

JUEVES
26
OCTUBRE
2017

EL ESPEJO
PROYECTO LA PERLA
FUNCIÓN JUEVES 26, 8 Y 30 PM,
SALA TITO JUNCO

PERRO HUEVERO

PUBLICACIÓN DEL 17. FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA

MÁS INFORMACIÓN: www.cubaescena.cult.cu



FESTIVAL CON PERRO Y UN POCO DE AIRE FRÍO

Que si llueve o si no llueve, lo cierto es que el Festival continúa ya su paso hacia las jornadas finales. Con paraguas piñeriano nos enfrentamos a este golpe de aire frío, con el anhelo de que los días del cierre sean más benévolo. Para lo visto, hemos tenido la llegada de un grupo de actores y talentos nada inútiles, sino todo lo contrario, con dos excelentes funciones. Bertolt Brecht ha en-

tonado su balada, y Harry Potter se retira para que los fantasmas de Lorca lleguen al Trianón. En calles y plazas, contra la aparición de la llovizna, se sigue haciendo teatro. Y el Perro Huevero avanza entre niños, adultos, curiosos y despistados para seguir de un punto a otro de esta ciudad tan teatral. Que haya entonces aire frío... en la calle, y que no falte por cierto, en algunos de nuestros teatros.

LA ARQUITECTURA DEL SILENCIO

COMPañÍA DE TEATRO EL GHETTO, DE MÉXICO
FUNCIONES 26 Y 27, CASONA DE LÍNEA, 7 PM

ÉRASE UNA VEZ UN PATO

TEATRO LA PROA
FUNCIONES 26 Y 27,
TEATRO DE LA ORDEN III, 3 PM



EL CIERVO ENCANTADO, UN ACTO DE RIESGO



Guan Melón!!, Tu Melón!!! FOTO: CUBAESCENA

ELENA LLOVET

Pocos nombres en nuestra escena contemporánea tienen ese hálito de leyenda viva que suscita el de *El Ciervo Encantado*. El grupo integra la muestra del 17 Festival de Teatro de La Habana con dos títulos: *Guan Melón!!*, *Tu Melón!!!* y *Departures*, desde sus inicios ha trazado líneas temáticas definitivas en torno a la disección del ser nacional, el rescate de las memorias perdidas de la isla y a la significación del actor como eje cardinal de su poética.

En *Guan Melón...*, *Tu melón*, dos personajes están ubicados en una boya, metáfora del territorio sitiado por las aguas y de la isla-encierro. Allí, pregonan con urgencia toda clase de artículos, entonan décimas guajiras y piezas de la música tradicional. No hay oprobios en colocar nuestro folklóre a merced del mercado. Pero la insistencia de estos pregonos no es un hecho aislado para el espectador, basta un recorrido

por La Habana Vieja para rememorar el bullicio de quienes ofertan casi cualquier cosa. Por eso, aunque la obra no ubica la acción en un contexto específico, sus imágenes nos remiten instantáneamente a cualquier rincón de la calle Obispo o a la plaza de La Catedral.

Guan Melón... retoma un aspecto que encontró su máxima expresión en *Pájaros de la Playa* (2001) y que parece rondar cual espectro la creación del grupo: el tópico de la enfermedad no solo como estado físico, sino espiritual y emocional. Estos dos seres, aunque no demuestran signo alguno de dolencia padecen de un delirio perpetuo materializado en el pregonar. Nelda Castillo nos presenta otra dimensión de la enfermedad, como degeneración del espíritu y difumina, una vez más, los límites entre la realidad y la alucinación. El trabajo con lo grotesco a la manera de Meyerhold y con la síntesis del arquetipo son claves fundamentales de su poética, utilizadas en este

montaje con un enfoque mucho más social. Tal compromiso con la sociedad alcanza su máxima expresión con la intervención de Yulier P —artista del grafiti— en la visualidad del espectáculo. Yulier P ha encontrado en nuestras calles un lienzo monumental donde verter su visión inquisidora de la realidad transmutada en su figuración procaz, espeluznante y en consecuencia hermosa. El arte urbano caracterizado por la denuncia y el riesgo encuentra en la obra de Castillo su equivalente en las tablas.

Departures persigue plasmar la realidad a modo de crónica, profanar los esquemas de la historia y de la cubanidad. A diferencia de procesos anteriores donde la imagen podía suplantar el rol narrativo de la acción, aquí la palabra toma connotación de imagen, de ritual para reconstruir una memoria colectiva fragmentada, difuminada por el lente de la historia. No es simple para el espectador situarse ante dos espectáculos que no brin-

dan posibles soluciones, que muestran aquello que nos lacera como nación y luego no amenizan con algún que otro chiste para recordar nuestro buen humor aún en la adversidad. Ambos rehúyen de la complaciente tragicomedia y devuelven una tajada de realidad sin afeites, ni omisiones.

Guan Melón!!, *Tu melón!!!* y *Departures* son la pauta, aún perfectible del inicio de nuevas búsquedas estéticas para *El Ciervo Encantado*, búsquedas que ha desconcertado a muchos que parecen obviar la condición variable del arte escénico. Ambos espectáculos significan un acto de riesgo en tanto reconfiguran una poética más que probada sobre las tablas y persiguen afianzar su pacto con la realidad más inmediata de la isla. Nunca hamsido de multitudes las travesías inciertas. Por eso, quienes conocemos la naturaleza indómita del animal, tomamos el riesgo y perseguimos el rastro de *El Ciervo...* hacia los parajes más insospechados.



Departures. FOTO: CUBAESCENA

TODAVÍA CRECEN FLORES EN ESTAMBUL

DENISE MARTÍN SAURA

No hay flores en Estambul tuvo su primera función el pasado viernes en la sala Llauradó, en medio de opiniones divididas sobre la pertinencia o no de que un Festival asuma el riesgo de las *premieres*. Mas poco importa el balance intelectual de ganancias y pérdidas, frente a la excitación del público que atestó una sala de teatro para acudir al estreno mundial en Cuba de un espectáculo uruguayo. “*Expectations management*”, así le llaman. A tono con nuestros tiempos, el Festival aplica novedosos modelos de gestión cultural que tanto nos enseñan amigos llegados y traídos de todas partes del mundo con tal propósito.

Sin embargo, le asienta muy bien la polémica a un espectáculo que reflexiona precisamente sobre cómo y hasta dónde la obra de arte y su industria manipulan nuestras expectativas; ¿cuán lejos le está permitido al arte llegar en nombre de la ficción, antes de cruzar

las fronteras de lo saludable ética y moralmente? El director de la obra, Mariano Solarich, define esta pieza como una docu-ficción, en la cual el actor utiliza sus propias experiencias de vida para crear un material ficcional que combina distintos planos de realidad.

Por eso Iván Solarich, intérprete y dramaturgo de este unipersonal, transita por varios niveles espacio-temporales y hace progresar la acción dramática desde voces diversas que combinan reflexión, narración o exposición. La pantalla blanca que cubre el fondo del escenario proyecta fragmentos de la película *El expreso de medianoche*, y establece distintos roles del actor en escena: unas veces como espectador, otras como personaje dentro de la propia película, o simplemente como comentarista de lo que ocurre en ella.

Transitar orgánicamente de un registro actoral al otro, pues no es solo un cambio de personaje, sino de la naturaleza de ese registro; es el reto principal del actor y determina la efectividad del espectáculo. Iván Solarich

es versátil y sutil en el trabajo de caracterización de los roles que desempeña, pero el tiempo y no el estreno, consolidarán la precisión y los ritmos necesarios en los difíciles tránsitos que impone esta puesta en escena. También sería oportuno, otra revisión del material proyectado, y de algunos parlamentos y “situaciones” que parecieran reiterar mensajes ya dichos o prescindibles.

No quiero terminar esta nota sin referirme al título de este espectáculo que tanto me atrapó desde el primer momento. Pues si a usted le pasa lo mismo, si se descubre imaginando con pena una ciudad absurda y triste donde no crecen flores, y si además esa pena lo arrastra al teatro en busca de consuelo, entonces esta obra habrá demostrado su pertinencia. Corren tiempos donde la mentira vende y la verdad no es más que un ramo de buenas intenciones. Pero sírvanos el teatro de alegría. Ahí todavía crecen flores en Estambul; y eso es cuando menos, una esperanza.



FOTO: BUBY

ENTROPIC O DANZAS, ESPACIOS Y ARQUITECTURAS CIDADINAS

LEONARDO ESTRADA

Ya pasa una semana del FTH. A propósito de las propuestas del laboratorio escénico Habana Off, nos acercamos a Christophe Haleb, importante director y coreógrafo francés de la Compañía La Zouze, quien ya ha estado anteriormente en Cuba. Nuestro enfoque va dirigido a conocer un poco de su proceso *Entropic*, que se presentará el próximo fin de semana.

—Conversémos sobre tu obra en proceso *Entropic* que se presentará el próximo fin de semana a las 6pm. ¿Cómo surge? ¿Cuáles son los procedimientos de montaje que has empleado durante este work in progress?

Entropic deriva de una investigación solitaria. Tenía una beca del gobierno francés *Afuera de la pared* para empezar un trabajo investigativo por muchos meses. Empezó hace dos años, y lo realizo con mi Compañía La Zouze, en colaboración de coreógrafos y bailarines de Cuba, Martinica y Marsella, donde radico actualmente. Es una obra so-

bre la adolescencia, y la juventud en el archipiélago a partir de diferentes ciudades. En el trabajo las culturas urbanas por la danza, la música, identidad vinculado a la ciudad. A mí me gusta caminar, y mientras camino disfruto la arquitectura, el espacio urbano y la gente.

Yo siempre empiezo las obras a partir de un dispositivo clásico; invito a la gente a entrar, sentarse, mirar una propuesta. Pero cada dos años tengo la necesidad de salir afuera y reintegrar la realidad, el movimiento, la ciudad y la vida, conectarme de nuevo con el arte. *Entropic* refleja todo eso. Este proyecto se desplazó para encontrar un grupo de jóvenes e individuos en su manera de practicar el espacio público, y las prácticas que encontré con *amateurs*, gente que se dedica al baile, pero muchas veces por necesidad de vida.

—Y, ¿bajo qué pautas concebiste los espacios físicos, con respecto a los bailarines y demás involucrados en la propuesta?

Vine para hacer una investigación sobre el cuerpo danzante y la arquitectura. Escribí, tomé fotografías. Encontré gente en mis talleres, profesionales y otros. A partir de todo ese *parcours* surgen los espacios, como una mezcla de los lugares que me interesan arquitectónicamente. La pauta a los involucrados es simplemente: "¿Cuáles son tus lugares de predilección para soñar, meditar, tener una reunión?" Me interesaba desde ese *leitmotiv* explorar los lugares públicos, pero también privados. Para crear las partituras coreográficas usamos herramientas de la danza contemporánea para trabajar la presencia, el movimiento desde expresiones del *hip hop*, *skaters*... Los danzantes han ido mostrando, entendiendo su gesto, intimidad, su mundo propio.

Mi mirada artística como coreógrafo es buscar una danza que no busca un virtuosismo de forma física, sino de lo cotidiano. Ver cómo la gente se mueve, como se puede tocar una persona, entrar en relación con un espacio, observarlo. Después me pregunto por una dinámica particular, un tipo de emoción en el movimiento, todo construido individual o en situación grupal, como en un juego, una situación que utiliza la ciudad como un personaje principal, es contextualizar la situación, la mirada...

—¿Qué es lo que deja Christophe Haleb en lo personal, desde el punto de vista espiritual en *Entropic*?

Me sensibilicé con la sinceridad de la gente para hurgar en la dificultad de vivir en la energía de la vida. Encuentro que la relación entre Cuba y Martinica en relación con la juventud me pone al límite. Tengo la sensación de que los jóvenes tienen una gran capacidad, energía de vivir. Está ligada a la necesidad cotidiana, la proyección de futuro, expectativas. Siento en ellos una realidad compleja, y eso me hace pensar en mi realidad más compleja.

Espiritualmente, que no había juicios, sentí un área de elaboración fluida. He aprendido inclusive a ampliar mi concentración debido al nivel sonoro tan saturado que hay en Cuba. Aunque, paradójicamente, también hay vacíos y eso me reconforta.



PROTA GONISTAS

Este año con la colaboración no oficial de Facebook

MARIANELA BOÁN

Bailarina y coreógrafa cubana, actualmente radicada en República Dominicana. Fundadora de DanzAbierta y uno de los nombres esenciales de la renovación en la escena cubana desde fines de los 80. Podríamos contar más sobre ella, que trae al 17 FTH su más reciente propuesta, *Defilló*, con la Compañía Nacional de Danza Contemporánea de República Dominicana, pero como ya tenemos una entrevista exclusiva que nos concedió para el número 4, les recomendamos esperar esa próxima entrega nuestra.



JOSÉ ORIOI GONZÁLEZ

Director teatral, fundador y líder de Teatro de Los Elementos. *Montañeses*, su montaje, nos hizo irnos hasta El Jovero para disfrutarlo en su entorno natural. Lidia Bécquer, quien atiende a las personalidades del 17 FTH e hizo el periplo, confía en que el fango de la zona sea medicinal, tras haber corrido media comunidad para no perderse un solo detalle de este espectáculo excepcional. Esperamos respuesta de Oriol al respecto.



AGUSTIN MEZA

Director mexicano, llega al 17 FTH con *La arquitectura del silencio*, homenaje al cineasta ruso Andrei Tarkosvki. Obtuvo el Diplomado de Dirección Escénica del Programa de Extensión Académica del centro Nacional de las Artes, y había estudiado Licenciatura en Actuación en la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA. Se presenta con la Compañía Teatro El Ghetto, de la cual es fundador.

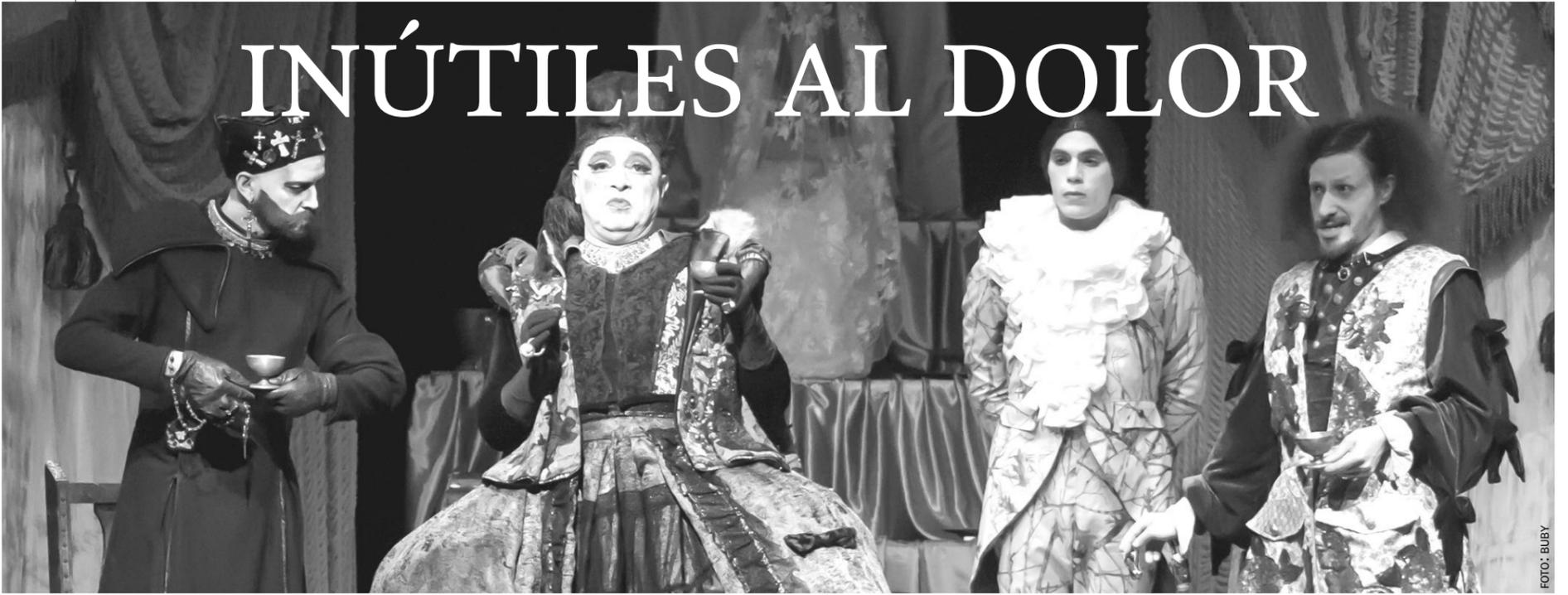


CAMBIOS EN LA PROGRAMACIÓN

Advertimos al público del 17 FTH que las funciones anunciadas para este fin de semana de 10 millones, espectáculo escrito y dirigido por Carlos Celdrán para su compañía Argos Teatro, en su sede de Ayesarán y 20 de mayo no se efectuarán. Asimismo, recordamos que las funciones de *Érase una vez un pato*, de Teatro La Proa, en la sala de la Orden III, comienzan a las 3 de la tarde.



INÚTILES AL DOLOR



CHARLES WRAPNER

Hace algunos años hice un taller de teatro con una importante maestra europea. Durante el entrenamiento vocal nos decía: “No sufran. Ustedes siempre sufren. En Latinoamérica las voces siempre sufren.” Ella lo decía pensando en algo técnico, en variar el color de las voces. Pero eso despertó fuera del taller un intenso debate entre los participantes que terminó con una idea tajante: “Claro que nuestras voces sufren, y sufren porque contienen el grito de toda nuestra gente durante quinientos años de conquista y colonización.”

Este año durante el 17 Festival de Teatro de La Habana la sala Hubert de Blanck ha tenido espectáculos dichosos. Entre ellos está

Inútiles de la compañía chilena Teatro SUR. En tono de sátira la obra nos pregunta ¿qué tan lejos estamos de temas que nos parecen del siglo antepasado? Identidad, cultura, lenguaje. ¿Cuánto debemos al colonizador? ¿Cuánto nos han quitado? ¿Cuánto hemos abandonado nosotros mismos? ¿Cuánto nos queda por recuperar, conservar, proteger? Ambientada en una hacienda en medio de los bosques sureños de Chile, la obra muestra en escena los poderes fundamentales de los siglos pasados. Iglesia, hacendado, indígena. El espacio es decadente y anquilosado en perfecto contraste con un modo de representar dinámico y lleno de vida. Los tres actores que sostienen todo el ritmo de la pieza hacen gala de una comunicación fabulosa y de una precisión que el público agradece.

La obra no se pierde en historicismos, pone en el tintero temas contemporáneos. Usa el conocido recurso de la parábola para indagar en la realidad actual. Sin embargo hacia el final de la obra, se desmantela la sala y repentinamente entra el mundo de hoy en la vieja historia. Se rompe la parábola. El lenguaje pierde sus medias tintas y también el hombre contemporáneo condena lo que condenaban los hacendados siglos atrás. La farsa nunca pierde su color, sin embargo el público al final no ríe, escucha atentamente. *Inútiles*, se convierte en una invitación al indígena para que reclame su tierra, para que sea él quien gobierne en ella. El indígena habla en su lengua que estremece aunque los hispanohablantes no puedan comprenderla. Su canto tiene vibraciones más antiguas

y más fuertes que la conquista y los conquistadores. El recurso de sátira corta con fina cuchilla. La pistola venida de Europa no le funciona al indio de América. Para vencer al poder opresor al indio le basta con imponerse y reclamar lo que es suyo por derecho. ¿Dónde está nuestra identidad? Pagaremos con la misma moneda dice la mujer mapuche y alza en sus manos la cabeza del primer tirano que ha llegado al través del tiempo. En la voz del hombre, de la mujer americana, se oye el llanto, el dejo de sufrimiento. Ese mismo que el europeo no puede reconocer como algo natural, y que para nosotros es huella de resistencia. Caen los inútiles al dolor ajeno y se alza el poder de los hijos de la tierra. Teatro SUR deja puertas abiertas para muchas preguntas.

EL REFLEJO DE LA OVACIÓN

MIGUEL ANGEL AMADO GONZÁLEZ

Admito que reseñar por escrito sobre una puesta en escena con todos los méritos posibles para ser ovacionada en cada una de sus presentaciones, es un ejercicio en el que el temor a olvidar un solo detalle de sus atributos puede sabotear el ejercicio propio de quien describe; y es, al mismo tiempo, una pauta certera para el hecho de quererse lanzar al riesgo. ¿Qué podría salir mal? Pero ¿por dónde comenzar?

Revisitemos brevemente la historia para ir esbozando el camino. El estreno de *El peine y el espejo*, escrita en 1956 por el entrañable Abelardo Estorino y estrenada en la sala Granma del Ministerio de Obras Públicas en 1960, tuvo una repercusión nacional digna de su época, en la cual cambios radicales y esperanzadores para los cubanos y cubanas florecían bajo la necesidad de una Revolución. Era un momento en el que el pensamiento machista, de una marcada división social y, por consecuencia retrógrada, todavía era un problema para el joven y nuevo sistema político. Estorino, un dramaturgo sincero en sus líneas y comprometido con los pesares más cercanos y enrevesados de su gente, supo impactar y situarse definitivamente en el mundo de las letras y el arte dramático con *El peine...* Cincuenta y siete años después, en el mismo país, la misma Revolución, nuevos proyectos, en medio de una sociedad de resistencia, otras circunstancias, escrituras y utópi-

cas visiones, nos regala Ariel Amador Calzado su texto *El Espejo*, basado en aquel imborrable texto de Estorino.

Sobre *El Espejo* reflexiono, uno de esos espectáculos en el que la ovación de los espectadores es inminente y que, para suerte de muchos (y me atrevo a decir para todos) forma parte de la muestra de este 17 Festival de Teatro de La Habana. ¿Mascarada? ¿Coro griego? ¿Radio? ¿Teatro Musical? ¿Cabaret? ¿Danza contemporánea? ¿Otros? No, más bien es un “todo en uno” que juega vagamente en una estructura aristotélica como base y expande sin miedo el teatro contemporáneo de la mejor estirpe; dialoga desde los presupuestos más elementales de cada una de esas disciplinas gracias a la atinada dirección de la joven Mariam Montero con su Proyecto La Perla. El argumento cuenta sobre el laberinto en el que está sumergida Rosa (Frank Ledesma), una mujer que se ve amenazada ante una inminente traición adúltera por parte de su esposo Cristóbal (Rolando Rodríguez) y, bajo esta premisa, busca ayuda en Hilaria (Roberto Romero), una santera “desinteresada” que le propone baños y *tomas* en el café para que pueda amarrar definitivamente a su hombre; mientras que Carmela (Carlos Bustó), la católica hermana de Cristóbal, es uno de los implacables obstáculos de Rosa. Como en una radionovela, Rone Reinoso interactúa como el narrador de la historia y Joel Martínez para efectuar efectos sonoros, son parte esencial de



una puesta con el estilo particular que logró la directora. En ese sentido radial, un intermedio de Nenita de la Palma (Luis A. Aguirre) para hablar sobre el Chachachá se hace uno de los momentos más disfrutables de la propuesta, en el que un inteligente rompimiento en la progresión de la acción logra —una vez más— la ovación. Es importante resaltar cómo los actores logran caracterizaciones impresionantes, en los que desafían el distanciamiento que quizás puedan causar y en el que mutan cabalmente para crear esos personajes prototípicos tan bien logrados con la apoyatura de pocos elementos de utilería. Todos, sobre una grada o plataforma de tres niveles, demuestran un trabajo vocal excepcional, que va desde la proyección de los bocadillos hasta la interpretación sorprendente de canciones antológicas cubanas, en el cambio de una escena a otra.

El Espejo, en medio de un movimiento teatral transcendental y otras veces decep-

cionante, se presenta ante los públicos como un obligatorio espacio a visitar una y otra vez porque, entre otros motivos, dialoga de muchas maneras desde sus líneas temáticas tan cercanas al devenir de la sociedad cubana y ofrece nuevas formas para la liberación social de quienes —aunque sorprendente para algunos— todavía viven bajo concepciones primitivas e impropias a los días que se viven hoy, como puede ser el machismo, la hipocresía, el oportunismo, entre otras más.

Las tecnologías de la información y las comunicaciones se queda a medias cuando, en las palabras de alguien que reseña sobre alguna puesta en escena tan deliciosa como *El Espejo*, no se pueda plasmar al cien por ciento la euforia contenida en cada una de las ovaciones presenciadas; pero sí reafirmar sobre lo esperanzador que resulta para la gente de teatro poder dilucidarla garantía que propone las nuevas generaciones para el desarrollo progresivo del Teatro cubano.

ENTREVISTA A ERNESTO ORELLANA, DIRECTOR DE TEATRO SUR

INÚTILES: INDAGAR EN LA MEMORIA FRAGMENTADA



FOTO: BUBY

NORGE ESPINOSA MENDOZA

legaron a mí bien recomendados, a través de otros teatristas chilenos que conocen a nuestro público y dejaron aquí una estela de respeto. De ahí que la curiosidad era mucha, cuando me senté a hablar con Ernesto Orellana, fundador de Teatro Sur, aprovechando las horas de camino hasta Cumanayagua, donde veríamos *Montañeses*. El diálogo fue, por supuesto, sobre teatro y empeños, pero también sobre política, sobre nuestras realidades contrastantes, sobre la voluntad de hacer del escenario una caja de resonancias de sueños, pesadillas, utopías y conflictos. Todo eso está en *Inútiles*, el montaje con el que llegan al 17 FTH. Y son pasiones de Ernesto Orellana, sobre las que gusta hablar.

—Es en el 2011 que nace tu compañía, Teatro Sur. ¿Cuáles eran las condiciones de tu país y su teatro, y las necesidades que te impulsaron a fundar tu grupo en ese momento específico?

Era un momento muy agitado en mi país, donde se estaban activando conflictos, movimientos sociales, como el de los universitarios. De ahí parte mi necesidad de formar un grupo. De ese grupo están aún hoy Nicolás Pavez y Tamara Ferreira. Decidimos formar un proceso de cooperación e investigación, a partir de la práctica de los afectos, para construir nuestro teatro, una pequeña comunidad, aunque ellos también se conectan con otras experiencias teatrales en Santiago de Chile. Hemos estado ya un tiempo juntos y eso nos ha permitido ganar una especie de lenguaje, en el que coinciden preguntas que nos estamos haciendo.

El 2010 había coincidido con el año del bicentenario, y por ese motivo había promesas de mayor participación cultural, mayor énfasis en darle espacios a los gremios artísticos, y por todo ello el teatro iba creciendo. Y eso nos daba la posibilidad de una mayor autonomía, porque había más acceso a los fondos de Cultura. Y nos parecía irresponsable negar esas posibilidades. Es un momento de transición del gobierno de Michele Bachelet al de Sebastián Piñera, y en Chile no estábamos muy preparados para que la derecha ganara las elecciones. Sin embargo, pasó. Y ante el autoritarismo y el silencio de Piñera respecto a las demandas, eso hizo que en consecuencia los movimientos sociales se fortalecieron para responderle. Y eso a uno lo inspira mucho y lo compromete mucho. Yo hago teatro y además soy activista de un colectivo de disidencia sexual, y siempre he estado vinculando activismo y artes escénicas, y soy fundador de un proyecto de educación artística popular comunitario con el que hacemos talleres en las áreas periféricas y trabajamos ahí sobre los universos y los imaginarios de esas poblaciones. Hemos hecho obras como *Decir sí*, de Griselda Gambaro, en un formato mucho más íntimo, y era una manera de expresar nuestra manera de decir no. Al fin y al cabo, la trinchera que tiene uno es el teatro.

—Tras haber hecho una obra como *Los justos*, de Camus, que trajo reconocimientos para el grupo, viene *Inútiles*, donde lo que se discute, desde un lenguaje que mezcla grotesco, barroco, expresionismo, amargura en el uso del humor y mucho juego teatral, es la idea de la

República de Chile, y una crítica dura a sus ciclos de fundación, negación, mutación en el tiempo y en la memoria, a partir de la frase de Gramsci: "Este es un tiempo de monstruos". ¿Cómo se fue consolidando esa metáfora desde tu escritura hasta la puesta en escena?

La frase de Gramsci a mí me inspira profundamente. Me hace pensar en una nueva concepción del ser humano, desnormalizado, que me propone creer en una alternativa ante el Otro, en términos raciales, sexuales, de género, políticas. La metáfora de Gramsci es también en relación a dónde están esas resistencias en Chile, que están creando una alternativa a ese sistema que nos tiene tan sometidos a una violencia invisible, a la precarización de la vida y que está ya naturalizada, una ignorancia que también está naturalizada al respecto. Por eso, el movimiento de los estudiantes es tan importante, porque son ellos los que están diciendo: esto hay que cambiarlo, pero desde la raíz, que es la educación. Y nosotros, como compañía, crecimos con ese movimiento. *Inútiles* viene a partir de todo eso, y como reacción al clasismo, que surge en reacción a esas propuestas de los estudiantes y que para nosotros era superviolento. De dónde surge ese clasismo, nos preguntamos. Y eso tiene que ver con la propia distribución de cómo se vive en Santiago, de lo que viene desde la provincia, como yo, y esa sectorización, esa marginación tiene que ver con todo esto. Y se conecta con mi obsesión con la memoria, con la necesidad de la memoria para entender el presente. Todo nuestro trabajo, con los espectáculos previos, está en indagar en esa memoria fragmentada, en esa memoria invisible.

Con la llegada de Piñera, se hacen más visibles los casos de corrupción entre esas familias oligarcas, se destaca todo eso, el negocio, el nepotismo... Yo soy un admirador profundo de Gabriel Salazar, un historiador crítico chileno, y los personajes empiezan a aparecer tras la lectura y relectura de su obra, para desmontar el aparato de esa tríada: Iglesia, Familia y el Ejército, y cómo se da a entender la participación de la Iglesia Católica en la construcción de la República y cómo, hasta el día de hoy, si bien se dice que Chile es un estado laico, en realidad no lo es, y de ahí vienen esas "tradiciones republicanas", que son las que nosotros empezamos a indagar. Y también está cómo existe una historia oficial, que ha invisibilizado hechos históricos y personajes, y en la que están esas familias oligarcas, así que decidimos hacer un viaje desde el nacimiento de la República, una revisión de esos principios republicanos que vienen desde Diego Portales, uno de los padres de la Patria, que fue una de nuestras claves. Estanquero, empresario, con formación en el ejército, muy vinculado a la Iglesia, construye la primera Constitución de Chile, y a partir de él hay cosas que desde entonces se repiten y se repiten. El vuelve siempre a aparecer, Guzmán, el ideólogo de la dictadura, cita a Portales. Y sacamos textos, discursos, personajes de la Historia, y de ahí vienen los personajes. El personaje de Nicolás, ese Hacendado, es Portales; el de Guilherme es la Iglesia Católica desmenuzada en sus múltiples apariciones, La Doña que hace Tito Bustamante es la representación de esa familia oligarca, heterosexual, heterocentrista. Cuando aparece el problema mapuche, y digo problema porque es un asunto que hay

que tratar de resolver, de dialogar, es por la necesidad de establecer un contrapunto con estos personajes. Y lo queríamos en el contexto de esta obra específicamente porque ese espacio cultural ha ido resistiendo durante estos dos siglos, e incluso antes de la llegada de los españoles, y contiene cosas que creo es necesario escuchar y conocer para asumir esa cosmovisión que tienen los pueblos originarios, y en este caso particular, el mapuche. Las piezas de la obra empezaron como a caer solas, por sí mismas, una cosa trajo a la otra, y tenemos a una mapuche, una mujer, para criticar también a la misma población mapuche, que ha sido machista y que siempre se ha identificado como un hombre, y lo hacemos para contrarrestar un poco ese discurso patriarcal que yo también he presenciado.

—La puesta destaca no solo por las actuaciones y el texto, sino también por la visualidad, el concepto teatral de su diseño. ¿Cómo se fue concibiendo, y cómo ha sido la reacción del público no solo chileno, sino del alemán, por ejemplo ante esta pieza?

A mí me interesa el teatro total, no solo el texto sino también la posibilidad de que la visualidad sea un elemento crítico que llegue al espectador. Pienso mucho en el espectador, en cómo puede ser capaz de encontrar más potencialidades críticas desde la puesta en escena mediante la información que reciba a través de los significantes sonoros y visuales del espectáculo, en conjunción con las acciones de los actores. A partir de esa base nos preguntamos qué visualidad debería ser la de esta puesta en escena. Como estamos hablando de las clases oligarcas, trabajamos el lujo, el exceso como concepto. De ahí viene que esté tan recargada, y eso tiene que ver con mi admiración profunda, y la de Jorge Zambrano, quien hizo la dirección de arte, por el barroco, y de ahí la investigación sobre la deformidad, la monstruosidad, aunque todo eso llegó no tanto por investigación sino por instinto. En Chile nos han dicho que es una puesta neobarroca, y la verdad es que nació, y eso viene de ese ver o ir a las casas de las clases altas y preguntarse: para qué tanto adorno, para qué tanto derroche. Y sí, todo eso es neobarroco, y la puesta quiso trabajar sobre una metáfora viva del lujo, que contrasta con la devaluación de los mecanismos que componen al teatro, y eso es lo que pasa al final de la obra. Había que construir entonces un mundo que pudiéramos derrumbar, esa construcción cultural, artificial. En otras obras, como *Los justos*, hemos trabajado algo más minimal, porque el contexto de la obra nos permitía hablar de otra cosa: una mesa, con unas pocas cosas. El maquillaje es tan importante como el vestuario para remarcar la idea de una sociedad de castas, el maquillaje ayuda a metaforizar eso también, esa idea de una raza mestiza que intenta blanquearse para distanciarse de sus orígenes.

La reacción del público en Alemania fue particular por dos motivos. Elogiaron mucho las actuaciones y el texto, pero querían saber mucho qué pasaba con el pueblo mapuche en Chile, no sabían mucho que pasaba en términos políticos, y me di cuenta de eso en los conversatorios. Pero nos preguntaban por qué al final aparecen la muerte y el fuego. Y nosotros explicamos que eso es así, que así es parte de nuestra realidad. Acá en Cuba espero que disfruten la obra y podamos entender nuestros procesos políticos. Siento que Cuba tiene una gran hermandad con Chile, a partir de la figura de Salvador Allende, y ahí hay lazos, una cuestión que nos unen como culturas, profundamente, y quisiera aprender de eso. Me gustaría que esos experimentos que son mi país y el de ustedes pudieran dialogar, a través de nuestro espectáculo. Y para eso hemos venido hasta el Festival.

ÉRASE UNA VEZ... ¿UN PATO?

NORGE ESPINOSA MENDOZA

A varios años de su fundación y mucho empeño, Teatro de La Proa ha conseguido, en el panorama titiritero de la capital, una visibilidad que es el resultado de lo que el equipo que liderean Eduyn Maza y Arneldy Cejas ha ido desplegando sin descanso. A solo unos meses de haber celebrado la Primera Jornada Habana Titiritera, retoman uno de sus montajes más recientes, *Érase una vez un pato*, para convocar al público desde la sala de la Orden Tercera. Se trata de una versión de Eduyn Maza a partir del texto de William Fuentes, y que surge como colaboración entre el colectivo criollo y los artistas mexicanos de CREATI A.C.

Se trata de una puesta sencilla, concebida para actores y títeres de mesa, con música original de Ariel Díaz. Arneldy Cejas tuvo a su cargo el vestuario, la escenografía y el diseño de muñecos. Todo se combina para dar curso a una historia sencilla, que tiene como protagonista a un pato vanidoso que no se siente conforme con sus atributos, de ahí que se enrede en una serie de trueques con otras aves para lucir, según él cree, más bello

y poderoso. En un juego típicamente titiritero, el pato va transformándose ante los ojos de los espectadores cuando adopta el cuello de un cisne, las patas de una cigüeña, el pico de un pelicano, la cola de un pavo real o las alas de un cuervo. El resultado es por supuesto un adefesio, y el pato tendrá su lección.

Para componer todo esto de modo más interesante, la fábula se presenta como un juego de teatro dentro del teatro, que incorporan tres titiriteros. Ernesto Sariol, Maribel García Garzón y Eduyn Maza asumen el canto, los momentos de juego y baile y la manipulación de diversas figuras. En su doble rol como Gatillo, el cuentacuentos inacallable, y el Pato; Maza demuestra su ductilidad, vis cómica y versatilidad, en un trabajo fresco que sus colegas apoyan con eficacia. Valdría sugerir que evitaran el uso innecesario de ciertas coletillas y frases cotidianas que si bien funcionan como chistes, acaban siendo empleadas una y otra vez hasta que pierden su impacto, como ese "Buenas noches" que termina oyéndose en demasía.

Confieso que prefiero la primera mitad de la pieza a la segunda, y que el cierre me parece un tanto inesperado, aunque el mon-



taje apueste por eludir el clásico final feliz de palmadas y canciones que tanto nos aburre en las obras para los más pequeños. La naturalidad de los actores y la correcta aparición de algunos efectos (la entrada del Cocodrilo, por ejemplo) hace que sin embargo el montaje no pierda interés. Hay un rejuego irónico que me divierte, y radica en el modo en que Maribel, cuando incorpora a la Pata, juega con la frase acerca del respeto que merece la diferencia, advirtiéndonos de cómo se ha empezado a convertir esa verdad en una especie de cantinela vacía. La limpieza del montaje es su clave de éxito. En ese sentido, Teatro La Proa va dejando a un lado lo decorativo y concentrándose en un lenguaje más sintético y puntual, que habla de la ganancia de una madurez, en una trayectoria aún

muy joven, pero que como dije al principio ya se destaca no solo por sus espectáculos, sino también por sus gestiones en la organización de eventos, foros y talleres.

A Teatro La Proa le basta una mesa cubierta por un paño negro, un árbol y sus títeres para contar la historia de este pato tan irreal como vanidoso. De algún modo es un montaje de transición, que recupera elementos que probaron en sus trabajos anteriores (Cenicientaaaa!, Aventuras con el televisor, Romance en Charco Seco y Mowgli, el mordido por los lobos), y en el que demuestran capacidades y potencialidades para nuevas travesías. Desde aquel 2003 en que se lanzaron a bogar, ha corrido un tiempo de aprendizajes y retos. A diferencia del protagonista de este cuento, ya vuelan con sus propias alas.

NOTA DESNUDA PARA UNA RAZÓN BLINDADA

REY A. PASCUAL GARCÍA

Entrar a la capitalina Sala El Sótano, en estos últimos días, era acceder a una puesta en escena donde la reflexión se ahoga en el silencio húmedo de las paredes de una celda. *La razón blindada*, de la Compañía Paulicea de Teatro, llegada desde Sao Paulo, Brasil, no es sino un acercamiento a una coherente locura. Una locura de vivir, por instantes en una ilusoria realidad lejana que separe a los personajes del dolor de la espera y el cautiverio.

Bajo la dirección de Alexandre Kavanji se formula una pieza que, desde lo sensible, se revela a sí misma como una gotera, un sonido constante y perturbador. Una propuesta agresiva en todo momento, contra la idea de tranquilidad y protección que brinda el espacio entre la platea y la escena.



Sobre el texto de Aristides Vargas se establece esta contante búsqueda de la libertad y la huida de la prisión donde se encuentran encerrados estos dos seres. Convirtiéndose en El Quijote y su escudero Pancho, dos presos se animan a encontrarse cada domingo para, cuanto más, divagar entre las historias de caballeros e hidalguía. La traducción realizada para la puesta por Joao das Neves, poco resta al texto original, sino que le aplica un poco más del humor chispeante y absurdo con que son llevadas a cabo las historias.

La escenografía y los vestuarios a cargo de Guto Togniazollo, en conjunción con el trabajo de banda sonora desplegado por Charles Razl y, las luces, de Mauro Martorelli, componen el espacio escénico y su atmósfera mediante la consecución de planos visuales y sonoros, que transforman la percepción

de tranquilidad y apoyan de sobremanera a cada historia contada.

Lo imponente de esta propuesta escénica está en la labor interpretativa de los actores Cássio Castelan y Dudu Oliveira, bajo la dirección actoral de Solange Dias. El primero (De la Mancha) vaga sobre su vida y sus pesadillas, el otro (Panza) se transforma en el caballo Rocinante, el perro Toribio, Dulcinea, Morgana, Sobrina, sin dejar de ser, ambos, los presos que esperan un nuevo domingo para escapar de sus captores, hacia *la planicie*, un sitio al que solo ellos pueden llegar. A través de un cambio de roles continuo, ambos actores desplegaron sus talentos para dar a la puesta un ritmo singular y dinámico, notable en una limpieza extrema en los movimientos y, por sobre todo, en un atractivo trabajo vocal.

Es una puesta en escena que nos habla del encierro, de la deshumanización propia de la cárcel, pero también y más importante, de la esperanza por conquistar la libertad, aunque sea por un rato, cada domingo.

MESA REDONDA PARA UNA TIERRA DE CABALLEROS

LEONARDO ESTRADA VELÁZQUEZ

Entre revuelo y efervescencia cae la noche y el Café Teatro del Complejo Cultural Bertolt Brecht nos invita a presenciar la obra *Los caballeros de la Mesa Redonda*, del grupo Teatro del Viento, bajo la dirección de Freddys Núñez Estenoz.

Freddys logra de manera creativa contextualizar la fábula del rey Arturo, quien quiere dejarle el reino de "Camelot" a su hijo y se topa con la desavenencia, la falta de deseo e irresponsabilidad del muchacho. La experiencia convivial fluye audaz gracias a los recursos paródicos, de sátira e ironía que revelan heridas lacerantes de esta tierra sumida entre mesas redondas y caballeros; recursos que abogan por una recepción donde la tristeza se enmascara tras el humor.

El texto, escrito por el dramaturgo alemán Christoph Hein, aparece en escena como propuesta experimental, donde la cercanía del público con los actuantes (teatro arena) produce una dramaturgia de contactos y sensaciones

que enriquecen el diálogo escénico. La estructura dramática escogida nos sumerge hábilmente en una relación de riesgo o no linealidad, a partir de la improvisación, la multiplicidad espacial (acciones que simulan momentos noticiarios, entrega de mérito oficial, anuncios a través de radio reloj...), la exposición de ideas e imágenes con doble sentido que el espectador decodifica a partir de sus referentes.

Interesante devino igualmente el coro de cantantes dirigido por la presentadora, pues refieren desde el humor elementos nuestros como la virtud de contar con un comandante o con un bloqueo. Sus voces enriquecen cada monólogo e intercambios de los ejecutantes. Contribuyen a lo que el crítico francés Patrice Pavis nombra: "juegos de la emoción y la tensión." El público ríe, se relaja con las intervenciones del coro y luego entra en una zona de riesgo con los desenfrenos situacionales de Arturo y sus camaradas.

La inclusión del director aparece en la puesta como suerte de personaje guía que da notas a los actores y al público, que or-



dena el arranque o culminación de la música. Este mecanismo advierte una especie de distanciamiento con el pacto ficcional, pero es un recurso orgánico a este tipo de escena, introducido de forma intencional. El mismo Freddys señaló que en ocasiones se ha tomado la licencia de parar a los actores y recomenzar la ejecución desde el principio.

La escenografía exhibe acertadamente nuestros paradigmas sociales a través de carteles donde se lee: "esta es la tierra de Arturo," "nosotros no cometemos errores" o "no

se trata de velocidad, sino resistencia"; frase, esta última, de la cantante Laritza Bacallao. La "mesa redonda", reconocida de golpe por el espectador, funciona como elemento de poder, un poder en ocasiones ridiculizado por desnudos, orgías, violencia física y harapos. El vestuario apoya de manera apropiada dicha convención: los harapos, caracterizados desde lo ligero, sucio y marginal, agreden y violentan al auditorio. Rompe sagazmente con la pasividad del espectador. Nos habla también de un poder extraño, enajenado, enloquecido... Un poder que desea mutar, cambiar las reglas y por eso grita furibundo desde el atuendo.

Por último, los actores entienden con agudeza la noción de "realidad caótica" que se potencia en el espectáculo. Deslumbran por dominar elementos danzarios y musicales como parte de los textos, las instancias de juego y divertimento. Inclusive, reaccionan con acierto a la velocidad de las escenas, a cada transición situacional, a los planos cargados de lirismo e intensidad.

Los caballeros de la Mesa Redonda advierte una propuesta sólida, atrayente; una clase sobre cómo experimentar desde un sentido veraz que apuesta por un teatro entretenido, de fricciones y que lo logra de manera convincente.

ESA EXPERIENCIA LLAMADA MONTAÑESES



FOTO: ISMAEL FRANCISCO

NORGE ESPINOSA MENDOZA

Empezar la ruta hacia el municipio Cumanayagua, desde la capital, para presenciar una representación de *Montañeses* en la sede de Teatro de los Elementos, será algo a recordar intensamente entre los que pudimos irnos hasta allá. En la localidad El Jovero, donde el grupo fundado por José Oriol González ha encontrado su asentamiento definitivo, se brinda al espectador este periplo por memorias que ese paisaje ha atesorado, olvidado, y ahora recuerda desde los recursos y artilugios del teatro. Ganador del Premio Villanueva de la Crítica, *Montañeses* viene a ser un caso de excepción en la cartelera del 17 FTH, y no solo porque para asimilar sus escenas, sus interrogantes y sus retos haya que irse hasta allí; sino también por el modo en que ha elegido contar una historia que ahora muestra aristas no siempre reveladas.

El entorno es el Escambray, los personajes son los fantasmas de esa memoria, y los caminos son los puentes y veredas por los que

sus campesinos han ido y venido, alejándose algunos para siempre en pos de lo que ofrece la ciudad. La obra, que tiene dramaturgia de Atilio Caballero, es un punto elevado en el compromiso que Teatro de los Elementos, desde su fundación ya a 26 años, ha tenido claro. Habitar el espacio, empaparse de sus anécdotas, establecer pactos con lo que se dice y lo que se calla para revelarlo desde la teatralidad y el respeto a quienes brindan sus confidencias, ha guiado al colectivo por comunidades como Romerillo, Barrancas, Jacksonville, y tantos otros puntos, en un devenir donde reconstruir esos caminos fracturados viene a ser la médula de sus propuestas. La decisión de que los espectadores del Festival se trasladaran hasta ese punto de Cienfuegos para ver el montaje *in situ* se justifica por el uso de los emplazamientos y parajes propios de la zona, que Teatro de los Elementos convierte en áreas de representación. Luchar con el fango y los mosquitos, y regresar en la madrugada a La Habana, fue recompensado con una fun-

ción que nos demostró la solidez del proyecto y de su enraizamiento en esa localidad, para crear una verdad que conmueve e inquieta.

Tras el recibimiento a cargo de un grupo de música cubana típica que desliza entre sus versos cantados los créditos de la puesta esas frases ya comunes que invitan al espectador a comprarles algo; comienza el recorrido por esos cardinales casi laberínticos de *Montañeses*. Un bohío poblado de fantasmas a los que vemos a través de puertas y ventanas, un guajiro que recuerda desde su hamaca un tiempo ya ido, las pugnas matrimoniales de una pareja que se deshace ante los cambios que suceden en la ciudad cercana, el repaso a nombres y enjuiciamientos de la limpia de bandidos, las tensiones desatadas por los desplazamientos forzados que los campesinos tuvieron que asumir tras las prácticas de las nuevas políticas agrarias, y la pérdida con ello de costumbres, maneras, gestos y palabras, atraviesan el montaje una y otra vez. A través de esos cuadros o segmentos se discute también el sentido o no de pertenencia a la tierra, los rejugos del sexo que pacta o no con los modelos patriarcales, y todo ello queda envuelto en el aroma del café, en el ruido de la noche, en el manejo de los elementos básicos de la naturaleza: árboles, fuego, agua, etcétera, entre los que aparece un caballo, y los perros del campamento del grupo van y vienen como parte natural de la representación. En el momento final, que se desarrolla en un anfiteatro de ladrillos iluminado por mechones, los fantasmas de ese álbum roto de memorias se encuentran y se despiden, rezan a la tierra, en busca de una nueva raíz para no sentirse del todo perdidos, acaso aspirando a una última fórmula de salvación.

La música en vivo, el empleo de los actores como guías a través de las zonas iluminadas por linternas, antorchas, velas o tendido eléctrico, van consiguiendo que los espectadores, hacia la segunda mitad de la representación, vayan sintiendo el peso más grave de lo que el espectáculo nos re-

vela: ese empeño que apela a recursos que sobrepasan la convención de una recepción pasiva para decirnos de otro modo algo que funciona como advertencia, y que nos alerta sobre esas pérdidas sucesivas de las que acaso hemos sido también parte sin notarlo previamente. Cómo se va corrompiendo un modo de vivir, cómo se nos arrebatada una tradición, cómo perdemos una noción del destino, y cómo, también, al suceder todo ello en un punto del mapa no tan visitado ni visible, la indolencia de mucho y de muchos termina por acallar verdades y desgarramientos que debieran sernos más importantes.

Vale entonces mantener en la pupila imágenes de la puesta (la madre loca, el guajiro en su corcel, el paso a través de un canal de agua de un cuerpo desnudo, el torbellino de fuego que irrumpe en la fiesta campesina), tanto como las de los espectadores que en esa noche avanzaron entre hierba y tierra húmeda para ser parte de *Montañeses*. De tanto buscar el teatro, José Oriol González terminó por encontrarlo cerca de la finca de sus abuelos, y gracias al apoyo de los líderes de la localidad, hoy ha levantado allí un mundo propio, que defiende con sus actores: Yillian Andreu, Yamila Pérez, José Antonio Fernández Miranda, Antonio Ramón Ojeda, Vismel Barrios e Isnoel Yanes, también fundador del colectivo. *Montañeses* deviene una especie de archivo viviente de la memoria colectiva en ese mapa de una Cuba rural a la que se asomaron, en su día, los actores y actrices de Teatro Escambray, y que ahora, cuando son otros los riesgos, y las amenazas, viene a ser examinado por Teatro de los Elementos en una dimensión que no quiere eludir los escollos, los exorcismos, ni el diálogo con los espectros de los que tal vez murieron sin narrar sus más agudas anécdotas. *Montañeses* es una experiencia, más que un puesta teatral. Esa es una de sus virtudes. Que no la única. Pero sí la que más ayuda a guardarla como un raro talismán en la memoria.

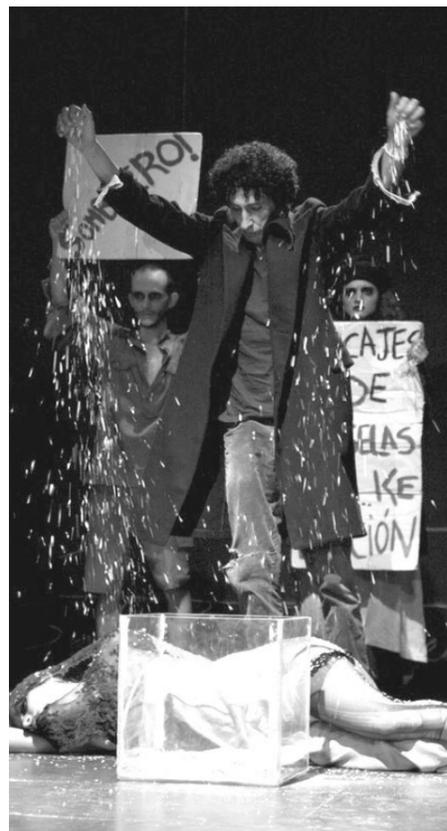
BALADA DEL POBRE BB O EL MANIFIESTO ANARQUISTA DEL TEATRO CUBANO

DENISE MARTÍN SAURA

Es uno de esos espectáculos que nos hace regresar una, dos, tres veces al teatro. Precisamente porque la pluralidad de símbolos y la promiscuidad de estilos que definen a este montaje, esbozan un horizonte de sentidos demasiado amplio y caminos de decodificación verdaderamente retorcidos. Quizás por eso los rostros de muchos presentes en la sala LLauradó el pasado martes, esbozaban ese desconcierto típico de quien no sabe cómo reaccionar ante una obra de arte que destruye los puentes por los que comúnmente, accede el público al entendimiento e identificación con una puesta en escena. Díganse progresión dramática de la historia y sus personajes, coherencia entre género dramático y registro actoral, contextualización de referentes foráneos, etc...

Alexis Díaz de Villegas director de esta pieza, y su ahora renovado equipo (Linda

Soriano, Arbel Molina, Ayris Arias, Sandra Castillo, Lisbet Olivera, Yuri Romero, Rubén Martínez, Dalia Martínez y Zianya Escobar en el piano), parecen no tener en cuenta esos rostros descolocados en el auditorio. Plantean un juego con reglas distintas, y eso lo advierte el propio director al inicio del espectáculo a modo de invitación y de pista a seguir. Los que quieran escuchar una historia bien contada, que vayan a Argos Teatro. A este espectáculo se viene a cantar y a vivir la poesía de Brecht, a caotizar sus poemas y sus canciones y a experimentar el teatro desde todas sus posibilidades. Lo que muchos llamarían "sin sentido", es para mí un manifiesto anarquista necesario y vivificante del teatro cubano. Y digo manifiesto porque el anarquismo por sí solo puede sonar a intento fallido e incoherente; cuando en realidad asistimos aquí a un ejercicio de sistematización y madurez de las obsesiones que como creador ya le conocemos a Villegas.



Una masa proletaria mal vestida, mal oliente, mal comida invade el escenario. Canta, marcha, grita, se desnuda. Únicamente en la unión de esa masa hay belleza; y esa belleza se construye con palabras de Brecht, Huidobro y Néstor Díaz; bajo la tiranía de Kantor, con el extrañamiento de Meyerhold y la crueldad de Artaud. Un piano de cuerdas desnudas marca el ritmo y la atmósfera del espectáculo. Bocetos de escenas descritas en el poemario, imágenes del Brecht que nos imaginamos y hasta un cuadro flamenco se proyectan en el fondo negro del escenario. Las paredes esbozan artefactos y objetos con sus medidas e indicaciones para ser contruídos, a modo de cuadernos de Da Vinci. El monstruo Baal invocado en una danza de cuerpos semidesnudos. La guerra pasada y sus bombas, que toma ahora cuerpo de futuro. Un Emperador y un mendigo que se dan la mano. Y miles de voces e imágenes sin nombre ni descripción. He aquí solo impresiones y recuerdos; que son el abono de esta puesta en escena.

Suman unos cuantos años y saberes distintos los espíritus que habitan el espectáculo de Alexis Díaz de Villegas. Pero se presentan tan vívidos en escena, tan coherentes con nuestro tiempo, que nada hay que reprochar a ese viaje de regreso sobre la historia del teatro a que nos convidan.



SUGERENCIAS

LA CITA



Dos actrices, un encuentro, muchos personajes. Espectáculo dirigido por Andrea Doimeadiós que rinde tributo a grandes figuras del arte mediante un humor colmado de referencias y choteo criollo. Funciones en el Café Bertolt Brecht, 26, 27 y 28, a las 5 de la tarde.

CASA DE PAYASOS



La Compañía griego-alemana, dirigida por Dimitris Stamous llega al 17 FTH con esta propuesta de marionetas para adultos, que muestra escenas de diversos personajes de la vida cotidiana a través de un humor negro y excelente trabajo de manipulación. Funciones en la sala Llauradó, 7 pm, los días 27, 28 y 29.

NORIA



El texto de Roberto D. M. Yera, ganador del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera, llega al teatro City Hall en la puesta del grupo bayamés Alas D' Cuba. Marginalidad, recuerdos, resentimientos, deseo, son los núcleos de esta obra que dirige Fernando Muñoz Carrazana. Funciones 27, 28 y 29 a las 6 pm.

EN EL VIENTO AIRE PURO



Espectáculo de Chakarunas Teatro, grupo argentino, con texto y actuación de Lautaro Lamas, y dirección de Severo Callaci. Un trabajo acerca de la vida cotidiana de personajes desclasados, apoyado en el excelente trabajo actoral de su intérprete. Funciones en la sala Hubert de Blanck, 27, 28 y 29, a las 7 pm.



TODAS LAS VOCES TODAS...

No, no, no. Yo le digo a usted que esto de la tolerancia, el respeto a la diversidad sexual y todo lo demás ya no tiene límites. Voy al Cenex mañana mismo a que me aclaren qué es eso de un espectáculo que primero se llama: *El canta, y yo cuento*; y que ahora se anuncia como *Ella canta, y yo cuento*. ¡Adónde vamos a parar!

PACO EMILIANO TAQUECHEL,
heterosexista y guagüero.

Yo fui a ver a los chilenos. Qué discusión en esa obra si lo que tenían para comer era un gallina o era un pavo. Se ve que esos actores tan buenos no han tenido que enfrentarse nunca a lo de "pollo por pescado".
ILUMINADA CUNDEAMOR,
asistenta social.

Lo único que espero es que eso que van a poner en el Trianón y que se llama *Así que pasen cinco años* no tenga que ver con el asunto de las visas americanas, por tu madre.

YAMISLEIXIS DE LA O,
reguetonero.

JJ, 25 AÑOS SIN PARAR DE BAILAR



FOTO: BUBY

Como parte de la programación colateral del 17 FTH se celebraron los 25 años de fundación de la Compañía de Danza Tradicionales de Cuba JJ, creada por el maestro Johannes García. Con presentaciones en el Teatro Mella el 20 y el 21 de octubre, estas funciones se convirtieron en un merecido festejo a la obra incansable del líder del conjunto, y en una celebración de nuestras esencias culturales. *Arará* fue el estreno que subió a las tablas del Mella en esta ocasión, y tiene como eje los mitos que rondan a la célebre figura de Babalú Ayé, en un colorido espectáculo que ahonda en la herencia de nuestras raíces culturales y religiosas. El maestro obtuvo además el reconocimiento del Ministerio de Cultura, del Centro de la Danza, el Consejo de las Artes Escénicas y otras instituciones, y terminó un paso de baile, junto al público y a sus artistas.

EVENTOS TEÓRICOS TEATROS QUE CAMBIAN

ISABEL CRISTINA HAMZE

Las dos jornadas más recientes del evento teórico "Escenarios críticos" se han caracterizado por el encuentro entre estéticas diversas que proponen nuevas miradas a lo político y a lo teatral. La conferencia magistral impartida por Rubén Ortiz: "Escena expandida o el retorno de lo político" develó las motivaciones y los procedimientos cotidianos del profesor y creador mexicano.

A partir del trabajo con su grupo "La Comuna, revolución o futuro" nos desmonta experiencias liminales que se insertan en las comunidades y en diferentes grupos sociales. Sus prácticas apuestan por la memoria, la reconstrucción de la historia, la participación de un público co-creador y una fuerte ruptura con el monopolio de la representación.

Al día siguiente tuvo lugar el Foro Contextos: "¿Qué podemos hacer hoy?", con los creadores Agustín Meza, de México e Iván Solarich, de Uruguay. Los teatristas expusieron sus referentes, sus maestros y sus maneras de trabajar y vincularse con el espectador. En el caso de Solarich, quien nos presentó en el Festival la puesta "No hay flores en Estambul", su intervención nos iluminó acerca de la importancia de reconocerse en el teatro que se hace, de ahí la conexión de su estética con la autoficción. Con una singular manera de narrar, el teatrista uruguayo nos marcó las coordenadas de su recorrido teatral y su inserción en un contexto regional, escénico y social.

El mexicano Agustín Meza, líder de la Compañía de Teatro El Ghetto, expuso los presupuestos escénicos y humanos de su poética denominada "el teatro de la tersura". El director asume el teatro como un acto de fe y humanidad en el que se entrecruzan los referentes teóricos y escénicos de grandes maestros como Artaud, Grotowski, Brook... Sus propuestas se sustentan en la relación con el público. El Ghetto persigue compartir una experiencia con el público, un encuentro humano donde se revele una verdad a través de la poesía como discurso auténtico. Las palabras de Meza elevaron las expectativas y despertaron el interés del público en su puesta "La arquitectura del silencio."

Cada uno de los creadores, Rubén Ortiz, Iván Solarich y Agustín Meza, desde sus diversas perspectivas, mostraron las conexiones profundas con sus realidades y la convicción de que el teatro puede cambiar a la gente.