en Cuba, lo trae la conmoción de los grandes contrastes. La extranjería agresiva y ceñuda de Nueva York se le vuelve en La Habana encuentro gozoso con lo propio. En Cuba, he pasado, le oí decir, en la despedida, los mejores días de mi vida; en carta de su madre Doña Vicenta Lorca a sus muy amigos María Muñoz y Antonio Quevedo se lee que el hijo “habla con entusiasmo tan grande de Cuba que yo creo que le gusta más que su tierra”.

Y a su fraternal Martínez Nadal declara, de vuelta de nuestra isla, que aquí sintió por primera vez, y plenamente, “*la tremenda responsabilidad de ser español*”.

La estancia cubana de Federico –deslumbramiento y hallazgo– fue sedienta y desbordada. Quería saberlo todo, entenderlo todo, absorberlo todo. Cumplió, con luz y gracia nueva, su labor de conferenciante en la Institución Hispano Cubana de Cultura; se metió de rondón en las cadencias negras y en la risa de los niños; se inclinó con limpia avidez sobre la obra de los creadores jóvenes; atravesó la isla de una punta a la otra; apuró con infantil alborozo la maravilla de Varadero y los crepúsculos de Viñales y Yumurí; vivió unido, trenzado, con el pueblo; pero, por muy frecuentes razones, Santiago de Cuba se levantaba en su sueño como un recuerdo anticipado, con la suma trepidante de lo cubano en sus claras y complejas intenciones de color y ritmo. El hecho de que el único poema a escala con su poder tuviese a Santiago de Cuba como imán, ansiedad y objetivo, define su más urgente querer cubano.

[Una polémica resuelta]

Existen, de viejo, dudas sobre la visita de García Lorca a Santiago de Cuba en 1930. El debate se ha reavivado en las últimas semanas en virtud de un artículo en que la compañera Loló de la Torriente niega rotundamente la presencia del gran autor en la ciudad oriental cubana. Las pruebas de que Federico estuvo, habló y triunfó en Santiago, son ya decisivas e irrefutables.

Aunque creo que lo esencial es que nuestra ciudad primada-cubana y hogar de toda transformación nacional poderosa, esté en la obra de Federico García Lorca (y ya lo está, con soberano garbo), parece conveniente que llegue el debate a su punto de verdad. La figura del autor de Yerma, por razones claras y numerosas, crecerá en el tiempo, y vendrán sobre la vida comentaristas o investigadores obstinados en rastrear cada rumbo de sus pasos. Ofrezcamos, para esa coyuntura inevitable; el mejor testimonio.

Debo confesar que la negación de un hecho tan cercano y evidente me hace escéptico sobre los ocurridos en otros tiempos, sin comprobación a la mano. Si en cosa de nuestros días y con prueba cuantiosa se encrespa la polémica, ¿qué no podrá ocurrir con sucesos de verificación menos próxima y terminante? Este debate debilita, sin duda, el prestigio de la historia.

¿A qué se debe, en qué se afina la incertidumbre sobre la visita de Federico a Santiago? No es fácil precisarlo.

Antonio Quevedo, tan unido al poeta en su estancia cubana, la ha puesto en entredicho. Si García Lorca fue diaria visita fraternal en su casa habanera, donde comunicaba la más nimia ocurrencia, cómo explicar que no hiciese referencia en momento alguno a una escala tan metida en su deseo? La sospecha, la duda, del crítico musical es explicable, pero hechos concluyentes la desvirtúan y la disuelven.

En un hermoso libro reciente, *Enfances et mort de García Lorca*, de Marcelle Auclair, se alude el movido asunto. A las razones de Quevedo, escuchadas en su visita a Cuba, opone la eminente escritora francesa una explicación tan sutil como válida, de clara raíz femenina. Recuerda aquel contrapunto, tan nacido del temperamento de Federico, entre una desbocada extraversión y largos y ensimismados silencios. La misma intensidad de su fugaz contacto santiaguero pudo inclinarlo a la delectación callada. Marcelle Auclair escribe:

“Sus amigos de La Habana no fueron informados todos del viaje, se debió a que desaparecía con frecuencia, por algunos, días, quedando mudo a la vuelta por el empleo de su tiempo. El pedía a quienes lo acompañaban que lo ayudaran a pasar inadvertido, a fin de gozar mejor paisajes en los que hubiera querido “saborear la hierba”. La extraordinaria variedad de verdes, los vallecillos perfumados de minúsculas orquídeas silvestres, hacían sus delicias... así como gustaba de ocultar para sí algunas de sus alegrías, pudo ocurrir que no quisiera hablar mucho de su estancia en Santiago de Cuba”.

[Las pruebas decisivas]

El hecho de ocupar, en ausencia de Don Fernando Ortiz, la dirección de la Hispano Cubana de Cultura, me convierte un poco en testigo de mayor excepción. Tengo recuerdo y constancia de los obstáculos y aplazamientos que estorbaron el viaje de Federico a Santiago de Cuba. Conservo sobre ello algunas cartas de Max Henríquez Ureña, presidente de la H. C. en la capital de oriente.

Con fecha 13 de marzo de 1930 me escribe el sabio historiador de nuestra literatura, trasladándome en vivo interés de Santiago por oír al autor del Romancero gitano. Leo ahora algunas frases del viejo documento: “por su carta me entero ahora de la nueva “rajadura” de Eugenio D’Ors... veo que ha llegado García Lorca. En marzo nos es imposible traer-

lo.
¿No prolongará su es-



tancia hasta abril? Si así fuere nos convendría traerlo a principios de dicho mes...”

La visita de García Lorca se anunció en Santiago, pero no se produjo en la fecha indicada. En carta del 6 de abril me comunica Max:

“Hemos salido del mejor modo posible del momentáneo conflicto que ayer nos planteó la ausencia de García Lorca. Después de las seis de la tarde, hora en que hablé con usted y pude aclarar lo que el silencio de Silvia y López Dorticós no me habían hecho saber a tiempo – esto es, que después de propuesta por Silvia la fecha de sábado y aceptada por mí, el conferenciante desistió de venir – me di a coordinar algunas ideas sobre el propio García Lorca y, ya que no había modo de dar contraorden y hubiera sido de pésimo efecto despedir a nuestro público, que colmaba el salón de actos, pronuncié una conferencia sobre “García Lorca y el romancero gitano”. Le mando un recorte que le informará mejor que estas líneas volanderas que le escribo. Ya que el público iba a conocer a García Lorca, quise que de alguna manera realizara ese propósito aquel que no conociera a fondo su obra, y se llenó de algún modo, aunque deficiente, el hueco vacío”.

Propuesta nueva fecha para el viaje, recibí el 7 de abril, un telegrama de M.H.U. rogándome una semana de aplazamiento. En carta del 6 lamenta ampliamente lo ocurrido y reitera la ansiedad de la ciudad por oír a Federico. En tarjeta del día 19, insiste en la posposición de la fecha y el deseo de la visita. Superadas las tercas dificultades –traídas por el poco tiempo y las muchas actividades del poeta-, se produjo el viaje.

El esperado huésped llegó a Santiago de Cuba en los últimos días de abril y ofreció allí, en los salones de la Escuela Normal, su charla sobre Mecánica de la nueva poesía.

El recuerdo de la visita santiaguera de Federico está vivo en muchas gentes y a ello se refiere Jesús Sabourin en un artículo esclarecedor publicado en marzo de 1962 en la Revista de la Universidad de Oriente. Allí se consigna que acompañaron el recién llegado Max Henríquez Ureña, Julio y Enrique Hernández Millares, Amador Montes de Oca, Rafaela Tornés y Domingo Sánchez. Se ofrece en el artículo un elemento concluyente: al reanudar su publicación la revista Archipiélago, regida por M.H.U., se hace un recuento de los conferenciantes traídos por la Hispano Cubana de Santiago en 1930 y 1931; la segunda personalidad citada es García Lorca, con la charla aludida. ¿Cómo pudo asentarse esto, de no haber ocurrido?

Por otro lado, no son pocas las personas vivas que recuerdan en Santiago la presencia de Federico. Y la confirman hoy. La compañera Nydia Sarabia ha realizado un excelente trabajo investi-

gador y enumera como testimonios vivientes, los de Fela Fornés, Juan Francisco Sariol, el prof. Malo de Molina, Rodolfo Hernández Giro y Margot Suárez Serrano. Muchos más podrían añadirse.

Hace algún tiempo, sin duda sobre el viaje de García Lorca a Santiago, pero queriendo sumar a mi libro sobre Federico García Lorca en Cuba todo dato valioso, me dirigí a la ilustre profesora de la Escuela de Letras y Artes de la Universidad de La Habana Camila Henríquez Ureña, recabando una nueva confirmación decisiva. De ella recibí esta carta:

“17 de diciembre de 1965

Dr. Juan Marinello

Universidad de La Habana.

Querido maestro y amigo.

Sobre la visita de García Lorca a Santiago de Cuba, nada puedo añadir a lo que referí el sábado pasado. Se había anunciado varios días antes que Federico ofrecería una conferencia en la sala de actos de la Escuela Normal de Oriente. El público se congregó para escucharla pero el conferenciante no llegó a la hora en que se esperaba. Max entretuvo al público con una charla sobre García Lorca. Pocos días después, recuerdo que conocí a Federico una tarde en que mi hermano Max lo llevó a casa de mi padre, el Dr. Francisco Henríquez Carvajal, médico, a quien el visitante deseaba consultar. Recuerdo que vestía Federico en aquella ocasión un traje claro, de material ligero, y contaba, complacido, que había costado solo cinco pesos. También recuerdo que la noche del siguiente día al fin ofreció Federico la anunciada conferencia; nos habló de su teoría del hecho poético y, en Santiago, recitó su son “Iré a Santiago”.

Es todo cuanto sé. Tal vez fela Fornés y seguramente Max, que está en la Universidad de Puerto Rico en este momento, puedan darle nuevos datos. Cordialmente,

Camila Henríquez Ureña.”

Por si faltase esta última prueba irrefutable, puedo ofrecer hoy, ilustrando este artículo, el facsímil de una dedicatoria de García Lorca a Carmen González, escrita de su letra inconfundible y en Santiago de Cuba. A su pie quedan precisados

el origen y las circunstancias de este documento, primordial para el registro de la escala cubana del gran andaluz.

El son de Federico fue un sueño, una promesa y un mandato. Si un día dijo, en dos versos desolados, la renuncia a una ciudad amada:

Aunque sepa los cambios, Yo nunca llegaré a Córdoba,

En su poema cubano se ordenó a sí mismo, sin titubeo ni excusa, la llegada a una ciudad que aparecía para él como la entraña encendida y creadora de una isla milagrosa.

Siempre dije que yo iría a Santiago,

Y su voluntad, en la que latían tantas sangres y gracias ancestrales, se cumplió plenamente. El voto del son realizado. El poeta llegó a Santiago. ■

Fuentes bibliográficas

MARINELLO, JUAN: *Conversación sobre Federico García Lorca*, *Repertorio americano*, San José Costa Rica, Julio-agosto de 1955.

“El poeta llegó a Santiago”, *Revista Bohemia*, La Habana, 31 de mayo de 1968, a. 60, no. 22. *Contemporáneos. Noticias y memoria*, tomo segundo, Ediciones UNEAC, La Habana 1975. - *García Lorca en Cuba*, Colección Ediciones Especiales, Belic, La Habana 1975.







ESPERT CONVERTE-SE EM HOMERO

[Montse Barderi]

Espert se convierte en Homero en el último espectáculo de Lluís Pasqual. Para explicaros qué está pasando con Espert y el *Romancero Gitano* en el Teatro de la Abadía de Madrid, os tengo que pedir que os imaginéis a Homero. Nos hemos de situar al inicio de la literatura, la literatura para ser escuchada, la cantada y recitada a la propia tribu, una tribu que conoce las historias y quiere reencontrarse con su linaje, todas las guerras, y las iras del héroe y el mutismo de Briseida.

Homero siempre inicia su relato invocando a la musa (cuéntame, musa, aquel hombre de gran ardid ...), solicita ser usado como transmisor de las historias fundacionales de su pueblo. Va más allá de la narración recordada, es "ayúdame diosa para ponerme en trance de ser otro". Ser otro, ser otros, serlo todo ... este narrador omnipotente, en estado de gracia, capaz de ser ala y granito, pubertad y vejez, cada mujer y todos los hombres del *Romancero*. Este ser sin edad, esta materia primigenia que se pliega y despliega, este ente, es lo que es hoy Nuria Espert. Digo hoy, y sé lo que digo. No lo podía ser antes, hace falta mucha vida, y no lo podrá ser para siempre, toda vida tiene

sus límites.

Y lo hace con el *Romancero Gitano*, tan andaluz, tan criticado por pintoresco y por folclórico, para decirnos que en Lorca siempre habrá demasiada poesía, demasiada alegoría, demasiada modernidad, demasiado sentidos y misterios para que forme parte de un tiempo que ya no es nuestro. Siempre nos podrá decir, tomadme y comedme.

Este es el elixir de maravillas, que destilan las almas, cuando se hacen tan puras y tan expertas, cuando por fin pueden y saben decir la palabra del poeta. Y el verbo se hace carne, por los solitarios sin rebaño, dentro de una iglesia, en el teatro de la Abadía. Y todos salimos en estado de contenido orgullo, de expiación y éxtasis, con la máxima creencia: yo lo he vivido. Yo he oído la palabra como la dijo Homero a mi pueblo. Sabemos que no pertenecemos a la tribu de Homero, la de los griegos, la del ciudadano, la del hombre poderoso, el del senado y las guerras, sino al pueblo de los desheredados, de los metecos, los gitanos, los negros, de las mujeres y los homosexuales. Todos los inadaptados y marginados somos gracias a él más grandes

que la ira de Aquiles, somos el grito de Briseida.

Y formamos parte de la gran familia de los trastornados por el canto fundacional de Lorca. Como explica Espert, en su casa no se leía, pero había un solo libro: Lorca. Un reencuentro con la literatura primera, con el sabor de la leche tibia, los cantos poéticos de las primeras palabras leídas. Y el verbo se puede hacer carne, cuando la carne es rica y antigua también puede hacerse misterio, misterio que como todos los misterios, nacen para ser respetados, y esforzarse en vano para descifrarlos es violentarlos hasta el extremo más inmundado e innecesario. La trinidad que es tres y es uno. ¿Quién habla? ¿Pasqual, Espert o Lorca? A veces queda claro, otras ni se sabe ni hace falta. Se mezclan memorias, visiones y recuerdos, en este viaje de tres enamorados que ya no sabes cuando empieza una piel y termina la otra. Lo es todo: una conferencia, un recital poético o un recuerdo transmitido junto al fuego, en la intimidad y la confianza. Una obra escrita por un gran conocedor de Lorca, el mismo que escribió De la mano de Federico, un libro delicioso, erudito y entrañable, la misma mano que ha hecho este Romancero, escrito en menos de tres horas en el tren hacia Madrid. Sí, se puede hacer en 3 horas lo que precisa una vida para ser estudiado y querido.

Un espectáculo desnudo y indispensable. La luz, discreta y acertada, granada como la luna, azul como el cuchillo o blanca como la muerte. El sonido, que amplía o hace la voz más que-

da, que es eco, tambor y canto ... todo delicado y tenue, como un pañuelo de hilo en las manos de quien canta.

Homero invoca a la musa, y Espert invoca a Pasqual, para lanzarse a los peligros y no ser devorada por los cíclopes ni escuchar los cantos de sirena. Pasqual, el gran director de las grandes actrices, consigue lo imposible, esta materia prima que se despliega con mil caras como el Dios Juno. ¡Que no intente nadie hacer lo que hace ella, sólo puede caer en la más terrible de las inadecuaciones!. ¡Qué vergüenza sólo imaginarlo! Sólo lo puede hacer una persona, la Espert, y sólo lo puede hacer ahora. Nos da el fruto más dulce de su árbol de las 332 estaciones.

Un viaje a lo esencial, sin artificios y con toda la fuerza de quienes han sabido entrar en la pena, la soledad, el amor y se han atrevido a cantarles las cuarenta a Roma, y han salido vivo para contárnoslo. Y si le obligaron a exiliarse, en un mundo global ya no todos los caminos conducen a ella, y los paisajes pueden ser lo suficientemente grandes y a veces incluso lo suficientemente justos para que pueda hacer teatro allí dónde quiera. Se dice que este espectáculo, que no olvidaremos, viajará a nuestras tierras, del norte y poniente. Vaya donde vaya encontrará su congregación. Somos los que hemos hecho de la palabra de Lorca, el pan y el vino que mordemos en cada verso, en la gran comunión de todos los parias. Somos el pueblo escogido porque nos escogió el poeta. ■



UM ESPECTÁCULO
TRANSPARENTE
E INDISPENSÁVEL



ATAJOS

JOGO, RITUAL E REPRESENTAÇÃO: ALGUNS SÉCULOS DEPOIS DO GÊNESIS

[Rubén Sicilia]

Este artículo forma parte del libro en preparación *LOS LIMITES DEL DISCURSO* el mismo es una cortesía que agradecemos al autor.

“Teniendo presente que los individuos humanos constituyen los mayores obstáculos para sí mismos, en el plano individual el arte siempre fue y sigue siendo una esfera de lucha contra las ataduras interiores”

Pensamiento Cultural Europeo. Criterios. Tomo II. La Habana. 2014

Ante la perspectiva de un observador superficial pudiera parecer que entre juego y ritual existen diferencias irreconciliables. Por otra parte toda re-presentación contiene en sí semillas de uno u otro par dialéctico. Esto es, la aguja de un oscilador imaginario en toda lógica representacional se orienta más hacia uno de estos polos, pero nunca puede desbancar enteramente al otro. Ambos polos están siempre vigentes. Probablemente remontan su influencia como procesos más o menos organizados al más antiguo origen social del hombre. La convivencia en las cavernas en donde tal vez surgieron dentro de la vida de la horda, los primeros pasos civilizatorios... las primeras formas de juego y ritual.

Pero como las palabras a veces nos tienden emboscadas, antes de seguir con el análisis de estas interrelaciones y lo que implican, creo que debemos esclarecer lo mejor posible el significado profundo de estos tres conceptos.

Juego (del Lat. *jocus*, inglés, *play* y *game*, francés, *jeu*, alem. *Spiel*, ital. *Gioco*) Una actividad u operación que se sigue solo con miras a sí misma y no por el fin a que tiende o el resultado que produce. Por tal carácter dice el diccionario filosófico de Abbagnano que acercó Aristóteles el J. a la felicidad, y a la virtud, porque también estas actividades se eligen de por sí y no son “necesarias” como las que constituyen el trabajo. Y la Wikipedia del 2016 es más exhaustiva:

Un juego es una actividad que se utiliza como diversión y disfrute para su participación; en muchas ocasiones, incluso como herramienta educativa. Los juegos normalmente se diferencian de los trabajos por el objeto de su realización, pero en muchos casos éstos no tienen una diferencia demasiado clara. También un juego es considerado un ejercicio recreativo sometido al concurso de reglas.

La primera referencia sobre juegos que existe es del año 3000 a. C. Los juegos son considerados como parte de una experiencia humana y están presentes en todas las culturas.]Probablemente, las cosquillas, combinadas con la risa, sean una de las primeras actividades lúdicas del ser humano, al tiempo que una

de las primeras actividades comunicativas previas a la aparición del lenguaje.

Aquí sería tal vez útil recordar, que hasta en los evangelios se asocia la conciencia infantil al estado de gracia o bienaventuranza, cuando se dice: a menos que seáis como niños no entraréis al reino de los cielos. Y es una verdad de perogrullo que el juego es la nota distintiva de esta etapa de la vida. No cabe duda que hay en el juego un contenido de placer inexplicable, asociado a ciertas zonas de la formación del hombre (tal vez como instintos atávicos que nos vienen quién sabe si de nuestro pasado remoto, en los albores de los tiempos) y que trascienden casi todo análisis racional. El juego y el ritual remiten su vínculo al más antiguo origen: la horda, la tribu, el primer grupo humano. Concertación de objetivos e intereses en común para sobrevivir. ¿Qué sucedía realmente en las cavernas? ¿Cuáles eran las relaciones y estatus que estructuraron la vida en estos grupos? ¿Qué papel jugó el fuego como elemento socializador? ¿Cómo se desarrollaron los juegos y rituales en este contexto? ¿Acaso los primeros juegos fueron parte mimética del primer relato ante las sombras proyectadas por el fuego, cuando el chamán contaba historias en una noche fría cerca del fuego? ¿O tal vez los juegos surgieron vinculados a los rituales para atraer la caza, de modo que todos bailaron la danza de cada tótem animal? No olvidemos que el animismo ve el mundo como una entidad viva. Cada cosa tiene una inteligencia, fuerza o poder. Veamos el cuadro integro: El chamán pone sobre sí la pelliza de un oso. Narra y celebra el espíritu de la caza, el tótem del animal. Gira y es poseído por esta fuerza en la que cree, poco



importa si es real o no, para él se actualiza, se hace una realidad mediante la cual se comunica el y la tribu con el animal que tan importante es para su supervivencia, todos juegan y ofician en el ritual y celebran que habrá alimento en el invierno durante varias semanas. El chamán se asegura de contar con el auspicio del animal para próximas cacerías. Aquí todos se convierten por un momento en el animal, por un momento en los cazadores y en otro, en las fuerzas de la naturaleza que para la mente animista están presentes. Juegos de posesión. Muchos juegos surgieron de este modo en medio de las noches en las amplias cavernas. Por estas y otras razones de esencia el juego en el teatro es un fundamento indispensable. Porque en el juego la esfera de credibilidad e imaginación expanden sus límites. Igual en el rito.

¿Por qué sino Platón siglos después intenta establecer la caverna como metáfora o alegoría del despertar del hombre? En efecto hay aquí semillas de toda ontología, el arte del teatro hoy debería captar algo de este estímulo y sensación. Un sentido del hombre primordial. ¿Quién soy ahora pero sin embargo, quién fui en el pasado remoto? ¿Cómo puedo aflorar esta memoria corporal, a partir de asociaciones sencillas que me lleven a la presencia de lo ancestral? Tal vez rozar nuestro ser primigenio.

Esta semilla impregna el teatro como representación desde sus orígenes. Y lo hacen por derivación uno de los espacios de

Dice Huitzinga sobre el juego: desde el ángulo de la forma podemos definir el juego como una acción libre, experimentada como ficticia y situada fuera de la vida cotidiana, capaz sin embargo, de absorber totalmente al jugador, una acción desprovista de todo interés material y de toda utilidad; que se realiza en un tiempo y espacio expresamente circunscritos, se desarrolla en un orden según reglas establecidas y suscita relaciones de grupos que se rodean voluntariamente de misterio o acentúan con el disfraz su distanciaci3n del mundo cotidiano.

La anterior descripci3n del juego tiene amplias resonancias, tal vez reverberaciones en el teatro de hoy. El subrayado es mío, por supuesto. Por su parte el diccionario de los s3mbolos de Chevalier contiene un grupo de insinuaciones a3n m3s significativas:

Juego. El juego es fundamentalmente un s3mbolo de lucha contra la muerte (juegos funerarios), los elementos (juegos agrarios), las fuerzas hostiles (juegos guerreros), contra uno mismo (el propio miedo, la propia debilidad, las propias dudas etc.)

Incluso cuando estos son de puro regocijo tienen destellos de victoria, al menos por parte del ganador. Combate, azar, simulacro o v3rtigo, el juego es por s3 mismo un universo donde conviene con aventura y riesgo encontrar un lugar. No es solo "la actividad espec3fica que denota, sino tambi3n la totalidad de las

figuras, s3mbolos, o instrumentos necesarios para tal actividad o para el funcionamiento de un conjunto complejo".

Como la vida real pero en un marco determinado con antelaci3n, el juego asocia las nociones de totalidad, regla y libertad. Las diversas combinaciones del juego son otros tantos modelos de la vida real, personal y social. Tien- de a substituir la anarqu3a de las relaciones por un cierto orden, y hace pasar del estado de naturaleza al estado de cultura, de lo espontaneo a lo voluntario. Pero con respecto a las reglas, el juego permite manifestar las reacciones m3s personales frente a las coacciones exteriores.

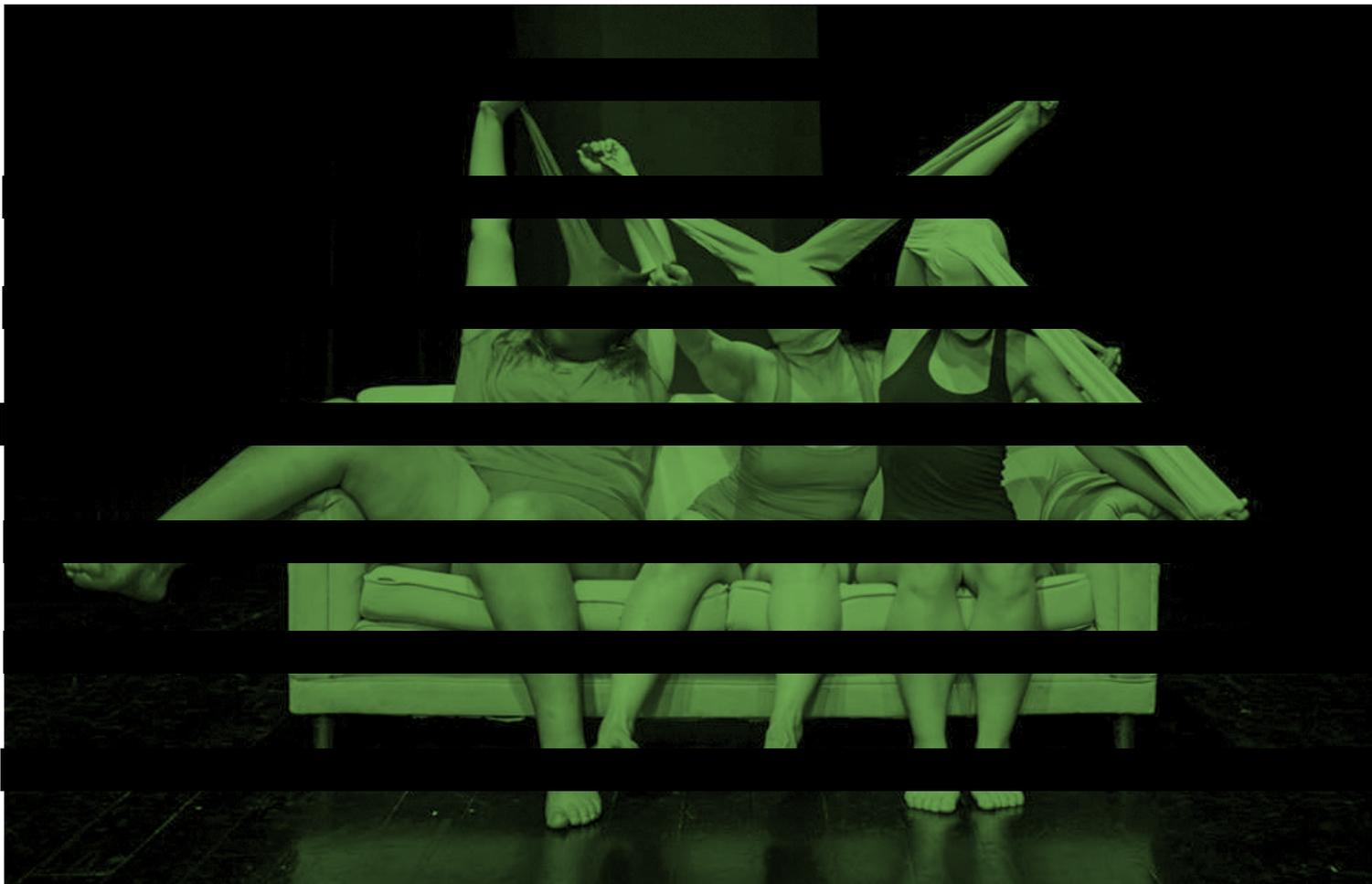
Los juegos originalmente est3n ligados a lo sagrado, como todas las actividades humanas, hasta las m3s profanas, las m3s espont3neas, las m3s exentas de toda finalidad Consciente; todas derivan de este origen.

Para los griegos y romanos eran, por ejemplo, «ceremonias peri3dicas que acompa3aban a ciertas fiestas religiosas y en el curso de las cuales se enfrentaban en diferentes pruebas, por una parte, atletas y acróbatas, y por otra, músicos o rapsodas»

(OEVO, 254).Cada ciudad organizaba sus propios juegos con ocasi3n de las fiestas; ciudades aliadas participaban en juegos comunes. El juego aparece entonces como un rito social que expresa y refuerza, a la manera de un s3mbolo, la unidad del grupo, cuyas oposiciones internas se exteriorizan y resuelven precisamente en esas manifestaciones l3dicas.



libertad dados al hombre que subsisten en medio del exceso de represión o control de la mayoría de nuestras sociedades actuales. El juego en el teatro es de alg3n modo un elemento liberador. Ya hemos rozado estos temas en otros art3culos, pero no desde este ángulo. En palabras sencillas: Juego, ritual y representaci3n tienen un lazo indisoluble.



Este plano simbólico y sus asociaciones son visibles per se en el teatro. Sobre todo en el llamado teatro de grupo, teatro experimental y otras experiencias recientes. Tal vez los paradigmas más descolantes en el pasado siglo fueron el Living Theatre y el Performance Group en el uso del juego, pero no los únicos. Aunque también bebieron del néctar de la ritualidad. Pero llevaron de la mano un sentido de ritualidad muy impregnado del elemento lúdico. Hoy surgen otros grupos que hacen nuevos abordajes de esos caminos antes marcados. Pues como sabemos, nada hay nuevo bajo el sol, toda la eclosión estética de hoy, es una re-visitación del pasado. Es muy difícil en este momento de la civilización encontrar contenidos estéticos que no tengan un referente anterior. Más cerca o más lejos de la fuente original, la idea del juego gravita en casi todo grupo teatral de un modo u otro. Aunque como ya indicamos este presente al unísono su contraparte el elemento ritual.

Dice el diccionario del teatro de Pavis por su parte sobre ritual:

En el origen del teatro se acuerda realizar una ceremonia religiosa que reúna un grupo humano para celebrar un rito agrario o de la fecundidad inventando argumentos* en los que un dios moría y resucitaba, se ajusticiaba a un prisionero o se organizaba una procesión, una orgía o un carnaval. Entre los griegos la tragedia procedía del culto dionisiaco y de ditirambo. Todos estos rituales contienen ya elementos preteatrales: vestuarios de celebrantes y de víctimas humanas o animales; elección de objetos simbólicos: el hacha o la espada que sirvieron para cometer crímenes son juzgadas y luego “eliminadas”, simbolización de un espacio sagrado y de un tiempo mítico y cósmico diferentes al de los fieles.

La división de papeles entre actores y espectadores, el establecimiento de un relato mítico, la elección de un lugar específico

para estos encuentros, institucionalizan poco a poco el deseo de un acontecimiento teatral. El público asiste además para observar y ser conmovido “a distancia” por medio de un mito que les es familiar y por actores que cubiertos con máscaras lo representan.

Y la anterior definición bien clara por cierto, nos adelanta también algo del significado de la representación. Y hace manifiesta cierta conexión perceptible entre juego y ritual. Aquí recurrimos de nuevo a la Wikipedia:

Un ritual es una serie de acciones, realizadas principalmente por su valor simbólico. Son acciones que están basadas en alguna creencia, ya sea una religión, una ideología política, un acto deportivo, las tradiciones, los recuerdos o la memoria histórica de una comunidad, y muchas cosas más.

El término “rito” proviene del latín *ritus*.

Los rituales se realizan por diversas razones, tales como la adoración de un dios (lo que correspondería a un ritual religioso), un festejo nacional (como la independencia de un país), la muerte de un miembro de la comunidad (como un entierro). Es necesario diferenciar entre un ritual y una acción cotidiana que se repite desde hace mucho tiempo, por ejemplo: luego de levantarse a la mañana abrir las ventanas. Los rituales son conjuntos de acciones que están relacionados a creencias, por lo tanto, son acciones especiales, diferentes a las ordinarias, aun cuando se puedan practicar a diario. Los rituales responden a una necesidad, la de realizar o reforzar alguna creencia, en el caso de los religiosos por ejemplo para pedirle a un dios mejores cosechas y caza abundante, etc.; o responden a una costumbre como los cotidianos.

Además si rastreamos el lado psicológico del ritual vemos en muchos comportamientos, que la repetición de determinados actos funciona como una suerte de asegurador existencial.



Como en algunas iniciaciones antiguas el discípulo se preparaba para determinadas vivencias a través de una experiencia en una cámara dada. Así cualquier ritual diseñado hoy con el conocimiento o intuitivo o racional de ciertos principios puede catalizar una expansión de la consciencia en determinada esfera. Esto es, en ocasiones un ritual ayuda al que lo practica (sea real o no su efecto) a encontrar cierto equilibrio ante un sinnúmero de situaciones. Es imprescindible por tanto la comprensión del ritual en el estudio del comportamiento humano que proponen las formas teatrales.

Juego y ritual forman de este modo en el fértil campo de la actividad humana un par dialéctico indisoluble y de estudio infinito, inagotable. De un ligamento profundo en el pasado y el presente de la raza humana y de su río de conciencia. De su presencia y justificación en el universo. Somos homo ludens y homo sacer. Es decir el juego y lo sagrado se nos pueden dar juntos. Desde lo atávico y lo primordial a lo ultramoderno, desde los tiempos de la comunidad primitiva hasta la conquista del espacio exterior. Desde la primera revelación cuando encontramos la voz de nuestra consciencia interior en medio de los paisajes intensos quién sabe si del pleistoceno tardío, hasta el encuentro con lo que nos revelan hoy los aceleradores de partículas...De ahí que toda puesta en escena que respire resonancias de contemporaneidad debe comprender el papel de uno y otro polo en la búsqueda de un lenguaje actual. Toda re-presentación debe entrever como juego y ritual son sus principales componentes. Juego y ritual, que es aproximado a decir, dionisiaco y apolíneo. Pero no idéntico. Y muchos otros pares de opuestos. Porque cada vez más el hombre comprende que su esencia como humanidad pervive a lo largo del tiempo. Lo que implica que un lenguaje que revele la respiración y el ritmo actual debe contener ciertas semillas en sí del pasado...debe conciliar las antinomias.

Ahora bien... ¿Cómo podemos visualizar la búsqueda del juego y lo ritual en el aquí, ahora? De eso se trata, como siempre el problema del artista es un problema de forma. ¿Cuál es la forma yendo en camino de toda representación posible? Hablemos entonces de las diversas rutas que observamos hoy como vías de esta investigación que comprende diversos espacios de la vida humana.

I

El juego en el teatro asume coordenadas muy particulares que lo conectan a otros juegos pero al mismo tiempo lo distancian. El juego en el teatro comienza por aceptar la realidad que está en nuestra imaginación como parte real de la experiencia. Y esto abre una línea de frontera. Es en estos intersticios, zonas aún por estudiar, donde debemos enfocar nuestra mirada. Lo primero que establece de forma más o menos deliberada el juego en la actividad teatral es la vivencia concreta de un espacio de libertad. Un sitio donde todas las normas pueden suspenderse o mejor ser anuladas. Un anhelo latente en todo ser humano, pues la vida social ha ido reduciendo en el curso de la historia y la civilización la presencia de esos espacios de libertad que tan necesarios se hacen para la vida y el equilibrio humano. Un lugar donde pueden echarse abajo muchas, si no todas las inhibiciones. Sobre todo alguna de aquellas que nos lastran. Y barrer la ansiedad, el estrés, el sentido de culpa y nuestros miedos con acciones semejantes en su significado íntimo e impacto en la propia consciencia a antiguas vivencias de la iniciación. No en balde han surgido aristas de autoconocimiento como el psicodrama, el teatro espontáneo y otras formas en el teatro de los últimos años. Esto expresa la presencia de muchas fuerzas que se mueven en la actividad teatral a través del juego y el ritual. Tal vez la investigación donde se muestra esto de manera más consciente es en la

singular poética del ya desaparecido director brasileño Augusto Boal, muy perceptible en la versión final de su libro Ejercicios y Juegos para el Actor, que ofrece una compilación notable. Y también en El Living, el Performance Group como antes apunte y algunos otros grupos del pasado siglo. Hay en ellos en común la presencia de un impulso de transgresión. Donde uno puede establecer una relación con el otro que vaya más allá de las máscaras y contratos sociales. El juego por su propia naturaleza abre en el teatro innumerables posibilidades en este orden. Casi todo actor desde la escuela sabe esto, y protege más o menos intuitivamente este potencial. Desde los primeros ejercicios y juegos colectivos, que todo grupo de actuación encuentra por sí mismo en la escuela de teatro, más allá de las pautas del profesor. O incluso dentro de ellas. Pero lamentablemente no todos los directores son conscientes de esta necesidad. El juego es una de las primeras condiciones para el crecimiento efectivo y real del actor a través de un proceso, cualquiera sea la estética a defender. Y esto puede ser reencontrado por todo director asumiendo las consecuencias sutiles de entender el proceso más allá del cruel hacia mí mismo de Artaud, sino entendiendo la necesidad ahora, en cualquier sitio del mundo, de asumir el proceso como fiesta, como juego, como espacio donde las normas de la vida no tienen vigencia, como éxtasis y liberación del aspecto creativo de cada miembro del equipo.

El juego sitúa coordenadas flexibles y cambiantes, habla desde inicio de que pueden ser movidos los límites, lo cual para un actor es básico. Y permite motu proprio que el actor (sujeto de la acción) pueda transportarse imaginaria y psíquicamente a diversos espacios y tiempos. No olvidemos que Stanislavski utilizó en varias ocasiones la imagen del niño que juega con su caballo y cree firmemente en él, como la primera condición que debía adquirir el intérprete, para la tan deseada organicidad.

Hay tres líneas principales de implicación del juego del actor en una puesta en escena. No son las únicas, ni se refieren solo al juego escénico, sino a la totalidad del proceso, y es importante tenerlas conscientes, para su uso liberador en una puesta en escena. Al menos en lo que atañe a mi experiencia.

- ♦ Juegos con el espacio
- ♦ Juegos con el movimiento
- ♦ Juegos con las relaciones

Explicuemos estos puntos sencillos. Uno cada vez para tener claridad de lo que proponen. Los juegos con el espacio, están per se sobre todo en la mano del director en la puesta en escena, como organiza, detalla, refuerza y fragmenta o hilvana el espacio escénico, el espacio de acción y los espacios de la imaginación que la puesta evoca. Aunque como es obvio el actor participa ampliamente en estos juegos. De hecho es el sujeto y objeto. El actor es la mayor entidad en mutación, cambio y transformación permanente en todo espacio. El objeto, la escenografía, la luz y todo lo demás deben conectarse a esto. Ya sea físico o evocado. Es decir en este último caso, un espacio que se trae y superpone con la fuerza de la imaginación y la actitud del actor. Los espacios pueden ser traducidos en acción en múltiples formas, no necesariamente frontal. Sino circular, herradura, un salón-hangar y otras posibilidades mil. Cada obra debería tener su propio espacio, y también un piso diferente. Que transite sensaciones diferentes. En el mismo sentido los juegos en el espacio deben descubrir y explorar, la línea, la profundidad, la transformación del espacio a lo largo de la acción. Estos son los primeros juegos. De ahí devienen múltiples direcciones.

Lo que nos lleva a una directa interrelación con los juegos de movimiento. De hecho unos se convierten en otros como puede

suponerse. El movimiento ocurre tanto dentro del espacio físico como del espacio evocado. Lo que tal vez desencadena diferentes significados o percepciones. En los juegos de movimiento están los circuitos del movimiento del actor, la estela, el nivel de energía que dejan en su desplazamiento. En nuestro propio argot de trabajo hablamos de mándalas, esta palabra sanscrita significa círculo mágico. Pero no se refiere solo al círculo, sino a cualquier movimiento del actor en el espacio que sea cargado de energía y que, con una concentración particular, establezca un dibujo simbólico o sugestivo a la retina del espectador. Espirales, triángulos, diagonales, círculos de diferente magnitud, dibujos complejos con una gama de rupturas y fugas en el movimiento, trayectorias sinuosas y múltiples, diversas, casi infinitas posibilidades más. Es obvio que proyectar este concepto del juego en el movimiento implica en primer lugar que nunca deben darse pasos meramente formales, todo debe justificarse acción por acción de modo preciso. Por ej: Trazo una espiral continua que se va cerrando sobre sí misma para subrayar que el personaje está llegando a un punto de quiebra, agotamiento o que no da más.

Por otra parte, el enfoque de los juegos de relaciones lleva un grado de sutileza y significados mucho menos mensurable. Aquí no hablamos de material maleable, como en los dos puntos anteriores. Sino que esta presencia siempre polémica pero extraordinaria del ser humano-actor crea infinitas posibilidades del juego. Relaciones de estatus. Relaciones de rompimiento de la cuarta pared en todas sus posibilidades. Relaciones de intimidad compartida. Relaciones en los tres planos de acción (muy cerca, medio y lejano). Relaciones en niveles diferentes. Juegos de relación confesional. Y muchos, pero muchos más.

II

El ritual en el teatro, sin embargo, aunque parte de la misma raíz que las consideraciones anteriores toma una atmósfera y objetivos visiblemente diferentes. Aunque como ya hemos indicado varias veces nada es sin su contraparte, el juego. Debemos tener en mente lo que lo distingue. Tratemos de entrar en estas coordenadas.

Lo primero a ver en un tema de gran sutileza y nunca suficientemente estudiado, es que la base de toda técnica ritual suele cumplir con

tres acciones básicas. A saber: Convocar, Invocar y Evocar.

Desde el punto de vista del ritual, estas tres acciones tienen profundas resonancias. Veamos las más significativas. Convocar es sobre todo reunir fuerzas en un punto. Implica una concertación de las fuerzas, gestos y símbolos presentes en el ritual en un punto de afinidad o centro.

Invocar, es llamar una fuerza, casi siempre desde lo alto a lo bajo. Clamar por su presencia pero conociendo los símbolos apropiados para hacerlo. Y evocar por su parte se refiere a la memoria ancestral, quién sabe si de la raza, implica por se traer de atrás hacia adelante. Estas tres acciones rituales están presentes en todo rito y por supuesto son imprescindibles también en todo ritual teatral, si se quiere lógica y consecuencia, en el tipo de organización del comportamiento que todo ritual conlleva.

Justamente aquí y ahora (mayo 2018), para hacer más gráfico e inteligible al menos una parte de lo dicho, cito mi experiencia personal. En la fase final del último de nuestros montajes, hemos

penetrado si se quiere más aún en la línea de la ritualidad. Con mi equipo Teatro del Silencio hemos entrado en una zona intensa en torno al rito y con un proceso muy consciente de cada paso. El unipersonal Huellas de Caín, texto de hace algunos años, en una nueva versión, nos ha obligado a usar en la línea de composición casi como nunca antes el aspecto ritual. Esto ha venido por gravedad dependiendo del dramatismo implícito en el género del texto y del estilo tal vez expresionista del montaje. De hecho el propio espectáculo a lo largo de toda la línea de acción es un ritual de confesión. Caín muchos años después del acto que lo define regresa a su tierra y hace un ajuste de cuentas. Aquí el elemento juego está más reducido aunque no deja de estar presente. Aunque hemos atravesado a lo largo de la línea de acción las principales formas rituales que conocemos... a saber:

....Arcaico, cotidiano, introspección, gozoso, transporting, alabanza y confesión...



Estas siete formas básicas del ritual (conste que no las únicas) que conocemos y exploramos en esta puesta, conllevan a una elaboración consciente y denodada de la partitura o más bien de la cadena de acciones físicas. Y cargan toda la línea de acción de un espíritu peculiar, en torno a la presencia de un hombre atormentado que pudo haber tenido (por su excepcionalidad a pesar de todo) un destino más alto y menos agónico. De aquí devino un estudio del comportamiento, el gesto y el símbolo desde este punto de vista. El actor transita doce personajes, con voces gestualidades y rituales diferentes.

Explicuemos en forma simple y clara cada una, aunque son cuestiones sutiles difíciles de definir solo con la palabra. La forma arcaica se refiere a aquellos gestos actitudes o símbolos que nos llevan a la percepción de épocas pasadas. Por ej, el dibujo ritual de un círculo en el suelo, contenido en innumerables rituales primigenios.

La forma cotidiana es aún más simple, la actitud observada en algunos momentos del día como por ejemplo al beber el café de la mañana. O el té. Momentos donde hay una atmósfera.

La introspección encierra una actitud de mirada, hacia dentro de recogimiento. Ocurre con frecuencia ante eventos post-duelo. Pero también se ve en esos instantes donde uno se detiene abruptamente a examinar la corriente de la vida.

Las formas gozosas son tal vez más obvias, ocurren en grupo y son construidas en torno a festejos, celebraciones etc. Una forma que funde lo arcaico y lo gozoso por ejemplo serían las famosas bacanales. Pero hoy en día hay múltiples comportamientos de esta forma en las zonas de discoteca u otros sitios similares...

Únicamente explicaremos la palabra de origen inglés porque se presta a la confusión. Usamos *transporting* en este caso para indicar la capacidad de ciertos comportamientos en el rito de transportarnos mentalmente a sensaciones y percepciones incorporadas a tiempos y sitios diferentes. He ahí el poder del comportamiento, el gesto, el símbolo y las atmósferas que su-

gieren. Los dejamos abocados a un grupo de insinuaciones aquí contenidas.

La alabanza y confesión hacen un par con frecuencia presentes en el mismo comportamiento. El ser humano parece guardar en los chips más remotos de su memoria un sentido de agradecimiento quien sabe si a la naturaleza, la fuerza universal o a lo divino. Como si comprendiera de por sí la enorme dádiva de la vida. Hay aquí comportamientos que suelen salir a flote cuando el ser humano es sometido a sobrecargas o sobrepasa sus límites. Igualmente la confesión es un ritual implícito en estas pautas y lo hacemos patente a veces con nuestros seres queridos, cuando cargamos un gran peso encima que necesitamos soltar.

Escogemos precisamente no hablar de ejemplos formales, más explícitos, sino dejar solo apuntados los comportamientos aquí sugeridos, pues tenemos la convicción de que estas sencillas ideas deben ser exploradas personalmente y sin influencias o condicionamientos previos en la investigación de un teatro que se acerque al rito. Haciendo visible una vez más la vieja relación arte-vida. Son pautas para una investigación que siempre ha de ser personal.

La posibilidad de encontrar sus propios juegos y rituales a partir de los enunciados expuestos. Porque muchas veces la palabra no logra delinear con precisión cierto tipo de conceptos. Esto es todo. Parece suficiente.

Usted querido lector (presunto colega imaginado en nuestra mente) tiene en sus manos herramientas que podrá hacer funcionales o no, según su inclinación. O intuición. O experiencia acumulada. De nada vale abundar en lo descriptivo.

Aquí termina una idea de la re-presentación, donde se funden juego y ritual en un todo orgánico. Tal vez en profunda amalgama con las corrientes de la vida. Es este nuestro epílogo. Comienza una nueva re-presentación, tal vez los juegos y rituales que contiene la propia vida. Y que son por su propia naturaleza uno de los actos más puros de libertad humana. ■

DIDAS CALIAS

[Argentina]

En el Celcít Argentina, la voz de las mujeres se eleva sobre el escenario

En el año en que la Argentina debatió la legalización del aborto, pero todavía se discute la Educación Sexual Integral (ESI), un grupo de dramaturgas, directoras, productoras e intérpretes puso en marcha, en el mes de la No Violencia hacia las mujeres, una celebración a las luchas femeninas: "Mujeres a la obra", el primer ciclo de teatro y feminismos, entre el 16 y el 19 de noviembre en el Celcít de Argentina. Mariela Asensio presentó *Están lloviendo hombres*, performance estrenado este año para un ciclo de artes escénicas en el Konex. Pilar Ruiz, fue responsable de *Descansa*, que aborda la decisión de una mujer de continuar o no con su embarazo no deseado. Fueron mostrados además los espectáculos, *Esa niña*, de Lucila Quarleri; *Rosa del desierto*, de Claudia Quiroga; *Rayito de sol*, de Natalia Villamil, dirección de Cintia Miraglia con la actuación de Leticia Torres; y *Maldichas*, de Daniela Carballo, Lara Hernaiz y Lena Zapata.

[Cuba]

Festival Nacional de Teatro de Camagüey

El 17 Festival Nacional de Teatro, Camagüey 2018 se desarrolló entre el 6 y el 14 de octubre con un total de 32 agrupaciones e igual cantidad de puestas de 12 provincias del país. Auspiciado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas el certamen incluye, además, un evento teórico, la inauguración de exposiciones y la presentación de libros y revistas relacionadas con el quehacer escénico cubano. La inauguración del Festival, dedicado aniversario 150 del inicio de las luchas por la independencia y de los sucesos del teatro Villanueva, tuvo lugar el día 6, a las 9:00 p.m., en el Teatro Principal, con la puesta *Hasta que Facebook nos separe*, del Centro Promotor del Humor. Entre las agrupaciones participantes estuvieron Teatro Guñol de Remedios, Villa Clara (*La agüita de todos*); Teatro de Las Estaciones, Matanzas (*Retrato de un niño llamado Pablo*); Teatro Tuyo, Las Tunas (*¡¡¡Pum!!!*); Teatro de la Luna, La Habana (*El banquete infinito*); Teatro del Viento, Camagüey (*otoño*) y Trébol teatro, Holguín (*Jacuzzi*).

[España]

La Comunidad de Madrid ha declarado 2019 como el Año Lorca. Se van a conmemorar los cien años de la llegada de este escritor universal a la capital de España, a la Residencia de Estudiantes. En esta cuna del progresismo, la cultura y la ciencia española, el poeta andaluz coincidió con otros artistas y escritores, como Dalí o Buñuel. La historia es conocida. Lorca siempre ha sido más que un gran poeta, y su trágica muerte a manos de los fascistas es un símbolo de la barbarie que supuso el Franquismo. Ya sabemos que los ultras preferían la muerte a los libros, sobre todo si el autor era homosexual.

Federico, el padre del poeta, era un rico industrial que había hecho dinero con la caña de azúcar y el tabaco. Fue él quien sufragó en 1918 la edición de *Impresiones y paisajes* (Biblioteca Nueva), el primer libro de Lorca. El poeta había hecho varios viajes de estudios por Andalucía y Castilla con Martín Domínguez Berrueta, un profesor que seguía los principios de la Institución Libre de Enseñanza. En aquella época, 1917-1918, Lorca se debatía entre su pasión por la música y sus dotes como pianista (algunos veían en él a un nuevo Albéniz) y la literatura. La muerte de su mentor y maestro, Segura Mesa, probablemente tuvo algo que ver en su decisión final, que sus lectores agradeceremos para siempre.

[Nicaragua]

El pasado 19 de noviembre el teatro Justo Rufino Garay de Nicaragua, cumplió 39 años de creado. Un grupo que contra todo pronóstico se ha mantenido en el tiempo con la pasión, entrega, disciplina y calidad, que lo ha llevado a estar entre los teatro fundamentales de América latina. Justo Rufino Garay sigue haciendo teatro, creando públicos, formando actores y desarrollando proyectos sociales en favor de los sectores más vulnerables de la sociedad nicaragüense.

[Chile]

Festival Santiago Off en Chile

Un espacio de encuentro y resistencia artística.

El Festival Internacional de Artes Escénicas Santiago Off, comienza en el año 2012 en Santiago de Chile bajo el lema “La Unión hace la Fuerza”, como un llamado de la compañía “La Fulana Teatro” a sus pares artistas frente a la necesidad de organizarse y participar de manera activa en el desarrollo cultural de su país.

Este 17 de Enero comienza la octava versión de este Encuentro, en donde se realizarán cerca de 100 actividades culturales, contemplando teatro de sala y calle, circo, danza, performances, conciertos, seminarios y talleres, actividades de extensión en otras ciudades y charlas abiertas. La programación de esta versión destacará trayectorias y premios de artistas jóvenes de las artes escénicas en Chile, además de incorporar por primera vez un Foco Circo.

Dentro de la programación, destaca la compañía “La Llave Maestra”, con una amplia trayectoria de circulación internacional, quienes inaugurarán el Festival con su última producción “Pareidolia”. Además, se presentarán retrospectivas del trabajo de compañías emblemáticas como “La Patriótico Interesante” y “La Mona Ilustre”, y la premiada obra “Painecur” de “Lafamiliateatro”.

Otro de los imperdibles en esta VIII Edición del Festival Santiago Off será el estreno en Chile de la última obra del dramaturgo suizo Lukas Bärfuss, titulada “Sra. Schmitz”, que será llevada a cabo bajo la dirección de Cecilia Bassano y Claudio Fuentes.

El Foco Circo contará con la participación activa de la ONG Circo del Mundo, el Festival Charivari y el director canadiense Alain Villeux, programando espectáculos destacados de la disciplina como “Oxida 2 30 horas en mí” de “Los Nadie Circo”, ofreciendo seminarios de especialización y sumando dos nuevos espacios de exhibición al circuito Off “Carpa La Afortunada” y “Carpa Chica”.

En el ámbito de la colaboración y el trabajo en red, continuará la alianza con el Instituto Nacional del Teatro de Argentina, El Festival Porto Alegre em Cena de Brasil y se realizará un segundo foco con el mercado catalán Fira Tárrega, presentando espectáculos que se enfatizan en las artes de calle, visuales y no convencionales. También se llevará a cabo la alianza con el Festival Teatro en Casa, un certamen teatral que combina las artes escénicas con la revalorización del patrimonio inmueble de un barrio histórico de Santiago como es el Yungay, a través de espectáculos de pequeño formato en casas facilitadas por dueños y/o residentes del sector.

Este 2019 se inaugurará también la colaboración con Festival de Teatro do Alentejo FITA, quienes facilitarán la presencia de Portugal en Chile a través de la compañías “Teatro Meridional” y su obra “O Senhor Ibrahim e as flores do corao” y recibirán en FITA 2019 a la compañías fundadora de Santiago Off “La Fulana Teatro” con uno de sus montajes icónicos “La Súper Familia”, estrechando los lazos artísticos entre ambos festivales.

Toda la información de santiago off en www.santiagooff.com

[Argentina]

12 FIBA

La 12 edición del FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires) es la que marca un verdadero punto de inflexión en la historia del festival. Luego de haberse desarrollado desde su creación en los meses de setiembre u octubre porteños (en plena primavera), el FIBA mueve su realización a pleno verano, en el mes de enero y febrero, para poder desarrollar con fuerza uno de sus valores centrales desde la nueva dirección artística a mi cargo: tomar a la ciudad como escenario, convertir al vecino en espectador ocasional de diversas ficciones que se desarrollarán en su ámbito cotidiano. Instalaciones, recorridos urbanos, danza aérea, artes visuales colectivas son algunas de las propuestas que se desarrollarán siguiendo las premisas del arte site specific en el contexto de una de las ciudades de Occidente que más cantidad de teatros tiene. Buenos Aires es la capital del teatro hispanoparlante y el FIBA es una de las plataformas ideales para descubrirlo en toda su potencia y diversidad.

En lo que respecta a la programación internacional, la otra perla del festival, podría decirse que continúa la premisa de mostrar las producciones de las salas más importantes del mundo y de los festivales de mayor prestigio, pero no sólo es eso.

Salir al encuentro del otro: esa podría ser la consigna que vehiculizó la lógica curatorial. ¿Qué es el otro? ¿Quién es el otro? Y, más aún, ¿por qué ese cuerpo, esa identidad, se convierte en un otro? ¿Está acaso ese cuerpo para producir una imagen especular de mí mismo? Las obras que conforman la selección internacional del 12 FIBA se adentran en esa problemática, y entienden de manera radical que el mundo en el que nos ha tocado vivir parece no haber resuelto ese problema y que los pueblos, a juzgar por muchas de sus decisiones democráticas actuales, han decidido optar por gobiernos que garantizan la eliminación de ese otro que tanto molesta a los sujetos hegemónicos. Y el teatro occidental, como no podía ser de otra manera, parece estar discutiendo fuertemente ese problema, en las distintas realidades y fronteras. En ese sentido, ya no importa si la obra responde críticamente a las políticas antiinmigratorias del presidente de turno, si analiza la fragmentación de un pueblo (y la separación de alguien de sus amigos, familiares y vecinos) en una larga tragedia europea del siglo XX con un famoso muro que amenaza con volver a erguirse en algún otro rincón del planeta, si gira en torno al problema del inmigrante que no quiere o no puede hablar sobre la tierra perdida, o si, simplemente, se trata de un otro amoroso que me confronta. El 11 FIBA discutió el problema de la frontera, y era lógico que en la edición siguiente viniera a discutir ciertas decisiones que como pueblos –la clase media y la burguesía como clases dominantes– hemos tomado ante el miedo paralizante que ese otro nos produce. Es que pareciera que, ante tal aparición fantasmática que genera una imagen disruptiva del yo, clamamos ante diferentes tipos de gobiernos que nos garanticen quitar de enfrente ese espejo que nos devuelve una imagen que duele. Eliminar el fantasma que evidencia el síntoma parece haber sido la respuesta elegida. El teatro tiene mucho para decir al respecto con su política representacional y discursiva, siempre cuestionadora de un status quo atemorizante.

Federico Irazábal

FITA

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DO ALENTEJO

24 14

TANTO TEATRO EM TODO O ALENTEJO

MAR 2019

ORGANIZAÇÃO
COMISSÃO DE TEATRO
**lendias
& Encantar**

ESTRUTURA FINANCIADA POR
**GOVERNO DE
PORTUGAL**
CULTURA

dgARTES
DEPARTAMENTO
DE CULTURA

PARCEIROS OFICIAIS
BEJA

BRASIL



