

BRASIL-ARGENTINA

Terrenal en São Paulo

La pieza de Mauricio Kartun, tuvo su estreno brasileño bajo la dirección de Marco Antonio Rodrigues. Reproducimos la crítica publicada en <http://teatrojornal.com.br> el 9 de enero.

***Terrenal* y la tontería de la lucha fratricida**

Beth Néspoli

A partir de la fábula bíblica sobre la disputa entre los hermanos Caín y Abel, el espectáculo *Terrenal-Pequeño misterio ácrata*, dirigido por Marco Antonio Rodrigues con texto del argentino Mauricio Kartun, ofrece al espectador el placer de acompañar un juego lúdico y cómico que valora lo contradictorio como elemento intrínseco a la complejidad de la vida terrena —lo terrenal—. Todo intento de simplificación de la tarea de organizar el mundo, el exterminio de los oponentes entre ellos, está destinado al fracaso, es la síntesis dialéctica que brota del embate entre Caín y Abel en esta teatralización del mito de fratricidio.

Del original bíblico al dramaturgo le interesa la diferencia de perspectiva del mundo entre los hermanos, y el modo como organizan lo cotidiano a partir de esa distinción, empezando por la ocupación del territorio. Abel vive de la venta de larvas de escarabajo que sirven de cebo a pescadores dominicales, mientras que Caín cultiva pimientos que vende en los mercados. Sí, hay otros hijos de dios sobre la tierra recién creada (¿recién descubierta? ¿ocupada?).

En el *Génesis* está escrito que Caín labraba la tierra y Abel era pastor de ovejas. En un estudio sobre mitos hebreos, el escritor inglés Robert Graves (1895-1985), una de las fuentes de inspiración de Kartun, localiza en las luchas milenarias entre pastores nómadas y agricultores sedentarios la narrativa bíblica del fratricidio.

El término ácrata significa anárquico, mientras que los misterios eran dramas religiosos medievales que recreaban episodios bíblicos. Inicialmente presentados en los patios de las iglesias, fueron ganando comicidad hasta llegar al grotesco y que sus presentaciones se prohibieran en 1548. Sugerido en el título, ese lenguaje humorístico

se refuerza en la puesta de Rodrigues que opta por la comicidad burlesca de los picaderos.

La elección de lenguaje alcanza fuerte expresividad gracias a la actuación del elenco, capaz de trabajar matices de intención sin abandonar una línea cómica arriesgada, en lo que se refiere al aplanamiento del detalle. El papel de Caín se actúa en la tradición de los payasos populares, con sus giros de bofetadas y humor grosero, mientras que el actor Celso Frateschi, en el papel del padre de la dupla, muestra su poder divino con números de magia. El director musical y responsable de la pista ejecutada en vivo, Demian Pinto, interactúa con el trío y contribuye a reforzar procedimientos tradicionales de esa poética, como la ausencia de cualquier ceremonia en el quiebre de la cuarta pared, aquella separación imaginaria que hace invisible al espectador.

La mirada en perspectiva invita a la recepción en esa pieza de sesgo filosófico. Al público, no se solicita adhesión emocional a cualquiera de las partes, sino compromiso intelectual y sensible para acompañar argumentos que se desdobl原因 en actos, en sesgo de humor. La clave cósmica que la traducción literal del título mantuvo un tanto codificada, por lo demás, también para la platea del montaje dirigida por el autor, en cartel desde hace cinco años en Buenos Aires.

Dios es llamado Tatita, término de imposible transposición a nuestro idioma, tomado del dialecto de los nómadas de las pampas argentinas, los llamados gauchos, que lograron mantener su estilo de vida al aire libre hasta mediados del siglo XIX, y siguen presentes en el imaginario porteño —un rasgo cultural sin equivalencia en Brasil—. Pero si el texto mantuvo el nombramiento Tatita, bajo la dirección de Rodrigues, la recreación escénica del dios torpe, pero aun así sabio, se aparta de la escenificación original y resulta no solo pertinente a la estética escogida, sino que gana conexión con el contexto social brasileño. Al oscilar de la ligereza a la seriedad, esa figura valorada en la interpretación de Frateschi contribuye a evidenciar cuán patéticas son algunas de las expectativas lanzadas sobre sus hombros. Y es un aspecto que dialoga directamente con el espíritu de un tiempo en el que se intentan transferir responsabilidades de actos humanos al plan divino.

A diferencia de otras piezas del autor argentino, como *Ala de criados*, escenificada en 2017 en Brasil también bajo la dirección de Rodrigues —que giraba en torno a un acontecimiento histórico específico del país vecino, se conectaba con la lucha de clases y apuntaba al comportamiento liviano de las elites—, en *Terrenal* el mito hebreo del fratricidio sirve a un diseño de cuño panorámico acerca del comportamiento humano.

Escrita posteriormente a *Ala de criados* (2010), *Terrenal* es de 2014, el propio Kartun declaró que Caín y Abel serían ancestros de los personajes de la primera pieza, comentario que no puede tomarse solo en el sentido obvio de la cronología, sino de la investigación crítica. Este aspecto de universalidad, característico de los mitos, aproxima el juego propuesto en *Terrenal* y la crítica de él resultante, a la percepción de la platea brasileña.

Un movimiento similar, de retorno al origen por medio de la disección de borradores y de procesos de creación, puede iluminar principios éticos y estéticos de las obras de arte, afirman los que se dedican a los estudios de la llamada crítica genética. Tal procedimiento se vuelve especialmente productivo en el análisis de las obras de ese autor una vez que, en entrevista del crítico argentino Jorge Dubatti, afirmó que sus piezas siempre surgen de una imagen en algún momento archivada en la memoria.

En lo que se refiere a *Terrenal*, esa semilla fue plantada en una tarde en que caminaba con sus dos hijos pequeños por una campiña cercana a un río y allí se encontró con dos placas de cartón que anunciaban, con caligrafía semejante, la venta de cebos para pescar: una de ellas, larvas de escarabajo y la otra, lombrices. Al lado de ellas, dos varones magros, posiblemente propietarios del pequeño lote y del caserío que había en él.

En palabras de Kartun, “tal vez porque sus hijos vivían a las turbias en la época”, imaginó dos hermanos disputando mercado en el miserable negocio de los cebos. Y pensó que esa precariedad podría servir para “decir media docenas de cosas” sobre el Capitalismo en el Tercer Mundo. Es interesante notar cómo esta escena sencilla sigue resonando después de la cuidadosa elaboración que resulta en la dramaturgia.

En un momento clave, la revelación hecha por Tatita al doble Caín y Abel sobre la propiedad del lote que ambos habitan remite evidentemente a la colonización de los pueblos suramericanos, lo que por sí solo justificaría el intercambio artístico mucho más intenso con los países vecinos. Esa es una de las batallas de la traductora Cecilia Boal, psicoanalista, nacida en Argentina, viuda del dramaturgo y teórico del Teatro del Oprimido, Augusto Boal (1931-2009), a quien conoció en Buenos Aires donde se exiliara tras haber sido arrestado y torturado en 1971, por los órganos de represión del régimen militar en Brasil. En la dirección del Instituto Boal, Cecilia propicia encuentros entre artistas de América hispana y el Brasil y fue corresponsable por los montajes de *Ala de criados* y *Terrenal*.

El tránsito de una pieza de Argentina a Brasil implica mucho más que la traducción del idioma, próximos como somos en la geografía, y distanciados en los intercambios artísticos. En la concepción de Kartun la pieza se da, escenográficamente, en un pequeño teatro de provincia con actores que tienden a traer, a una coloquialidad tosca, clásicos con pasajes incomprensibles para ellos, ora por ignorar el vocabulario, ora por la dificultad impuesta por la construcción sintáctica.

La escenificación de Rodrigues se distancia de la teatralidad escogida por el autor, sin traicionar su dramaturgia o el pensamiento que justificó la forma: la posición irrelevante de los personajes en el concierto mundial, si se analizan en términos de geopolítica. No darse cuenta de esta condición es una de las tonterías de Caín, que se enorgullece de haber inventado un sistema de pesos y medidas, y de haber construido un muro para separar sus posesiones de las de Abel. En la teatralidad de *Terrenal* “no tomar en serio” es un acto político.

En vez del teatrillo desvencijado del montaje original, el espectador se depara con un espacio escénico expandido, con la urdimbre del escenario desnudo a la vista, e inmenso territorio para la gesticulación exagerada del payaso de picadero y su rabia sin pudor. También aparece un prólogo escénico-musical, inexistente en el texto y

hasta donde la memoria registra, también en el montaje porteño. El prólogo anuncia el humor y sugiere un doble proceso de organización: del mundo, en la ficción, y de la pieza a ser presentada.

Sin palabras, la escena del vaivén de un árbol sugiere el ordenamiento aún incierto de los primeros tiempos. ¿Es necesario encontrar lugares fijos para todas las cosas? ¿Y serán establecidos a la fuerza de bofetadas?

“No tomar en serio” no es una expresión que se traduzca en ausencia de rigor en ese espectáculo, muy al contrario, como demuestran la pertinencia y el cuidado en la

elaboración de la banda sonora —curiosamente, no hay música en el montaje argentino— y de los vestuarios y escenarios firmados por Sylvia Moreira.

No por azar el experimentado Esio Magalhães, actor y payaso del Barracão Teatro, fue responsable de la preparación corporal. El reflejo de su trabajo se nota en la explotación tragicómica que Danilo Grangheia hace de la travesía del muro, alcanzando un lirismo punzante en su último acto. Una imagen para quedar impresa en la memoria.

Divertido en la forma, vertical en el pensamiento, *Terrenal* no es un espectáculo optimista.



CUBA Y MÉXICO

Adiós a Nicolás Dorr, Armando Morales y Enrique Cisneros



El 18 de diciembre murió en La Habana el dramaturgo Nicolás Dorr. Nacido en Santa Fe, en la periferia de la capital, en 1947, fue precoz como pocos: sus vínculos con la escena comenzaron a los diez años, actor niño en montajes de Antonio Vázquez Gallo, Modesto Centeno, Julio Matas y Adela Escartín, y debutó como autor en 1961, con quince años de edad, “como un Jarry tropical” —al decir del crítico Rine Leal— cuando estrenó *Las pericas*, mezcla de humor negro, bufonería, surrealismo, absurdo, libre imaginación y farsa. Poco después creó y estrenó *El palacio de los cartones* (1960–61) y *La esquina de los concejales* (1962), *Maravillosa inercia* (1963–64) y *Clave de sol* (1965–68).

También Dorr fue el autor de *La chacota* (tres versiones entre 1962 y 1974), *Un viaje entretenido* (1972), *El agitado pleito entre un autor y un ángel* (Premio José Antonio Ramos de la UNEAC en 1972), *La puerta de tablitas* (1978), *Mediodía candente* (Premio de la revista *Diálogo Social*, de Panamá, en 1980), *Confrontación* (1989), *Nenúfares en el techo del mundo* (1995–96), *Los excéntricos de la noche* (1996–97), la mayor parte de ellas publicadas y estrenadas.

Tres piezas suyas muy populares fueron estrenadas por grandes figuras de las tablas: la comedia sentimental *Una casa colonial* (1981), protagonizada por María de los Ángeles Santana, y la comedia musical *Vivir en Santa Fe* y la tragedia *Confesión en el Barrio Chino*, por la gran vedette cubana Rosita Fornés.

Fue fundador de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y presidente de la Sección de Dramaturgia de la Asociación

de Escritores, y miembro de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), de España. Dirigió grupos como el Teatro Popular Latinoamericano y el Grupo Rita Montaner, y los teatros Martí y El Sótano.

Docente de Historia del Teatro Universal en los años pioneros de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, fue profesor invitado en varias universidades latinoamericanas, y enseñó guion en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños.

Animó talleres de dramaturgia. Fue asesor del ICAIC y realizó la asesoría dramática de los filmes *Clandestinos* y *Hello, Hemingway*, de Fernando Pérez, así como el guion de su propia comedia *Una casa colonial*, filmada en 1984.

Recibió el Premio Nacional de Teatro en 2014.

En 1972 integró el jurado de teatro del Premio Casa de las Américas y fue colaborador de la revista *Conjunto*.

Entrevistado en *Arte por Excelencia* por Orestes Machín, declaró:

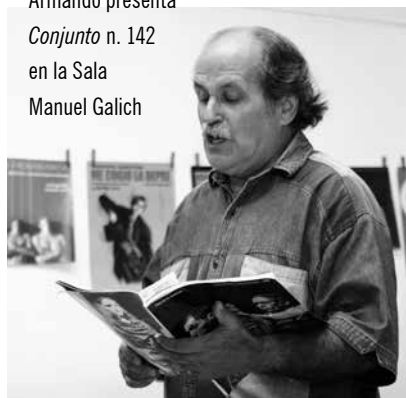
“Soy muy feliz de pertenecer a esa primera generación dramática de la Revolución (...) Lo esencial es que hemos dejado nuestra impronta, cada uno diferente y con la misma trascendencia. Las obras con las que nos dimos a conocer la mayoría de los críticos la consideran clásicos, y eso nos honra mucho”.

Armando presenta

Conjunto n. 142

en la Sala

Manuel Galich



El actor titiritero, director, diseñador, e investigador Armando Morales, Premio Nacional de Teatro 2018, falleció en La Habana el 1.º de febrero.

Nacido en 1940, cursó estudios en la Escuela Superior de Artes y Oficios de La Habana, en el Taller de Integración y Plástica

del Departamento de Bellas Artes y en la Academia de Arte Dramático de La Habana. En 1961 se integró al elenco del Guiñol Nacional de Cuba, liderado por los hermanos Carucha y Pepe Camejo, y culminó su preparación para el ejercicio de la expresión titiritera. En 1963 participó en la fundación del Teatro Nacional de Guiñol con los Camejo y otros artistas.

Intervino como actor en montajes como *El Mago de Oz* (*Tío Enrique* y *El Mago*), *La loma de Mambiala* (Serapio Trebejo), *La corte de Faraón* (Putifar), *El retablo de maese Pedro* (maese Pedro). En 1986 comenzó a desarrollar la línea del unipersonal y de esa labor destacan *El panadero y el diablo*, *Chímpete Chámpata*, *Abdala* y *La república del caballo muerto*. Con ellos recorrió la Isla y numerosos escenarios y festivales de Latinoamérica. También dirigió a titiriteros y actores de varias generaciones. Recibió el Premio Villanueva de la Crítica. Y, también, por la calidad de su trabajo, se hizo merecedor de los premios Caricato y Abril.

Fue un activo colaborador de la revista *Conjunto*, para la cual reseñó varios eventos internacionales de los que fue parte.

Impartió talleres y conferencias en Cuba y en muchos países, e integró los jurados de prestigiosos concursos y eventos.

Colaboró como director invitado con varios grupos y fue animador permanente de la Cruzada Teatral Guantánamo, con la que recorrió en numerosas ocasiones los puntos más remotos del país para llevar a niños y adultos valiosas muestras de su arte. Heredero del legado de figuras como los argentino Javier Villafañe y Roberto Espina, entre otros, Morales fue para artistas y espectadores del teatro de figuras el gran Maese Titiritero.

Dirigió el Teatro Nacional de Guiñol, fue miembro de la UNEAC, y miembro de honor de UNIMA Cuba.

Rubén Darío Salazar, discípulo de Armando, lo despidió así en *La Jiribilla*:

“El teatro de este juglar del siglo XX asaltó al siglo XXI sin ningún miedo, como no fuera el de no poder seguir haciendo o encontrarse con algún impedimento que le limitara soñar, fundar o remover las bases anquilosadas de un arte que se ha ido rehaciendo en su intercambio con las culturas y los inventos tecnológicos del mundo. Para Armando, crear no fue sinónimo de renunciar,

sino de aprehender, de ser coherentes con nuestra práctica personal y los valores que enriquecen el mundo, sin remilgos, ni afectaciones inútiles, en una eterna lucha contra la falsa moral.

“Podría preguntarse en los 109 886 kilómetros cuadrados de superficie de la Isla, dondequiera que exista un titiritero, si conoce a Armando Morales. De seguro que responderán que sí, tan orgullosos como deudores de alguien que siempre estuvo en el vórtice de la polémica, en la construcción cotidiana de una obra cuyo principal signo ha sido la estela inolvidable de su quehacer”.



Enrique Cisneros de visita en el stand de *Conjunto* en la Feria del Libro Teatral 2013, en la Ciudad de México

El actor, dramaturgo, director y activista mexicano Enrique Cisneros, fundador del movimiento del Centro Libre de Experimentación Teatral Artística (CLETA), murió el sábado 2 de marzo a la edad de 71 años.

Glosamos la columna de la dramaturga y crítica Estela Leñero en la revista *Proceso*, con la cual lo despiden en merecido homenaje:

“El Ilanero solitito, su nombre de batalla, emprendió una lucha, a través del teatro, para denunciar la represión y las injusticias que sufren los menos favorecidos del régimen.

“Enrique Cisneros estuvo presente en los movimientos políticos y sociales de México desde fines de los 60, y recorrió la República presentándose en la calle y en foros alternativos. En Sonora se le conoció desde principios de los 70, apoyando los movimientos estudiantiles y populares, y las tomas de tierra, como lo señala Leonardo Richel.

“En 1973 estudiantes de teatro del INBA y de la Facultad de Lit. y Teatro de la UNAM, tomaron el Foro Isabelino en Sullivan 43 de

la ciudad de México que era parte de las instalaciones de teatro de la UNAM. En ese tiempo, Héctor Azar era director en ambas instituciones y le llamaban el zar del Teatro. La acción se debió a la prohibición de la obra *Fantoches* de Peter Weiss que ahí se estaba presentando y al autoritarismo del Centro Universitario de Teatro. A raíz de eso, se conformó el movimiento del Centro Libre de Experimentación Teatral Artística, en el que participó Enrique Cisneros, el grupo Mascarones, Examen Tlatelolco con Claudio Obregón y Luisa Huertas, Los Nakos y grupos de colonias populares.

“Conformaron brigadas populares para recorrer la República Mexicana y contactar a organizaciones de teatro contestatarias y Enrique Cisneros invitó al Primer Encuentro Nacional de teatro convocado por CLETA al grupo Zopilote, con el que participó en varios de sus trabajos en 1974 y a otros grupos más.

“El movimiento de CLETA participaba con “esqueches”, en huelgas, manifestaciones, mítines y expresiones de oposición al régimen. El teatro era utilizado para concientizar, mostrando la realidad de una sociedad capitalista y explotadora.

“Su activismo continuó y en 1987 CLETA ocupa el foro abierto de la Casa del Lago hasta 1996, que fue demolido. Ahí presentaba El Ilanero solitito sus espectáculos de denuncia y tenía gran afluencia de público.

“Enrique Cisneros dejó plasmado su trabajo en obras de teatro que él escribió y presentó: *Pinches estudiantes*, *La represión infantil*, *Buscando al pueblo* y *¡Ay calacas!*. También fue el fundador de periódicos como *El Chido* y *El Machete*.

“Sus maestros fueron Santiago García de La Candelaria, Enrique Buenaventura del Teatro Experimental de Cali, Augusto Boal del Teatro del Oprimido y Luis Valdéz del Teatro chicano. Su visión social del teatro y propagandística tomó elementos de sus maestros e hizo su propia versión.

“En la historia del teatro en México y su vinculación con las luchas sociales, siempre estará El Ilanero solitito, brincando en la memoria de estudiantes, campesinos obreros, luchadores y transeúntes, que alguna vez lo vieron actuar”.



CUBA-ITI

Día Internacional del Teatro

Al director y dramaturgo cubano Carlos Celdrán, presidente del Centro del ITI en Cuba, le fue encomendada este año la redacción del Mensaje por el Día Mundial del Teatro, que copiamos a continuación:

27 de marzo de 2019

Carlos Celdrán

Antes de mi despertar en el teatro, mis maestros ya estaban allí. Habían construido sus casas y sus poéticas sobre los restos de sus propias vidas. Muchos de ellos no son conocidos o apenas se les recuerda: trabajaron desde el silencio, desde la humildad de sus salones de ensayo y de sus salas llenas de espectadores y, lentamente, tras años de trabajo y logros extraordinarios, fueron dejando su sitio y desaparecieron. Cuando entendí que mi oficio y mi destino personal sería seguir sus pasos, entendí también que heredaba de ellos esa tradición desgarradora y única de vivir el presente sin otra expectativa que alcanzar la transparencia de un momento irrepetible. Un momento de encuentro con el otro en la oscuridad de un teatro, sin más protección que la verdad de un gesto, de una palabra reveladora.

Mi país teatral son esos momentos de encuentro con los espectadores que llegan noche a noche a nuestra sala, desde los rincones más disímiles de mi ciudad, para acompañarnos y compartir unas horas, unos minutos. Con esos momentos únicos construyo mi vida, dejo de ser yo, de sufrir



por mí mismo y renazco y entiendo el significado del oficio de hacer teatro: vivir instantes de pura verdad efímera, donde sabemos que lo que decimos y hacemos, allí, bajo la luz de la escena, es cierto y refleja lo más profundo y lo más personal de nosotros. Mi país teatral, el mío y el de mis actores, es un país tejido por esos momentos donde dejamos atrás las máscaras, la retórica, el miedo a ser quienes somos, y nos damos las manos en la oscuridad.

La tradición del teatro es horizontal. No hay quien pueda afirmar que el teatro está en algún centro del mundo, en alguna ciudad o edificio privilegiado. El teatro, como yo lo he recibido, se extiende por una geografía invisible que mezcla las vidas de quienes lo hacen y la artesanía teatral en un mismo gesto unificador. Todos los maestros de teatro mueren con sus momentos de lucidez y de belleza irrepetibles, todos desaparecen del mismo modo sin dejar otra trascendencia que los ampare y los haga ilustres. Los maestros de teatro lo saben, no vale ningún reconocimiento ante esta certeza que es la raíz de nuestro trabajo: crear momentos de verdad, de ambigüedad, de fuerza, de libertad en la mayor de las precariedades. No sobrevivirán de ellos sino datos o registros de sus trabajos en videos y fotos que recogerán solo una pálida idea de lo que hicieron. Pero siempre faltará en esos registros la respuesta silenciosa del público que entiende en un instante que lo que allí pasa no puede ser traducido ni encontrado fuera, que la verdad que allí comparte es una experiencia de vida, por segundos más diáfana que la vida misma.

Cuando entendí que el teatro era un país en sí mismo, un gran territorio que abarca el mundo entero, nació en mí una decisión que también es una libertad: no tienes que alejarte ni moverte de donde te encuentras, no tienes que correr ni desplazarte. Allí donde existes está el público. Allí están los compañeros que necesitas a tu lado. Allí, fuera de tu casa, tienes toda la realidad

diaria, opaca e impenetrable. Trabajas entonces desde esa inmovilidad aparente para construir el mayor de los viajes, para repetir la Odisea, el viaje de los argonautas: eres un viajero inmóvil que no para de acelerar la densidad y la rigidez de tu mundo real. Tu viaje es hacia el instante, hacia el momento, hacia el encuentro irrepetible frente a tus semejantes. Tu viaje es hacia ellos, hacia su corazón, hacia su subjetividad. Viajas por dentro de ellos, de sus emociones, de sus recuerdos que despiertas y movilizas. Tu viaje es vertiginoso y nadie puede medirlo ni callarlo. Tampoco nadie lo podrá reconocer en su justa medida, es un viaje a través del imaginario de tu gente, una semilla que se siembra en la más remota de las tierras: la conciencia cívica, ética y humana de tus espectadores. Por ello, no me muevo, continúo en mi casa, entre mis allegados, en aparente quietud, trabajando día y noche, porque tengo el secreto de la velocidad.

En y de la Casa

Conjunto n. 189 fue presentada el 4 de diciembre de 2018 en la Sala Manuel Galich de la Casa, por el teatrólogo Jaime Gómez Triana, director del Programa sobre Culturas Originarias Americanas de la institución. Reproducimos sus palabras:

#Conjunto189: una revista que es teatro
Jaime Gómez Triana

Ante todo, quiero agradecer a Vivian Martínez Tabares y Aimelys Díaz por el encargo de lujo que constituye presentar el número 189 de *Conjunto*, una tarea que he asumido, en verdad, con mucho placer. He sido y soy un lector de esta revista y también su promotor en el ámbito docente, entre otras cosas porque es absolutamente cierto que se trata una de las publicaciones más notables del continente y lo es, básicamente, por su capacidad de atrapar una imagen siempre amplia, distinta de la escena nuestroamericana, que atiende a la diversidad de procesos, tendencias, motivaciones y activa diálogos y dramaturgias posibles, al tiempo que da cuenta de una capacidad para constituir y sostener redes solidarias de colaboración en función de lograr

un acompañamiento-participante para la escena en esta parte del mundo.

En verdad la gente de teatro lo sabe, no hay de otra, si se quiere conocer cómo nos hemos pensado los latinoamericanos desde el teatro durante el último medio siglo hay que leer *Conjunto*, y si lo que se quiere es pulsar el presente y el futuro de la escena en la región también debemos leerla. Yo podría decir aquí muchos elogios, pero en función del tiempo escojo solo uno. *Conjunto* es una revista teatral de teatro, de las que uno se lleva al ensayo, de las que te hacen volver una y otra vez a un texto de obra o a un artículo, de las que hablan y amplifican el secreto idioma del oficio. Por ello la podemos imaginar lo mismo como una puesta en escena en la que se articulan actores, temas, poéticas, y también como una apuesta que aspira a nuevas reconfiguraciones y cruces, que llena lugares de indeterminación, que plantea sus propias preguntas y responde otras porque sabe que quienes hacemos teatro estamos convencidos de que las utopías son posibles y también de que la escena es un espacio insustituible para mirarnos y comprendernos en vida colectiva, para conjurar la muerte y la aniquilación.

Hablo de la vida y de la muerte en el teatro y pienso ya en el contenido de este número de *Conjunto*. La obra *A todos nos toca*, del colombiano radicado en Colima, Francisco Lozano Moreno, quien es fundador junto a María del Carmen Cortés del Teatro Rodante, es un texto a todas luces performativo, nacido de la confrontación directa con las tablas, que vuelve sobre el tópico del viaje al mundo de los difuntos. La pieza propone un muy atractivo tejido escénico, quizás sea ese su principal valor, en que se conjuga la visualidad de la conmemoración del día de los muertos, la poesía —hay citas de Jaime Sáenz, Francisco de Quevedo, Antonio Machado y Sor Juana Inés de la Cruz— y la música, mediante la inclusión de temas populares de Colombia, México y España que deben ser interpretados en vivo por los propios actores. Lo anterior sirve de contexto al diálogo que entabla con su Caronte, que es aquí la Calaca Orosina, avatar de la Catrina mexicana, el desplazado José Ignacio Flores, otro muerto de la misma familia de *Pedro Páramo* y que me recuerda también al personaje de *Adiós Ayacucho*, la obra de

Julio Ortega teatralizada por Yuyachkani. El viaje al más allá y la necesidad de aceptar las nuevas circunstancias permiten a Juan Ignacio contar su historia y es a través de ella que el autor denuncia los procesos de criminalización de la protesta social, la violencia y las complejas realidades que obligan a dejar el territorio propio y a vagar en busca de vida y justicia, temas todos de dolorosa actualidad en la región.

Quiero decir, sin embargo, que al publicarse esta obra no solo se da cuenta de lo terrible del contexto social, sino también de los procesos propios de la escena, al tratarse de un texto performativo podemos leer en él también las estrategias de producción, las elecciones estéticas y la peculiar concepción de la teatralidad del Teatro Rodante de Colima. La revista es totalmente consciente de esas múltiples capas de lectura y por ello incluye en el reverso de contraportada una foto de la puesta que deja clara la filiación del texto. Estos procedimientos que incluyen la ilustración y el profuso empleo de fotografías como parte de un diseño que se piensa teatral en sí mismo, esta vez a cargo de Pepe Menéndez, son muy valiosos en *Conjunto*. En una época en que muchas revistas, sobre todo de corte académico, apuestan por la

“seriedad” y la asepsia autoritaria del bloque de texto, esta revista sigue defendiendo el valor de la imagen que apoya o confronta como en el teatro.

Me refiero ahora brevemente a dos textos que desde ambas orillas del Río de la Plata dan cuenta de diversos caminos en el abordaje de la violencia. En primer lugar resulta muy valioso el análisis y la caracterización que en “Dramaturgia de la imposible representación de la violencia” realiza el notable crítico uruguayo Roger Mirza, uno de los más fieles colaboradores de *Conjunto*. Más allá de lo temático su ensayo aborda procedimientos técnicos, estrategias discursivas, recursos intertextuales, estrategias de producción y de gestión de la autoría para una escena que a su juicio:

Rompe con lo discursivo, la anécdota y la psicología de los personajes, para detenerse en aspectos más primarios y arcaicos de la conducta humana cuyo núcleo es la exacerbación de las tensiones en las relaciones humanas inter e intergeneracionales, el hiperrealismo, el estallido de una violencia desafectivizada, en una estética de la fragmentación,

el desequilibrio, la inestabilidad, la distorsión, la entronización de la fuerza, el sinsentido o el horror sin espanto.

Como ejemplos Mirza aborda obras como *Mi muñequita* (2004), de Gabriel Calderón, *El hombre inventado* (2005), *La estrategia del comediante* (2006), *Bienvenido a casa* (2012-2013), todas de Roberto Suárez, un creador cuya obra deberíamos tener en Cuba más a la mano y que lamentablemente conocemos poco, y *Tebas Land* (2013), *La ira de Narciso* (2016) y *El bramido de Dusseldorf* (2017), del más conocido Sergio Blanco. Recomiendo de manera especial este texto, por las resonancias que podrían encontrar las ideas del autor en ciertas zonas del teatro cubano actual.

En otro texto, Eduardo Cabrera, investigador y docente argentino, radicado en los Estados Unidos, analiza *La fundación*, una obra de Susana Torres Molina, escrita en 2016, que indaga en el rol desempeñado, en los 70, por organizaciones religiosas como el Movimiento Familiar Cristiano en el proceso de apropiación y supresión de identidad de niños, hijos de víctimas de la represión política del Estado, que fueron entregados en adopción. El análisis permite al crítico desentrañar las estrategias dramáticas que la autora pone en juego para profundizar en los comportamientos diversos de los apropiadores y de quienes participaron de lleno en la activación de terribles mecanismos de la dictadura, una violencia que se ejerció en el presente contra el pasado y por el control total del futuro y que implicaba convertir a los ciudadanos todos en cómplices o en víctimas.

Plato fuerte del número es el dossier dedicado a la teoría francesa contemporánea, preparado especialmente para *Conjunto* por la teatróloga Floriane Toussaint quien en su presentación recuerda otro similar que la revista publicó en la entrega 123 de 2001. Quienes hayan leído aquella selección estoy seguro que coincidirán en su valor y creo que convendrán también en la importancia de la que ahora llega y que recoge traducciones de textos producidos entre 2003 y 2017, notable no solo por la presencia de nuevas voces sino por el abordaje productivo de nociones y prácticas de la escena actual que tienen su propia reverberación entre nosotros.

Foto: Abel Carmenate



Se inicia el dossier con un texto muy valioso del profesor Christian Biet quien aborda la noción de performance, en diálogo con las de función y comparecencia, atendiendo a su devenir, complejidad, diversidad de abordajes y aportes. El ensayo introduce significativas reflexiones de índole metodológicas que confrontan el rol de noción *función teatral*, el trabajo con los clásicos y la reivindicación por el teatro más contemporáneo de la aquí llamada *forma performance*. Es esta última noción, más neutra, que se piensa como acción “totalmente alejada de la mimesis”, la que permite al autor cuestionar, por aparente, la “exclusión de la representación” al tener en cuenta en primer término que la misma está “fuertemente anclada en las convenciones y en la mente de los espectadores occidentales” y en segundo lugar que “un performances que solo sería acción pura sobre el escenario, funcionaría entonces no solo como un contrapunto del sistema mimético sino también en el marco de una crítica práctica y teórica de lo que es un espectáculo”. De ahí la propuesta, que no es novedosa en sí misma sino a partir de su argumentación, de “asumir el hecho teatral —como todo hecho estético— en tanto que relación”, y al espectador como coautor teniendo en cuenta que “no hay ni performances puro o auténtico, ni teatro dramático ideal, ni en el siglo XII ni después, sino una serie de ensayos que van de un punto a otro en la línea de la actuación, de la expresión y de la puesta en práctica del teatro”.

Al ensayo de Biet le sigue un excelente texto en el que el destacado Jean-Pierre Sarrazac hace balance de su propia trayectoria de investigación y creación teatral. Un diálogo sobre su proceso que lo lleva a reconocer filiaciones y disensos en una trayectoria donde la reflexión, la creación y la promoción se solapan. Notable en relación con el abordaje de la dramaturgia más reciente su investigación lo lleva a proponer un nuevo paradigma que denomina drama-de-la-vida, que se constituye a partir de 1880 y que se caracteriza según su análisis por “una dilatación extrema de la forma dramática que ya no abarca una jornada fatal, según la fórmula de Sófocles,

sino el trayecto de toda una vida —y que lo abarca mediante la retrospectiva y no tanto sobre la progresión—. Además, el *continuum* se transforma en *discontinuum*: la concatenación de las acciones es sustituida por un espaciado de los cuadros [...], la obra se fragmenta y lo estático invade lo dinámico”. Particularmente interesante es la zona del texto donde Sarrazac discute con Lehmann de cuya concepción del teatro postdramático rechaza la idea de la muerte del drama y lo contrapone a su propio paradigma según el cual tanto el drama como la acción que lo constituye siguen existiendo, aunque esa acción aparezca fragmentada, esporádica, mínima, pasiva incluso”. Finalmente, el también dramaturgo repasa su propia escritura y presenta la figura del personaje-testigo de su propia vida, que él enlaza con poéticas opuestas como las de Artaud y Brecht y que considera elemento recurrente no solo en su teatro sino en gran parte de las escrituras dramáticas modernas y contemporáneas.

Los siguientes textos del dossier abordan y desarrollan diversas tesis, todas de gran interés, en tanto nos obligan a pensar el modo en que seguimos concibiendo el teatro hoy. En ese sentido podemos ver en el texto de Bruno Tackels la trayectoria de su definición de la categoría escritores de escenario a través de la cual estudia los aportes de creadores tales como Rodrigo García, Romeo Castellucci o François Tanguy por solo mencionar tres de los aquí tratados. Denis Guénoun, por su parte, aborda la noción de juego como esencia del teatro contemporáneo y, al hacerlo, parte del lugar que ocupan el cine y el teatro hoy y las derivas imprescindibles del segundo ante la manera en que el primero “sacia y reactiva nuestra demanda de identificación”. La idea propia de Perogrullo de que la gente va al teatro a ver teatro es útil aquí en tanto permite deconstruir nociones de dramaturgia e interpretación hacia mecanismos y procedimientos más actuales. A continuación, Christophe Triau aborda el tema de la percepción en movimiento en el teatro a partir del estudio del quehacer de creadores que mediante procedimientos diversos buscan “inquietar el ver” entre los cuales se encuentran el alemán Klaus Michel Grüber,

el polaco Tadeusz Kantor, los franceses Joël Pommerat, François Tanguy y Claude Régy. Es interesante en estos textos el hecho de que la teoría aparece siempre en diálogo con la práctica escénica más contemporánea con un énfasis en la recepción que condiciona siempre cada perspectiva de análisis, incluida las de los dos autores que cierran el dossier. Ellos son Olivier Neveux con su texto “¿Una concepción táctica y estratégica del espectador? Cuatro proposiciones sobre política y teatro”, y el reconocido crítico teatral George Banu de quien Floriane Toussaint selecciona un grupo de fragmentos de textos diversos que nos son presentados bajo el título “Una crítica de proximidad” y en los que Banu se autorreconoce como “defensor de una crítica afirmativa”.

He dejado para el final otra zona de lujo de este número que pone énfasis en la confluencia de circo, actores y *clowns* y que se abre con una excelente contribución del investigador mexicano Rafael Mondragón acerca de la peculiar visión del circo en la obra de José Carlos Mariátegui. El texto indaga en la infancia del peruano, busca referencias contextuales y pone a dialogar al escritor con otros autores de su tiempo, algunos de ellos con interesantes contribuciones sobre el tema publicadas en la revista *Amauta*. Debo confesar que desde que escuché esa ponencia en voz de su autor durante el evento que en la Casa se dedicó a los 90 años de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, me sorprendió encontrar en el Mariátegui de las primeras décadas del siglo XX puntos de vista que empezarían a difundirse en Europa a partir de los años 20 y que son pertinentes incluso hoy como parte de los debates acerca de una escena contemporánea. Veamos apenas un fragmento que por cierto se conecta de algún modo con el texto ya mencionado de Denis Guénoun. Dice Mariátegui:

El cinema ha asesinado al teatro, en cuanto teatro burgués. Contra el circo no ha podido nada. Le ha quitado a Chaplin, artista de cinema, pero espíritu de circo, en quien está vivo, todo lo que de bohemio, de romántico, de nómada hay en el circo. Bontempelli ha despedido sin cumplimientos al viejo teatro burgués, literario, palabrero. El viejo circo, en tanto, está vivo, ágil, idéntico. Mientras

el teatro necesita reformarse, rehacerse, retornando al “misterio” medieval, al espectáculo plástico, a la técnica agonal o circense, el circo no necesita sino continuar: en su tradición encuentra todos sus elementos de desarrollo y prosecución.

La curiosa mención a Chaplin nos permite pasar a los dos textos siguientes. Ellos son “Soy payaso, devaneos en los bordes de la escena”, del brasileño Alexandre Röit, su trabajo está en la contraportada y “El clown, lo cómico y el más allá”, de argentino radicado en España, Hernán Gené, quien nos visitó recientemente y cuya obra *El mundo según Burton* ocupa la portada del número. En ambos casos se trata de análisis que juntan lo biográfico con lo teórico, lo técnico con lo historiográfico. Roi contesta las preguntas “¿cómo se comporta un payaso solitario en escena?” y “por qué la presentación de hoy fue una mierda, si la de ayer fue brillante” atendiendo a su propia trayectoria y en particular acerca de la alternancia entre el Blanco autoritario y el

estúpido Augusto en la configuración de sus solo. Por su parte Gené desgrana lo cómico, a partir del análisis de las nociones risa, sentido del humor y gracia y lo confronta con lo trágico. El suyo es también un texto magnífico y sobre todo útil que reivindica la maestría del oficio al tiempo que traza también un itinerario personal. De este texto escojo también una cita, dice Gené:

“La caída no es lo que nos hace reír, es la humanidad que el actor pueda articular ante el fracaso lo que conseguirá la reacción esperada. La clave no está en el chiste o en el gag sino en la contradictoria relación del payaso con él. Cualquiera puede representar la clásica entrada en la que el clown pisa una cáscara de plátano y cae de culo al suelo, no hace falta ser un genio para hacerla. Bastará con practicar un poco cómo caer para no hacerse daño. Lo que no cualquiera puede interpretar es el instante posterior a la caída, ese momento tan humano en el que uno se da cuenta de que está en el suelo. En ese momento el público podrá intuir el corazón

del personaje gracias a la maestría del actor que, una vez más, sabe ocultar su técnica y expresar emociones”.

Bueno, ya casi termino, solo quiero mencionar para quienes se interesan en el mundo del teatro de figuras, aunque creo que debería importar a todos, que Vivian Martínez Tabares comenta en la sección Leer el teatro un par de libros sobre teatro de objetos, uno de Ana Alvarado y otro de Shaday Larios. Últimas publicaciones recibidas incluye, entre otras referencias, a un interesante libro de Michele Rolin sobre lo que piensan los curadores de artes escénicas, y a otro de Hernán Gené que se nombra *La dramaturgia del clown*. Entre actos acoge un reportaje sobre el proceso de creación de la más reciente obra de La Candelaria, una entrevista al uruguayo Gabriel Calderón y la despedida a la dramaturga y crítica argentina Beatriz Seibel, a la actriz y directora ecuatoriana Susana Pautasso y al entrañable amigo, actor, director, promotor del teatro Maticandela de Colombia, Diego Sánchez. Finalmente, como siempre la revista que se presenta en diciembre incluye el índice del año, así que si solo compró



Boleta de suscripción

Conjunto

Fundada en 1964, la revista **Conjunto**, dedicada a la escena latinoamericana y caribeña, es uno de los vehículos de divulgación y reflexión más sostenidos del teatro del continente. Se edita trimestralmente e incluye ensayos teóricos, artículos, entrevistas, reportajes y reseñas, así como por lo menos un texto teatral.

Usted puede suscribirse a **Conjunto** en nuestra sede o, desde otros países, mediante una transferencia bancaria dirigida a Banco Financiero Internacional BFI. Titular: Casa de las Américas. Cuenta: 0300000004268820. Sucursal: 50. Dirección: 1ra y B, código postal 10400, Vedado, Plaza de la Revolución, Cuba. Código Swift: BFICCUHH. Dentro de Cuba se aceptan giros postales. Los precios para suscripciones fuera de Cuba se establecen en USD, pero se admiten también otras monedas libremente convertibles. Las regulaciones impuestas en los Estados Unidos impiden tramitar giros para Cuba en bancos con sede central en aquel país, aunque los bancos en cuestión se hallen fuera de su territorio.



esta usted está a tiempo de revisarlo y llevarse alguna otra que le interese.

Y vuelvo ahora al texto de Roger Mirza para que el cierre de esta presentación quede a cargo de una de las voces de la revista. Dice el uruguayo:

“El arte y el teatro introducen una ruptura en toda certeza. Contra la inercia, la repetición y la pérdida de energía, el teatro propone el desequilibrio, la desorientación el salto al vacío. Al mismo tiempo, frente a esa ley universal de la entropía, la pérdida progresiva de tensiones y la tendencia natural a la inacción y la muerte, el teatro es contranatural, como todo acto verdadero de creación. Su función —como señala Enzo Corman— es ‘cuestionar el consenso, la representación dominante’”.

Quiero pensar que eso hace *Conjunto*, siendo teatro ella misma, me alegra además que a través de Mirza lo recuerde en la hora actual del teatro entre nosotros.

Muchas gracias.

Cubanacán, 4 de diciembre de 2018

Rubén Darío Salazar, director, actor-titiritero y dramaturgo, líder del Teatro de las Estaciones fue el encargado de presentar el n. 189 de nuestra revista en el Festival Internacional de Teatro de Santo Domingo, donde participó con su grupo con la puesta de *El patito feo* y dictó talleres en compañía del diseñador Zenén Calero. Salazar estuvo acompañado por Reynaldo Disla, Premio Casa de las Américas 1985 en teatro por *Bolo Francisco*, y director general del evento.

El maestro de la crítica europea, ensayista y profesor francés Georges Banu, dictó dos conferencias tituladas “Una crítica de proximidad: al lado de la escena” y “El teatro de los extremos: el espacio y el tiempo”, los días 4 y 6 de febrero en la Sala Manuel Galich, ante un nutrido grupo de críticos, aspirantes y artistas.

En la primera, abundó sobre su perspectiva profesional y ética que defiende estar siempre cercano al proceso creador de los artistas en el escenario, y en la segunda distingue algunas expresiones que eligen

tratamientos extraordinarios para el espacio y el tiempo, y que producen notables efectos en la recepción.

El ciclo se organizó gracias a la colaboración de la Oficina Cultural de la Embajada de Francia en Cuba, y fue complemento a la edición del dossier sobre teoría teatral que, firmado por siete teatólogos y artistas franceses y coordinado por Floriane Toussaint, apareciera en el número 189.

El notable estudioso francés visitó Matanzas y recorrió la Casa de la Memoria Escénica, la Galería El Retablo y asistió a una función de *CCPC La República Light*, del Teatro El Portazo.

Banu también nos acompañó en la presentación de dicha entrega el viernes 8 de febrero a las 3:00 p.m., en el stand de la Dirección de Publicaciones del Ministerio de Cultura, Sala G4 de la Fortaleza de la Cabaña, como parte del programa de la 28 Feria Internacional del Libro. Allí, tuvo palabras elogiosas para nuestra revista, creada desde una cercanía dialogante con

Boleta de suscripción

Suscripción anual: América Latina y el Caribe, \$30; Estados Unidos y Canadá, \$40; otros países, \$45; Cuba \$23 (pesos cubanos).

Envío adjunta la transferencia bancaria no.

o (dentro de Cuba) el giro postal no.

para suscribirme a la revista *Conjunto* por un período de año(s), a partir del no.

(si no especifica el número, se le suscribirá a partir del que se esté distribuyendo al recibirse su solicitud).

Háganse los envíos a mi nombre

a la dirección que escribo claramente a continuación (incluyendo el país)

Fecha

Firma del solicitante

los artistas de la escena y semejante a alguna de las tres en las que trabajó, y acerca de las cuales compartió valiosas experiencias.

Por su parte, al final del intercambio, la Dirección de Publicaciones rindió homenaje a *Conjunto* con motivo de sus 55 años.



El IV Festival del Monólogo Latinoamericano y Premio Terry, de Cienfuegos, fue otra ocasión para poner a circular ediciones recientes de la revista, al término de un panel de celebración de los 60 años de la Casa y los 55 de *Conjunto*. Moderado por Miguel Cañellas, director del evento y del Teatro Terry, e integrado por el director teatral Oriol González, el dramaturgo y narrador Atilio Caballero, la Directora provincial de Cultura Odalys González Acea; Alicia Sust, directora provincial del Libro, y Vivian Martínez Tabares, directora de Teatro de la Casa de las Américas, sirvió para evocar la significativa trayectoria de la Casa y sus vínculos históricos con la ciudad anfitriona, en la que cada año se reúne el jurado del Premio Casa de las Américas y se presentan por primera vez los libros galardonados el año anterior.

Oriol González resaltó el papel decisivo de la Casa en la creación de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (EITALC), fundada por el

dramaturgo Osvaldo Dragún, y que significó para muchos artistas un antes y un después en el modo de asumir y entender el teatro, y resaltó la continuidad en los talleres de Mayo Teatral, del que su grupo, el Teatro de los Elementos fue recientemente beneficiario. Atilio Caballero testimonió cómo, a partir de su colaboración con la revista *Conjunto*, desde un taller cursado

en Nicaragua en los inicios de la Revolución Sandinista, terminó siendo el analista de documentación de la Dirección de Teatro y disfrutó su privilegiada labor, en una época en que no existía internet y en la que él mismo tenía la responsabilidad de procesar y transmitir un valioso acervo. Y reconoció la trayectoria ascendente de nuestra publicación. 📖

