

Nº001

KR KS TEATRAL

Revista Oficial del Festival Internacional de Teatro de Caracas

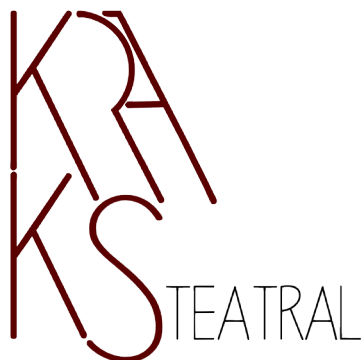
FiTCCS

Comunión convertida en abrazos

Nadie nos quita lo Baila'o
La danza malandra de Félix Oropeza

Jorge Dubatti

El convivio y el cuerpo en el acontecimiento teatral, tesoro cultural de la Humanidad



Nº001
Abril-Mayo-Junio 2020

Revista Oficial del Festival Internacional de Teatro de Caracas

Es un espacio divulgativo con el propósito de compilar las reflexiones, los análisis y las críticas del Teatro impulsado por los grupos programados para el Festival Internacional de Teatro de Caracas (FITCCS 2020). Aquí conocerás los procesos creativos, el cómo nacen las ideas, el surgimiento de vanguardias y las nuevas teatralidades desde el epicentro Caribe.

Consejo Editorial

María Isabella Godoy
Niky García
Jericó Montilla
Luis Mancera
Deiby Fonseca
Mónica Mancera

Coordinación Editorial

Luis Mancera

Diagramación y Diseño

Deiby Fonseca

Corrección de Estilo

Mónica Mancera

Colaboran en este Número

Erika Farías, Niky García, Mónica Mancera, Luis Mancera, Félix Oropeza, Gabriel Torres, Somar Toro, Jorge Dubatti, Jericó Montilla, German Ramos, Aliocha De La Sotta.

Cuatro números por año.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor y autora.

La opinión de Fundarte y del Consejo Editorial, se expresan en los editoriales y en notas que así lo indiquen.

Fundación para la Cultura y las Artes: Esquina de Cipreses. Edificio Cipreses. Mezzanina.

revistakraks@gmail.com

www.festivaldeteatrodecarracas.org.ve

Inscrita como Publicación Seriada ante la División de Depósito Legal del Instituto Autónomo Biblioteca

© Kraks Teatral, 2020

SUMARIO

4 A LA PALESTRA **Erika Farías**

Este tiempo pasará y más temprano que tarde, volvamos a encontrarnos en un mundo lleno de abrazos.

6 LA RUTA **Niky García**

FITCCS: Comunión convertida en abrazos

9 **Deiby Fonseca**

La resemantización del apoyo económico

10 LAS COSAS MÁS SENCILLAS **Germán Ramos**

Desde el corazón

11 **Somar Toro**

La narración oral escénica para actores de teatro

13 ENCUENTROS **Luis Mancera**

La Mala Clase con la juventud chilena

16 A PROSCENIO **Luis Mancera**

Nadie nos quita lo Baila'o
La danza malandra de Félix Oropeza

19 CONVIVIO **Jorge Dubatti**

El convivio y el cuerpo en el acontecimiento teatral, tesoro cultural de la Humanidad (I)

21 PAÍS TEATRAL **Luis Mancera**

Chicharra, un regalo sagrado entre la comunidad y la fuerza creadora

23 AVISO LUMINOSO **Deiby Fonseca**



Portada: Chicharra, Fundación Alirio Díaz.
Actúa: Yohangel Campos.
Foto: Arjuna Maciel.

Aclaratoria: Yohangel Campos tenía 12 años de edad para el año de estreno (2013) de la obra Chicharra, a la fecha de publicación de esta revista tiene 18 años de edad. El consejo editorial cuenta con la autorización de la fotografía por parte del director, productor y fotógrafo de la obra.

EDITORIAL

El Festival Internacional de Teatro de Caracas hace gala de su primer número de la Revista KRAKS Teatral, como un espacio divulgativo con el propósito de compilar las reflexiones, los diálogos y las críticas del teatro impulsado por el esfuerzo de los grupos programados para el Festival Internacional de Teatro de Caracas (FiTCCS 2020). Un desafío asumido frente a la actual pandemia que nos interpela y nos hace reflexionar sobre el rol espiritual, sanador, estético y político de la actividad escénica en tiempos de resguardo social y confinamiento en nuestras casas.

Aquí conoceremos los procesos creativos, el cómo nacen las ideas artísticas, el recuento histórico de las prácticas teatrales, el crecimiento de los públicos, las fortalezas de las y los espectadores, el surgimiento de vanguardias y las nuevas teatralidades, todo esto desde el epicentro Caribe. Cada tres meses tendremos el valioso gusto de hacerles entrega de un conjunto de trabajos informativos, distribuidos en secciones, sobre investigaciones, creaciones y experimentaciones de las agrupaciones, creadoras, creadores y personalidades teatristas que formarían parte de este FiTCCS 2020.

En este primer número nos recibirán las palabras de presentación y aliento de la alcaldesa de Caracas, Erika Farías; mensaje que nos comparte desde una posición como espectadora y humanista comprometida. En la sección La Ruta tendremos la oportunidad de hacer un recuento histórico y crítico de los logros y los retos en la consolidación del FiTCCS, a cargo de su actual director Niky García. También acompaña a la sección una revisión exhaustiva sobre las otras formas de apoyo a la creación y sus creadores más allá del hecho económico, a cargo del gestor cultural y educador Deiby Fonseca.

Tenemos el honor de abrir la sección Convivio de la mano del maestro, historiador e investigador teatral argentino Jorge Dubatti, figura icónica latinoamericana. Nos acompañará en tres números de KRAKS Teatral analizando sesudamente la epistemología, ontología y filosofía del teatro a través de sus valiosas nociones y construcciones teórico-reflexivas. Cabe destacar que esta sección está dedicada la formación de la Escuela de Espectadores y la discusión de los temas para y por el espectador.

Otro apartado especial, es la sección Las cosas más sencillas en las que Germán Ramos y Somar Tomar honran la memoria, la fuerza y el aporte de Aquiles Nazoa a la cultura y las artes venezolanas. Ambos ensayos reflexivos son hoja de ruta para la juventud, buenos recuerdos para la comunidad teatral e inspiración para el centenario de este gran maestro del teatro venezolano.

Dedicaremos un espacio a la programación en temporada, en la que Deiby Fonseca revisará lo que se hizo y lo que está por hacer en la oferta escénica caraqueña frente a los desafíos de hoy. Aviso luminoso es el espacio para hacer visible, comentar y revisar aquellas obras que estén o estuvieron programadas para su exhibición.

Finalmente, un conjunto de diálogos se despliegan en varias secciones, en Encuentros con invitados internacionales como la compañía chilena Teatro La Mala Claselos, en A Proscenio con el maestro de la danza venezolana Félix Oropeza y, en País Teatral, con el investigador de teatro físico y director Gabriel Torres Morandi. Tres miradas profundas al teatro, a los procesos de creación, a las luchas y demandas sociales, y por sobre todo, a los aportes de renovación de la escena latinoamericana y caribeña.



ESTE TIEMPO PASARÁ Y MÁS TEMPRANO QUE TARDE, VOLVAMOS A ENCONTRARNOS EN UN MUNDO LLENO DE ABRAZOS

Por: Erika Farías | @erikafariasccs

En la Palestra

Un pueblo sin memoria está condenado a divagar en el tiempo y ha de perder irremediablemente su identidad. En tiempos donde el hegemón cultural pretende borrar toda diversidad e historia de los pueblos, es de vital importancia propiciar espacios para el preservar y difundir la memoria como una herramienta fundamental en defensa de la existencia misma como pueblo. Si esta reflexión la hacemos en las artes en específico, cobra una importancia aún mayor, por significar la memoria de un imaginario colectivo enraizado en su territorio y otros elementos que nos definen y constituyen como nación.

Es en este orden de ideas que nace KRAKS, una revista virtual del Festival Internacional de Teatro de Caracas, como un espacio que además de preservar la memoria de este importante evento, el cual los disfrutamos los caraqueños y las caraqueñas, año tras año, de manera masiva, sirva también como espacio para la reflexión, la generación de ideas y la promoción de esta maravillosa actividad que desde tiempos remotos viene cautivando al ser humano, expresando por medio del cuerpo y de la voz, todo un imaginario tan diverso como la humanidad misma.

Caracas no ha sido la excepción, grandes maestros como Aquiles Nazoa o César Rengifo han nacido en nuestra ciudad y han dejado un importante legado teatral; agrupaciones de reconocida trayectoria, movimientos de teatro en los barrios, teatro de calle, danza. y por supuesto, entre muchas otras, nuestro querido festival de teatro, son una muestra fehaciente de todo un movimiento que habita y convive en nuestra ciudad.



Consciente de ello, desde la Alcaldía de Caracas, y específicamente desde el Gabinete para la Nueva Espiritualidad, se vienen desarrollando una serie de acciones culturales en función del desarrollo y la promoción de las artes en la ciudad, asegurándoles el acceso a todas estas manifestaciones a nuestra población en general. El Festival de Teatro de Caracas es sin duda alguna una política cultural contundente y un suceso en la ciudad, donde asistimos para dejarnos cautivar por la magia de las tablas y adentrarnos a ese mundo maravilloso que nos traen creadoras y creadoras de la ciudad capital, de nuestro país y el mundo.

Nace KRAKS en momentos de gran conmoción mundial a causa de la pandemia que azota a la humanidad entera, en el que la cuarentena y el distanciamiento social pretenden proteger y velar por la salud de la población, pareciera atentar con las actividades en las que se requiere la reunión en colectivo, pues sirva este espacio virtual en tiempos del Covid-19, para que la creatividad de nuestros hacedores y hacedoras de teatro busquen diferentes alternativas para continuar expresando a todo un sector que no se ha detenido, no se detendrá, por la circunstancia, sino que más bien se reinventa constantemente con mucho ingenio y con mucho amor por lo que se hace.

Celebremos pues esta iniciativa de nuestro pueblo creador que sabe cómo crecerse en y ante las adversidades, sacando siempre las mejores enseñanzas y aprendizajes de estos procesos. Estén seguros y seguras de que este tiempo pasará y más temprano que tarde, volvamos a encontrarnos en un mundo lleno de abrazos.

PREFACIO FESTIVAL DE TEATRO CARACAS

EN CUARENTENA SOCIAL - VÍA STREAMING

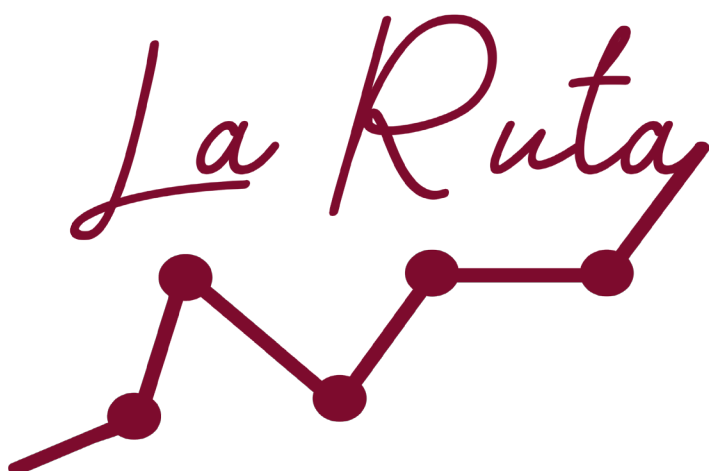


Alcaldía
de Caracas

WWW.FESTIVALDETEATRODECARACAS.ORG.VE

 @CCSFUNDARTE





BIENVENID@S A LA KRAKS TEATRAL

Por: Niky García | @Niky_Circo



En medio de la cuarentena mundial que hoy día nos tocó vivir producto de la pandemia ocasionada por el virus Covid-19 que azota actualmente a la humanidad, a la vez habitados por la frustración que significa la suspensión de la IX edición del Festival Internacional de Teatro de Caracas (FiTCCS), surge la idea en el seno del equipo organizador y sus colaboradores de generar un espacio que en las condiciones actuales de distanciamiento social nos permita acercarnos a lo que ha sido, es y sobre todo será el FiTCCS: la revista digital Kraks.

Tomamos la decisión de emprender semejante empresa inmediatamente momento en que las artes vivas deberán replantearse en un mundo que sin duda sufrirá profundos cambios. De la mano, entonces, de un excelente grupo de teatreros, profesionales de diversas ramas del quehacer escénico nace Kraks, revista digital fruto de un esfuerzo más de una comunidad activa que se reinventa constantemente.

Kraks responde a la necesidad de proyectar no solo la memoria del FiTCCS, heredero sin duda de una tradición de más de 45 años de festivales de Teatro, sino fomentar la reflexión fruto de los encuentros y creaciones que en estos últimos 10 años ha generado para la ciudad y para el medio teatral y cultural las ediciones de este importante evento.

Han transcurrido casi 10 años desde que la Alcaldía de Caracas de la mano de Freddy Nájuez, quien para el momento estaba al frente de la Fundación para la Cultura y las Artes (Fundarte), toma la acertada



decisión de retomar para la ciudad de Caracas una propuesta que para el momento se había perdido como lo es el Festival de Teatro de Caracas.

El Festival debía realizarse anualmente alternándose las ediciones en una de carácter nacional y otra con invitados internacionales. Desde ese momento mucha tela se ha cortado hasta el día de hoy, a raíz del importante logro que significa la continuidad del Festival con la gestión de

“Gracias al Festival el público capitalino y quienes nos visitan de todo el país, han podido apreciar grandes compañías de teatro de renombre mundial y lo mejor del teatro hecho en Venezuela”

María Isabella Godoy al frente de Fundarte que, a pesar de la dificultades económicas por la cual atraviesa nuestro país, ha apostado y apuesta por mantener este alimento espiritual de los y las habitantes de nuestra amada Caracas.

Durante estos años en los que Venezuela atravesó y atraviesa una situación extremadamente difícil en lo económico, y marcada políticamente por la confrontación de dos modelos de país, el FITCCS se ha constituido – como bien lo dice uno de sus slogans– en un Escenario de Encuentro, un espacio-momento, donde los y las habitantes de la ciudad dejan a un lado el color político, religioso o social, y se rinde ante la fascinación del arte de las tablas.

Con más de quinientos mil espectadores que en promedio colman los espacios donde se desarrolla el festival año tras año, con una programación que en ocasiones ocupa 33 salas, una docena de lugares públicos emblemáticos de la ciudad, y un eje comunitario que abarca barrios, escuelas y ciudades co-sedes, donde

se han alcanzado hasta mil actividades entre funciones, actividades formativas y de intercambio, el FITCCS se convierte sin duda alguna en el acontecimiento escénico más importante de la ciudad y posiblemente del país

Gracias al Festival el público capitalino y quienes nos visitan de todo el país, han podido apreciar grandes compañías de teatro de renombre mundial y lo mejor del teatro hecho en Venezuela.



Ver para creer



Este es un público que dialoga con un conjunto de elementos simbólicos que a partir de la representación le abre una ventana al mundo desde una perspectiva crítica y de gran valor estético, un dialogo necesario para la consolidación de una sociedad de paz y de tolerancia en medio de una gran diversidad.



El FITCCS es la fiesta de las y los hacedores del teatro hecho en Venezuela, un encuentro que representa una gran oportunidad de intercambio, aprendizaje y confrontación de importantes compañías teatrales de gran trayectoria y grupos emergentes llenos de vitalidad y nuevas propuestas que ofrecen su trabajo a un público abierto y curtido en la ya referida larga tradición de festivales caraqueños.

El Festival teje un conjunto de relaciones internacionales muy importantes con otros festivales de América, África y Europa, así como también importantes eventos en materia de gestión, circulación y economía cultural como lo son mercados de artes escénicas, foros y encuentros, para romper el aislamiento producto de la estigmatización que a escala internacional sufre nuestro país, por un lado, a la vez que impulsamos que el Festival sea vitrina de las potencialidades del sector en aras de la productividad inherente en nuestras artes escénicas.

El Mercado de las Artes Escénicas (MAE) es una propuesta para la internacionalización del teatro hecho en nuestro país, que cuenta con la participación de programadores y/o directores responsables de realizar la curaduría de importantes eventos en el ámbito internacional, como el Festival de Teatro de Manizales en Colombia, el Festival del Mercosur en Argentina o el Festival Santiago en OFF de Chile, por tan solo mencionar algunos.

Este mercado, en sus ediciones del 201 y 2018 da como resultado la inclusión de obras venezolanas en los circuitos internacionales; la incorporación de Venezuela en diferentes espacios de gestión cultural, tales como la plataforma Girart o el Encuentro de Festivales Iberoamericanos de Artes Escénicas (EFíbero). Cabe destacar que EFíbero es una iniciativa aglutinadora de los festivales del programa Iberescena, en la que el FiTCCS participó a pesar que aún no se ha logrado la reincorporación de nuestro país en este importante programa iberoamericano.

En consecuencia, el Festival al estar presente culmina años de ausencia y se muestra la cara creadora de nuestro país que contrasta con la fachada de una realidad devastadora y terminal, imagen construida por las corporaciones mediáticas.

Estos circuitos han logrado articular la participación de obras venezolanas en eventos como Fiesta de las Artes Escénicas de Medellín (Colombia),

el festival Escenarios del Mundo de Cuenca (Ecuador), o el Festival Iberoamericano de Heidelberg (Alemania), solo por nombrar algunos, donde compañías locales como el Centro de Creación Artística TET (Taller Experimental de Teatro), Sarta de Cuentas, 7 y 8 y el Circo Nacional de Venezuela han participado exitosamente gracias a esta plataforma internacional.



**FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE TEATRO
CARACAS 2018**
Escenario de encuentro

Se abren ahora nuevos retos de cara a la realidad que como especie humana nos toca asumir luego de la aparición de la pandemia del 2020 producto del tristemente famoso Coronavirus Covid-19.

Es una realidad que transformará la manera

de vivir y el teatro no escapará de ello, si asumimos que nuestro arte es un arte vivo donde el convivio es esa comunión necesaria convertida en abrazo real del público y las y los creadores, donde la producción de eventos como el FiTCCS constituyen el medio para lograr ese abrazo.

Habrà mucha tela que cortar: Sea bienvenida KraksTeatral espacio para seguir construyendo como ha sido a lo largo de la historia, elementos de transformación que permitirán la continuación de ese ritual inherente al ser humano como lo es el arte de la representación.

“El FiTCCS es la fiesta de las y los hacedores del teatro hecho en Venezuela”



LA RESEMANTIZACIÓN DEL APOYO ECONÓMICO (I)

Por: Deiby Fonseca | @deibyfonseca
Fotografías: Nathan Ramírez



Estamos recorriendo nuevos caminos como creadores, unos caminos adaptados a una realidad económica que no exime a las y los artistas y su inminente golpe a los procesos creadores; no solo desde ese silencio y padecimiento al que pudieran estar acostumbrados los linderos de la cultura, sino a la calidad y el nivel de las producciones teatrales y la recurrente utilización del término “reciclable” para sacar adelante un nuevo espectáculo que convoque nuevamente a ese acto sagrado y sincero del aplauso.

La punta de lanza del diario vivir del artista, sobre todo del artista escénico, es la búsqueda incansable del recurso que permita materializar la idea desde su construcción en una hoja de cuaderno en algún rincón donde resulta oportuna la llegada de la inspiración.

Es ahí justamente donde se enfrentan las dos verdades, la verdad subjetiva que yace reposando en la cabeza del director y el productor del espectáculo y la verdad ontológica que se planta en cada auge y caída del precio según las emociones y puntos de vista de algún señor que está sentado del otro lado del mostrador cambiando ajustando precios como quien cambia de emociones.

Este contexto es una brecha recurrente en los hacedores de teatro, una zanja profunda que hasta hace poco se ensanchaba más y más sin fecundar a esperanza de atender la inquietud del cambio y la mejora. No fue hasta hace tres años que esa zanja se ha convertido en un espacio para abonar y resembrar, con la inminente voluntad de reivindicar el hecho artístico desde sus variadas aristas. Es a partir de esa necesidad que nació la política de los “Aportes a la Creación” impulsado por la Alcaldía del Municipio Bolivariano Libertador. ‘

Del Oficio y su Permeabilidad

Los aportes tiene como meta promover y apoyar los procesos creativos que pudieran estarse generando en la ciudad por parte de agrupaciones o individualidades a través de una dotación económica que permita cubrir, al menos una parte, la producción del espectáculo. Sin embargo, el objetivo central de esta política pudiera traducirse en el acompañamiento y su resemantización, debido a esa innegable mística de reconocer el trabajo del artista, apoyarlo, promocionarlo y valorarlo desde diversos espacios que realiza la Alcaldía del Municipio Bolivariano Libertador a través de su Gabinete de Cultura, Deporte y Recreación para la Nueva Espiritualidad de Caracas.

Recorrer nuevos caminos se traduce justamente en la nueva forma que se ha encontrado a través de esta política cultural para reivindicar y reconocer el esfuerzo que día a día se gesta en la acción teatral de nuestra ciudad; como un estímulo que resulta subyacente al simple hecho económico y que reclama nuevos espacios para revalorar y prenderse de este hecho artístico que permea toda la ciudad desde su valor esencial... lo humano.



LAS COSAS MÁS SENCILLAS

DESDE EL CORAZÓN

Por: Germán Ramos

Hablar de Aquiles es hablar de lo más sensible, hermoso y útil de la poesía venezolana. Sí, útil y he allí su grandeza, porque consciente de la necesidad popular de alimentarnos el alma, él asumió la tarea magnífica de escribir para todos a conciencia, militantemente, convirtiendo su inspiración en un taller donde la literatura y todos los temas posibles se amasaron como arepas, como el pan de horno, con el propósito de alimentarnos el gusto por las letras.

Nos acercó a la literatura universal tratada con el escalpelo incisivo y eficiente del humor, nuestro humor, sazónando –con gracia y talento– autores clásicos y modernos, es así como textos de Shakespeare, la Biblia, Goethe y Dumas, se alternan con personajes e historias populares como Caperucita, Tarzán y el Ratoncito Pérez, en esa fragua de versos que él montó en su corazón y donde destiló también su propia cosecha de humor y amor.

En Nazoa, lo sublime se acompaña de lo silvestre, en este hombre revolucionario cabal se conjugan todos los estilos y géneros para servirnos una crónica insuperable de nuestro imaginario y del cotidiano labrar la patria adolorida, parturienta y en constante lucha por la reivindicación del pueblo. Un pueblo que el poeta conoce como su propia imagen, pues de su humilde seno surge y con esfuerzo se levanta y erige como el alto sol que ilumina los poderes creadores de nuestro espíritu libertario, que es decir bolivariano.

Aquiles como orfebre de la palabra teje en su amorosa obra cantos a Fidel el barbudo de la Sierra Maestra, que se mete el sol en el bolsillo y le dice a su pueblo hasta mañana. Pone a Bolívar a acompañar las faenas cotidianas de pescadores y labriegos, nada humano es ajeno a su poesía, todo sirve de pretexto y médula a su prosa y así jugando con lo sublime y lo rutinariamente pueblerino canta a las cosas más sencillas, legando a su pueblo de recuerdos y sueños como crónica de su tiempo. Un veraz y mágico mosaico que nos identifica y refleja como pueblo de poetas, artistas, agricultores, trabajadores, esforzados todos que, como él mismo no se doblega ni a la cárcel ni al destierro, no se amedrenta y continúa altivo su galopar de alegre caballo come flores, que si va a la guerra lo hace obligado por los que comercian con la muerte y se reparten el botín buscando a quien venderle el campo de batalla.

Para esta calidad de hombre de la patria no bastaba un temprano Premio Nacional de Periodismo (1948) ni otro galardón que no sea el amor de su pueblo y sus múltiples textos al servicio de estudiantes de todos los niveles y todos los territorios posibles. Sus obras dramáticas en escuelas, liceos y teatros de todos los calibres, su amor cantado en labios de nuevos amantes y su aguijón crítico animando por siempre lo más importante: los poderes creadores del Pueblo.



Aquiles Nazoa, Laura Antillano y Germán Ramos



LA NARRACIÓN ORAL ESCÉNICA PARA ACTORES DE TEATRO

Por: Somar Toro | @cercadeseto



La Narración Oral Escénica es una disciplina artística que consiste en narrar ante un público un cuento, una historia, un mito, una fábula o una leyenda; es la oralidad dimensionada estéticamente a través de elementos literarios vivos que se enriquecen con sonidos onomatopéyicos o metáforas, con objetos que migran de una cosa a otra y movimientos escénicos que persuaden al público espectador.

La integración de estos dos elementos: como lo son la oralidad y el planteamiento estético, hacen posible el surgimiento de la narración oral escénica como disciplina artística; y esto nace justo en el momento, cuando el contador de historia sale de las bibliotecas y más allá de una intencionalidad pedagógica, encuentra en otros espacio escénicos una oportunidad para contar un cuento, dejando el libro de apoyo a un lado, redimensionando la historia y encontrándose con su cómplice espectador para contar en conjunto.

La base fundamental de esta disciplina es la oralidad; siempre hay una historia que contar, con un tiempo, un ambiente, unos personajes, unas circunstancias que generan un problema y un fin; en un acto de comunicación que trasciende hacia el acto formativo. Según Garzón Céspedes, la oralidad, es decir, la “imagen hablada”, es un proceso comunicativo que pone en juego uno o varios interlocutores y apela a dinámicas mentales como la memoria y la imaginación; este narrador oral, comunicador y difusor principal de esta disciplina, es quien hace una investigación exhaustiva de la narración oral escénica, realizando una diferenciación con el teatro; sin el menoscabo de este arte milenario, sino más bien definiendo con detalle el significado de contar un cuento cuando se conjugan los elementos: historia, narrador, público y escenario.

El narrador oral escénico tradicional, llamado también cuentacuentos, procura en todo momento la enseñanza y selecciona sus historias llenas de valores y virtudes; en otras palabras, lo que quiere comunicar está lleno de contenido que primeramente entretienen y luego educan; en un momento mágico donde la palabra viaja en el espacio y llega a la imaginación del público espectador. Este personaje siempre es la persona que cuenta de cara al público, sin mayor entrenamiento vocal y corporal, sino con el gran ímpetu y entusiasmo de contar una buena historia; de esas que alivian el alma y llenan el oído de mucha poesía.

Los actores de teatro de oficio, conocen profundamente las técnicas para proyectar su voz, darle matices a sus textos y caracterizar sus personajes; saben jugar con todas sus inflexiones para lograr el timbre y color adecuado de la palabra hablada, esa que se vuelve acción en la escena. Los actores en el ejercicio de su entrenamiento se escuchan a sí mismos y sus oídos se convierten en especie de monitores; de forma intuitiva saben cuándo están cerca de sus objetivos para alcanzar una actuación acertada.

En este sentido, existen en el mundo entero grandes actores que se han atrevido a romper la llamada cuarta pared, y utilizando todas sus técnicas actorales cuentan con humildad y sencillez una historia a viva voz con el público espectador; encontrando poco a poco su propio estilo y las formas que determinan este acto comunicativo.

Sin embargo, el compromiso del actor que cuenta cuentos, es descubrirse a sí mismo como persona ante el público, sin la necesidad de caracterizar e interpretar un personaje; tiene la responsabilidad de enfrentarse con el público espectador desde sus propias emociones, disfrutar de sus miradas con espontaneidad y acompañar permanente a la historia con una sonrisa; procurando en todo momento no actuar, sino más bien ser él o ella naturalmente. El actor o la actriz de teatro cuando adquieren el compromiso de contar un cuento, saben que los personajes presentes en la historia no se interpretan haciendo estudios profundos en los aspectos psicológicos, emocionales y sociales del mismo; tampoco se construyen desde la acción física o tomando como referencia a un animal; sino más bien se ilustran o se sugieren de forma sencilla, considerando solo aspectos relevantes.

Los actores que cuentan cuentos o que se convierten en cuentacuentos, saben que pueden prescindir de la memorización o no, considerando la estructura dramática de la historia, sin olvidarse que la palabra en este oficio cobra otra dimensión; porque se juega con las impresiones y emociones de los espectadores que escuchan la historia.

En este caso, no es el texto solfeo teatral lleno de transiciones y trozos rítmicos; sino más bien es el acto de comunicar algo con amor, es el susurro de la palabra que encanta, esa literatura viva que se reinventa en el instante; invitando al público, a ese juego escénico donde todo es posible, a esa persuasión de la palabra que hace que el contador de historia dibuje mil paisajes con su cuerpo, ilustrando a un malvado rey, a un humilde mendigo o a un dios sol; y es que el público ya sabe que todo puede ser una gran mentira, pero cuando escuchan una historia bien contada, los mimos permiten que sus sentimientos y emociones se hagan una gran verdad.

Los intérpretes deben estar conscientes que lo que están contando no es un monólogo lleno de reflexiones de un personaje, ni un soliloquio que nace del interior ante la soledad escénica, ni la complicidad con el espectador que se genera del aparte teatral; porque lo que cuentan los actores desde esta disciplina de la oralidad, siempre debe ser algo que les gusta contar o comunicar, nunca se deben distanciar de la otredad expectante; sino más bien invitan al público a construir con ellos esa historia que tanto les apasiona; es decir, el enfoque comunicativo con el público es otro, la honestidad debe ser su principio y la naturalidad su máxima expresión; contar con tanto entusiasmo su relato, como si la contarán siempre por primera vez.

Muchas veces solemos ver un espectáculo de teatro donde algunos personajes relatan historias, en el drama teatral hacen las veces de narradores de una gran estructura dramática, y el trabajo abordado por los actores se circunscribe en un estudio cuadrimensional o en cualquier otro método para la creación de un personaje; y el resultado en muchas ocasiones, resultar ser óptimo y aplaudido. En este caso, no se trata del actor que traspasa la cuarta pared con su mirada; sino más bien, del actor en personaje que interactúa con el público para contar una historia, que a su vez es representada o interpretada en la escena por otros personajes.

En este sentido, si se trata de un actor que ya ha explorado la disciplina de la narración oral escénica, y que tiene como reto narrar en personaje; muy bien sabe de los recursos con los que puede contar y el camino al cual puede recurrir; recursos que están profundamente relacionado en la comunión con su público, en el latir del corazón de su espectador, en respirar el mismo aire que su audiencia... es decir, en hacer de la mirada expectante su propia mirada, acariciando sus almas con la sonrisa al contar a viva voz y con todo su cuerpo la dramaturgia teatral.





ENCUENTROS

La Mala Clase con la Juventud Chilena

Por: Luis Mancera [@mancerista](#)

Fotos: Carlos Castañeda, Cristian Ibacache y Matucana 100

Después de sus aclamadas funciones en el Festival Internacional de Teatro de Caracas 2019, en esta oportunidad nos encontramos con Aliocha De la Sotta, directora y docente chilena, quien preside la compañía Teatro La Mala Clase, para conversar sobre los aportes y la metodología de esta valiosa agrupación que toca la fibra de la juventud chilena.



El Teatro La Mala Clase es un encuentro cara a cara con las realidades de muchas y muchos jóvenes chilenos, ¿por qué este propósito durante una inmensa década de trabajo escénico?

Era el año 2009 cuando observaba que existían un montón de instancias en algunos teatros acá en Santiago de Chile “dedicadas” a los estudiantes. Pero obras que se presentaban –a nuestro juicio– tenían cierto menosprecio, por así decirlo, con respecto al público joven. Como si se le considerase un público menor, como si a ese público había que moralizarlo, “educarlo”, de alguna manera. Este concepto nos parecía un poco nefasto para el teatro. Entonces, un grupo de compañeros y compañeras decidimos, con ayuda del Teatro Nacional chileno, hacer una obra de teatro pensando en el público joven de una manera nueva. Hablarles a ellos como si nos hablásemos a nosotros mismos. Hacer un teatro sumamente profesional, que tocara temáticas, que interpelara a los jóvenes chilenos de aquel entonces.

Nos dimos cuenta que el teatro en su nivel de convocatoria, de rito, entre las personas, nos podía convocar masivamente a jóvenes en el teatro. Además, nos parecía una posibilidad de trabajar audiencias nuevas. En Chile, en su mayoría, los jóvenes van obligados al teatro por el colegio, por los profesores. Entonces, nos preguntamos cómo podemos tomar ese público, cautivar ese público, y convertirlos en amantes del teatro. Entonces con ese propósito de captar nuevas audiencias, hacer un teatro profesional para jóvenes y convocante de comunidades enteras (profesores, profesoras, familias), empezamos con nuestro trabajo y la primera obra se llamó La Mala Clase. Por eso es que luego la compañía tomó ese nombre.

Empezamos a tocar ciertas temáticas como la educación, la realidad contingente chilena, el género (como en el caso de El Dylan). Nuestro propósito en el fondo era tomar temáticas de interés para ellos, para nosotros y llevar a cabo un teatro de alta calidad, dejar de menospreciar ese teatro para jóvenes, ese teatro para escolares que se hacía –a nuestro entender– de muy mala manera antes en Chile.

Recientemente, ustedes publicaron la valiosa edición libre de Teatro La Mala Clase. Una década de diálogos. 2009-2019, una invitación al mundo de su trabajo teatral, ¿cómo ocurre su metodología de creación?

Considero que toda la metodología de La Mala Clase está súper bien explicada en ese libro. Este surge como un proceso de investigación financiado por los fondos concursables nacionales y ahí está altamente desarrollada esa metodología.

El método surge a partir del diálogo de todas, todos y todes el conjunto de integrantes. Podemos organizarlo de la siguiente manera:

A- Una gran etapa teórica, de estudio, de análisis, en el cual todos y todas las integrantes del equipo, desde la producción, diseñadores, músicos, actores, actrices, todos son partícipes del proceso de investigación, del tema que queremos poner en el escenario y que permita todas las miradas, los prismas, las contradicciones, las figuras dialécticas que aparezcan con relación a nosotros mismos y a los espectadores a los cuales les realizamos nuestro trabajo.

B- Hay una segunda etapa física, vocal, intuitiva, de búsqueda, improvisamos mucho, diría que el gran momento largo del proceso es este, cuando nos ponemos a improvisar.

C- Luego ya aparece el texto, el montaje, ahí donde todos los diseñadores, diseñadoras, músicos, productores, todo el mundo hace su aporte a la construcción de la puesta en escena.

Trabajamos largo. Trabajamos hartos meses para estudiar bien, para luego improvisar bien, para poder tener una relación muy atenta con el texto o con la propuesta de los distintos dramaturgos que hemos trabajado. Finalmente, con su etapa final de montaje, de ensamblaje de la propuesta.

El Dylan vino al FiTCCS 2019 e hicieron constancia de lo que dicen las noticias chilenas, “La Mala Clase abarrotó las salas”, ¿por qué esta historia y qué tal el encuentro con el público venezolano?

Nosotros nos dábamos cuenta que en las salas de clase, en el aula, se necesitaba cierta discusión sobre cómo se abordaba el tema del género en la educación chilena. Esta última de alguna manera delimitada por cierta enseñanza binaria, totalmente

heteronormada, muchas veces religiosa. Pues entonces teníamos ganas de reflexionar sobre la realidad chilena en relación a este tema. Bosco Cayo había escrito una historia del Dylan basándose en una historia real que pasó acá en Chile. Comenzamos el trabajo tratando de abordar ese texto hermoso que escribió el Bosco para ser llevado a los jóvenes espectadores. El énfasis del montaje tiene que ver con poner en tensión esas estructuras sociales que tenemos que cuestionar o en todo caso interrogarnos. No pude ir a Venezuela, porque yo tenía otro estreno acá en Chile. Pero la experiencia que mis compañeros cuentan es una de las cosas inolvidables para nosotros como grupo. Desde la belleza de la sala, lo maravilloso del festival, la cantidad de público, lo bien que los trataron y lo bien que fue recibido nuestro trabajo. Son buenos recuerdos para la compañía, muy contentos.



¿Cuáles son los próximos proyectos teatrales y los desafíos ante la sociedad contemporánea chilena?

Con El Dylan quisimos hablar del género. Ahora nos hemos metido un poco más en esto. Seguimos indagando, tenemos ganas de reflexionar sobre el feminismo en los liceos, en los movimientos estudiantiles chilenos, sobre el feminismo como movimiento actual. Digamos que desde nuestra perspectiva tiene muchísimo que aportar a la interrogante del Chile contemporáneo. Seguimos como grupo indagando en los conceptos de género, en cómo eso se aborda en la educación, en cómo este movimiento feminista estudiantil ha golpeado la realidad de nuestro país en estos tiempos.

Esta indagación sobre el feminismo ha resultado en una obra que se llama El nudo y que nosotros estrenaríamos la última semana de marzo en el Centro Cultural Gabriela Mistral. En esta obra pensamos mucho en Latinoamérica, en nuestros pueblos, en las mujeres de nuestros pueblos. Esa obra estaba casi lista, tuvimos que detenerla, y consideramos estrenarla apenas acabe esta contingencia del Covid19 termine. Pues sí, han sido tiempos difíciles para nosotros, pero también tiempos de unión, de mucha comunión, de mucha lucha, de mucho trabajo colectivo. Esto igual es bonito. Un abrazo y muchas, muchas gracias al FITCCS.



“Me gustaría destacar que al llegar a trabajar tantos años juntos. 10 años, 11 años, 6 años con algunos, eso suma, da una base que el trabajo se vuelva realmente muy placentero. Al estar juntos tanto tiempo hay un conocimiento del ser humano, de las necesidades de cada uno de los actores y de las actrices e integrantes del grupo, hay un diálogo más fluido, hay un conocimiento más amplio de lo escénico, con lo físico. Entonces destacaría esto dentro de este mundo, el poder contar con un grupo a lo largo de tantos años de trabajo. Es muy bonito e interesante. Es un lugar de trabajo teatral muy pleno y placentero ”



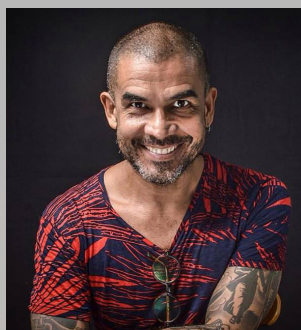
A PROSCENIO

Nadie nos quita lo Baila'o La Danza Malandra de Félix Oropeza

Por: Luis Mancera
Fotos: Adrián Patiño, Nathy Lashly
y Nancy Cervantes

@mancerista

El consagrado docente, bailarín, coreógrafo, director de la compañía Agente Libre y Teresa Danza Contemporánea, de amplia trayectoria nacional e internacional, nos sumerge en la epistemología, praxis y filosofía de la llamada danza malandra. Su concepción de la escena y de la corporalidad caraqueña barrial y popular se desarrolla en este llamado a proscenio. Son estas nuevas u otras teatralidades y experimentaciones las configuraciones artísticas y culturales que componen las búsquedas en el escenario venezolano.



¿De qué va eso que has llamado y enunciado como Danza Malandra? ¿Cuáles son las bases y las experiencias previas que te han permitido llegar a esta creación?

En un principio son un conjunto de reflexiones dentro de la danza contemporánea en los niveles discursivo y escénico. Vengo de San Agustín del Sur, y por lo general, la comunidad y el circuito de la danza contemporánea –y de las artes escénicas, en general– por muchos años nos consideran como “malandros” a muchos de nosotros que venimos de barrio. Me enuncio desde el cómo un sujeto o una persona del barrio se apropia de una danza contemporánea que le tributa a la danza moderna, y esta le tributa al ballet, y cómo uno le da otro discurso al sentido y la función de la danza escénica y discursiva. Además, el cómo una persona de un barrio habita la danza desde esa forma.

“La danza malandra es la alternativa, la irreverencia, esa guerrilla comunicacional con el cuerpo, y nosotros, la gente del barrio, nos podemos consustanciar con una forma libre, viva y liberadora a través de la hermosura”

Entonces, tengo dos vertientes. Una como una reflexión sobre la danza contemporánea venezolana en un proceso de descolonización para generar una posible categoría de cómo se puede bailar desde el barrio en un proceso escénico. Otra como un proceso metodológico que se centra en las técnicas de movimiento de la danza contemporánea. Tenemos una elaboración teórica y otra elaboración práctica-metodológica no centrada en una técnica específica de entrenamiento, sino como una forma de exploración que llamo danza malandra.

Claro está que nuestra danza está llena de multiplicidad y que esa referencia se configure en procesos muy singulares con un imaginario y una poética de creación. Entonces esta creación en la ciudad de Caracas, es algo que nos identifica en este territorio caribeño, que responde a las personas procedentes de sectores populares. Estos procesos de baile marcan una diferencia a unas estéticas y referencias globales de la danza contemporánea en el mundo.

Bajo esta experiencia vital, me gustaría crear o generar una construcción simbólica a la cual llamo la danza malandra. Claro está resignificando el concepto de “malandro”; que ha sido entendido generalmente como delincuente o de entorno violento, sino el ver como estos sujetos de los barrios caraqueños que por su temperamento, comportamiento, resistencia, reivindicación, y sus propios referentes culturales, se reconoce de una manera diferencial y diversa. Entonces es la posibilidad de ensayar nuestros propios de hibridación cultural o mestizaje, reconociendo que esos universos populares y tradicionales generan otro tipo de mirada en la danza y dando una identidad propia en un intento de lenguaje descolonizado.

Me pregunto, ¿Cómo se habita ese espacio?

Considero que ese espacio se habita desde la diversidad social, geográfica, étnicas, desde una conformación histórica muy particular y de un imaginario del barrio, de la pertenencia, que me proporciona una realización como intérprete, coreógrafo, creador y maestro en danza contemporánea.

Una de las referencias más importantes para mí es el baile. Como el baile social, el baile religioso, es el resultado de una hibridación maravillosa, que con esta tenemos muchas posibilidades y movibilidades con el cuerpo que transitan en la ciudad de Caracas entre la naturaleza del campo y lo estructurado de la metrópoli. En San Agustín, muchos venimos de Barlovento (como en el caso de mi padre) o de Guárico (como en el caso de mi madre), y ver cómo esas significaciones son muy oportunas para una danza que viaja entre circulaciones e intercambios, que se organiza en identidades con otro olor y referente.

¿A qué yo llamo el malandreo?

Lo malandro es un modo dialéctico entendido desde el cuerpo como intercambio, de este sujeto de un barrio, cuyo territorio está conformado con unas bases éticas, amorosas, de respeto, rebeldía, irreverencia, inclusiva a la norma, al control, a la subordinación, está o vive un proceso de desigualdad en las comunidades. Así nacimos nosotros en los años 80. Igualmente estos contextos nos potencian mucho la búsqueda de alternativas que nos acompañen a la protección de nuestros semejantes. Esta desigualdad genera una apropiación de asimetrías, en nuestro país generó otro discurso y una forma de visualizarnos frente a los sectores hegemónicos no solo económicos, sino los culturales.

Hay unas prácticas cotidianas que están vinculadas con el cuerpo a partir de las danzas tradicionales, de la salsa, que eso genera una energía colectiva liberadora. Muchas veces cuando nos reunimos en una comida como el sancocho, como híbrido de los saberes, del fruto de la tierra, también se plantea dentro de esta exploración técnica el intercambio de las relaciones que encontramos en los juegos populares como el dominó –entre el cálculo y la clarividencia–, las bolas criollas donde pactamos territorios del espacio social que se puede habitar. También la comunicación con nuestros ancestros para que nos guíen y nos acompañen con una medicina sanadora alternativa. Inclusive como referencia de un espacio habitado como el del bailarín solitario que compasa con el cuerpo para seducir la enamorada en un matiné. La velocidad y la alternativa que tiene un jíbaro donde tiene que improvisar todo el tiempo.

No son solo referentes culturales, sino como habitados desde el espacio y desde la composición, yo los referencio en las composiciones coreográficas donde el tema de la improvisación es muy hermoso, ya que es una práctica metodológica para la investigación en danza contemporánea y coreográfica.

Con estas referencias es que nos vamos al espacio de la acción, noción que vengo desarrollando desde el Programa Nacional de Formación Avanzada en Artes y Culturas del Sur de Unearte, en tanto es una epistemología del sur. En este sentido, es una técnica otra. Desde hace diez años, creadores de la danza en el mundo, oriundos de sectores marginales y de países del llamado tercer mundo, se están preguntando y generando otras alternativas de estéticas, entrenamientos y procesos discursivos a partir de sus referentes culturales desde el Sur, desde la desigualdad y desde lo que decimos venezolanamente que “nadie nos quita lo baila’o”.

Nadie nos quita lo baila’o dentro de las ancestralidades, de la improvisación, de la irreverencia, de lo Caribe, nosotros podemos generar movibilidades ya que como venezolanos tenemos una proxemia, una forma de hablar alto, una gesticulación del torso, de las caderas, de ese saoco, del sabor caribeño, todo esto desarrollado como posibilidades de una técnica de exploración e interpretación de nuestros propios códigos que no están atados a los códigos modernos y clásicos.

Cuerpo territorio. Pactos interdisciplinarios del espacio social: los juegos y los encuentros, los ancestros y lo brujo. La medicina sanadora popular.

“ La danza contemporánea es un concepto muy difícil, porque lo contemporáneo es lo actual. Giorgio Agamben refiere que esto es un buscar una luz en la oscuridad de la Modernidad ”

¿Hay algún montaje icónico en el que se despliegue la fuerza de la Danza malandra?

Dentro de espacio de la acción, lo he volcado en dos compañías que dirijo, Agente libre que tiene 21 años y la reciente Teresa Danza Contemporánea. Aquí es donde elaboro ese laboratorio.

El solar de los aburridos ocurre en una cancha de bolas criollas, cuya investigación surgió de un bar conocido “La Tasquita” de San Agustín. Dentro de ese proceso de observación se hizo una metodología con el cuerpo como sujeto y este último con el colectivo. Se trabajaron distintas formas de seccionar el cuerpo con estas referencias de movilidades urbanas como el tambor de Guatire, las posibilidades de moverse a través del riñón como un tema orgánico, el cardumen como el comportamiento comunitario de los peces, el Tamunangue. Así pues, este trabajo es amplio y práctico.

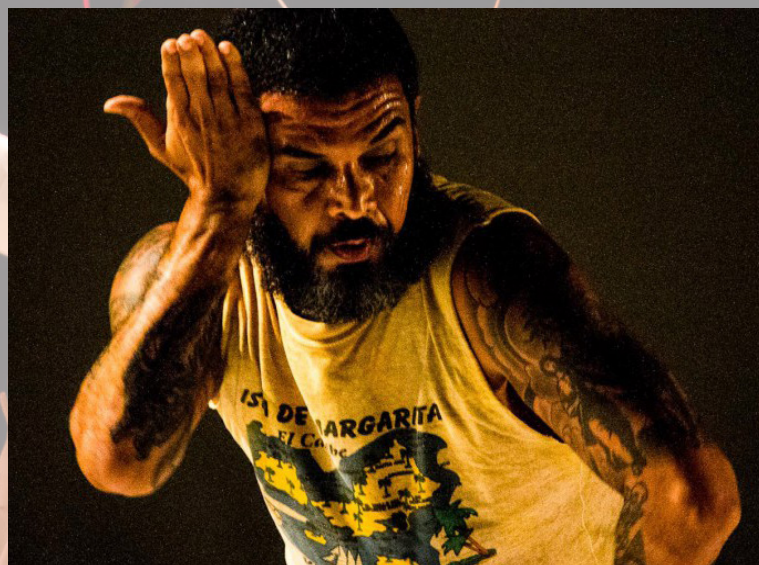
Por otro lado, estuvo acompañado por un espacio de la reflexión, el cómo se puede programar un encuentro de reflexión e intercambio, donde se discuta y se clasifique qué es el cuerpo natural, el cuerpo geográfico, el cuerpo individual, el colectivo. También reflexionar sobre lo que se observa, cómo se organiza lo observado. Plantearse un espacio escénico de experimentación con distintos sentidos, ausencia de la vista, la imagen doble. Finalmente, muy importante discutir sobre la descolonización del cuerpo, específicamente en la danza escénica.



“ La danza moderna es un proceso de construcción de la misma Modernidad. Esta le tributaba al ballet. Fue evidentemente creada en otros horizontes que no son los de nosotros desde ese primer mundo ”

También estudiar el espacio social como receptáculo del cuerpo en nuestra cultura, como esto nos da la individualidad.

Algo que me encanta y es maravilloso es reconocer el sentido sagrado de nuestra cultura. Como nosotros aportamos en este momento a venerar lo sagrado en nuestro cuerpo y que lo habitamos desde nuestra propia festividad y de la ayuda que nos da estas ancestralidades.



Ahora, con Agente Libre ha sido un recorrido largo y hermoso. Con respecto al lenguaje de la danza malandra hay dos piezas, La señora Venus y el Diablo y La canción de la verdad sencilla. En la primera pieza, se presenta un mapa de Venezuela en luz cenital y con una videocámara en vivo, ellos se conocen; ella de Cocorote de Yaracuy y él de Ciudad Bolívar. Se escriben cartas, se conocen a través de estas y el punto de encuentro es la ciudad. Resulta que ellos eran unos brujos y no lo sabían entre sí. Luego, tuvieron que distanciarse y la forma de conocerse era a través de su conocimiento ancestral. La segunda pieza es una continuación de esta primera, también un dueto, en la que se trabaja la tercera piel relacionada con los trajes, para llamar ancestralidades como el jaguar, la serpiente. Ver como esta animalidad se apropia del cuerpo y el animal totémico ocupa lugar. También con el estudio de los orishas. Soy babalawo de la parte nigeriana, ahí trabajamos los arquetipos como Shangó, Yemayá, Oshún, Eshu.





Convivio y tecnovivio

Convivio es la experiencia que se produce en reunión de dos o más personas de cuerpo presente, en la misma territorialidad, en proximidad, a escala humana; tecnovivio es la experiencia humana a distancia, sin presencia física en la misma territorialidad, que permite la sustracción de la presencia del cuerpo viviente, a través de la intermediación tecnológica, sin proximidad de los cuerpos, en una escala ampliada a través de instrumentos. Convivios son todas las reuniones de cuerpo presente, no solo el teatro, también las reuniones en las calles, bares, clases, templos, casas, estadios, fiestas, etc., (justamente lo que ahora ha restringido la cuarentena); tecnovivio: la relación humana por mediación tecnológica, por ejemplo el libro, el cine, la televisión, la radio, el teléfono, la web, las redes ópticas, la comunicación satelital, etc. El convivio es tan ancestral como el ser humano: nació con los orígenes de lo humano, cuando dos o más humanos se reunieron. La unidad mínima del convivio teatral se compone de la reunión en presencia física de dos personas: un actor/performer y un espectador. El tecnovivio nació más tarde, cuando se construyó una tecnología para la comunicación entre los cuerpos distantes en diversas territorialidades, por ejemplo, la escritura. El convivio tiene un límite territorial: una sala, una plaza, una cancha, una zona, y es por lo tanto necesariamente minoritario si se lo compara con el tecnovivio, que puede llegar a millones y millones de personas (ej: en la ceremonia de los "Oscar", están en convivio quienes están presentes en la sala de la ceremonia, y en tecnovivio millones de televidentes que ven la ceremonia por televisión). Convivio y tecnovivio producen zonas de experiencia diversas, ni mejores ni peores: diferentes.

EL CONVIVIO Y EL CUERPO EN EL ACONTECIMIENTO TEATRAL, TESORO CULTURAL DE LA HUMANIDAD (I)

Por: Jorge Dubatti | @eebadubatti

Hay cruces, fusiones, puestas en suspenso de las diferencias, liminalidades: convivios atecnoviviados, convivios que incluyen tecnovivio, alternancias, etc. Por eso hablamos de teatro-matriz y teatro liminal, para teorizar esos cruces (enseguida llegaremos a esas definiciones). Un ejemplo de liminalidad entre convivio y tecnovivio es el teatro neotecnológico (cruce de teatro y cine, de actores y robots, hologramas, androides, inteligencia artificial, etc.). Eso sí, para que podamos hablar de teatro, tienen que estar presentes de alguna manera convivio y cuerpos físicamente presentes. Teatro es convivio y cuerpos presentes, poíesis corporal, si no hay convivio, si no hay cuerpos produciendo poíesis, estamos ante un cambio de paradigma (que exige otra constelación categorial). El convivio teatral puede incluir lo tecnovivial, pero lo tecnovivial no puede desplazar al convivio. Ni mejor ni peor: diferente. Para que haya teatro no puede faltar el convivio, por una razón histórica de origen del teatro. Puede haber artes escénicas no conviviales (ej. las aguas danzantes o los espectáculos de autómatas, que son escénicos porque acontecen en el espacio, pero sin actores de carne y hueso), pero no los llamaríamos teatrales por la ausencia de poíesis corporal del actor o performer. Podemos pensar esta secuencia: artes teatrales < artes escénicas < artes del espectáculo. Es decir, recurrimos al signo menor-mayor. Todas las artes teatrales son artes escénicas (por la condición territorial, geográfica, espacial del teatro), pero no todas las artes escénicas son teatrales (conviviales y poiético-corporales). Puede haber artes escénicas no conviviales y no corporales. En consecuencia, en términos cuantitativos, hay más expresiones de las artes escénicas que de las artes teatrales.

Las artes del espectáculo incluyen a su vez a las artes teatrales y las escénicas, pero no todas las artes del espectáculo (que suman otras expresiones: el cine, la televisión, el mundo digital, la radio, etcétera) son teatrales ni escénicas. En consecuencia, en términos cuantitativos, hay más expresiones de las artes del espectáculo que de las artes escénicas y las artes teatrales.

Poíesis corporal

Es producida inicialmente por el actor (etimológicamente, “el que lleva adelante la acción”) con su cuerpo presente (incluida la voz como parte del cuerpo). El término poíesis puede traducirse como “construcción”, en el doble sentido del término: proceso de construir (ej.: “La construcción de este edificio llevó dos años”) y constructo u objeto construido (ej.: “Esta construcción [el edificio] es de estilo neoclásico”). Obsérvese que en el teatro el acontecimiento existe al mismo tiempo que se está haciendo: es constructo y proceso al mismo tiempo. Aristóteles utiliza la palabra poíesis en su Poética (Grecia, 334 aC), y de ella proviene nuestra palabra castellana “poesía”. La acción corporal del actor instala una nueva forma, cuya entidad posee otras reglas diferentes de las de la vida cotidiana. Por eso solemos decir que la poíesis es mundo paralelo al mundo, un mundo dentro de este mundo pero con otras reglas. Por ejemplo, la poíesis corporal juega con la presencia y la ausencia: el cuerpo y sus acciones están presentes (el actor, el performer) para construir una ausencia (ej.: el personaje). Imaginen este experimento: empiezo a mover mis brazos y mi cuerpo de una forma tal que ustedes dicen que ven “un pájaro”, o “un ángel”, o “una bailarina”, etc. Está presente el cuerpo del profesor, y ausentes el pájaro, el ángel, la bailarina... ¿Dónde se construye esas ausencias? En la “cabeza” del espectador. Por eso decimos que la poíesis es de naturaleza metafórica: en griego, metáfora quiere decir “transporte”, “mudanza”. La poíesis nos “transporta” a otra realidad de representación, nos “muda” a un campo con otras reglas diferentes a las reglas de la vida cotidiana. En el teatro no puede faltar la poíesis corporal, es decir, la poíesis producida desde/con/por/en el cuerpo del actor o performer.

Sobre Jorge Dubatti

Jorge Dubatti es profesor universitario, crítico e historiador teatral argentino (Buenos Aires, 20 de mayo de 1963). Entre sus principales aportes a la teatrología se cuentan sus propuestas teóricas de Filosofía del Teatro, Teatro Comparado y Cartografía Teatral, disciplinas en las que ha sido pionero. Es Doctor (Área de Historia y Teoría del Arte) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras 1989 al mejor egresado de la Universidad de Buenos Aires. Premio Konex 2007 y 2017. Ha publicado más de 200 libros sobre teatro argentino y universal. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es director general del Aula del Espectador de la UNAM Universidad Nacional Autónoma de México. Ha contribuido a abrir 34 escuelas de espectadores en la Argentina y diversos países (entre otros, Francia, en la Université de La Rochelle).

Algunos libros que te recomendamos:

Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado (2008).

Concepciones de Teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas (2009).

Panorama teatral. Nuevo teatro argentino (antología, compilador, Buenos Aires, Interzona, 2014).

Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada (Buenos Aires, Atuel, 2016).

Poéticas de liminalidad en el teatro II, Jorge Dubatti coordinador, Lima, Perú, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD), 2019 Teatro.

CHICHARRA, UN REGALO SAGRADO ENTRE LA COMUNIDAD Y LA FUERZA CREADORA

Por: Luis Mancera | @mancerista
Fotos: Arjuna Maciel y David Flores



El creador y director de artes escénicas venezolano Gabriel Torres Morandi, sumergido en el teatro físico y la poética en escena multidisciplinar, nos concede un valioso diálogo sobre el reconocido performance Chicharra. Su gran compromiso con lo colectivo, lo comunitario y las fuerzas de lo social se volcán en búsquedas y procesos de creación vitales. Uno de estos

es una de las creaciones más valoradas durante el FITCCS 2018 y aplaudidas por su país teatral.

¿De qué va la experiencia Chicharra? ¿Cómo nació? ¿Por qué Carora y Jonuel Brigue?

Chicharra tiene la esencia del Tamunangué; tiene las cuerdas españolas, la voz de nuestros originarios y la percusión afrodescendiente. Chicharra también es la expresión de tres diálogos que son nuestras voces internas en conflicto. Carora, que según versiones significa Chicharra, es el grito del mestizaje. Chicharra es un ritual donde San Antonio ha estado muy presente, parte de nuestra fuerza viene de la fe de esta tradición, ella nos llenaba de energía inagotable.

La obra nace dentro del proceso llamado "Teatro para todos los venezolanos" que planteó el Maestro Eduardo Gil en la Compañía Nacional de Teatro, cuya política consistía en acercarse a comunidades y crear experiencias teatrales inspiradas en sus contextos, geografías, conflictos, mitos, historias personales, etc.

Jonuel Brigue es quizás el autor que más fascinación me ha producido, además nos hicimos amigos en Mérida. Sus historias son como la naturaleza, llenas de misterios, contradicciones, sensualidad, espiritualidad, valentía y, yo diría, magia. Conocí un libro de él que se llama El garrote y la máscara de donde me he inspirado y lo hicimos nuestro acompañante. Uno de sus textos, que finalmente tomamos para el montaje, aparece amplificado en un momento de la puesta a través de un grabador; son las palabras de un filósofo, es un pensamiento muy profundo de Jonuel que viene precedido por palabras que recolectamos sobrevivientes de los originarios de Carora, con las que creamos un pequeño lenguaje rescatado. Chicharra está llena de imágenes en contraste, sonidos, misterios. La dramaturgia de Chicharra va ligada a la serendipia, las reticencias, a un trabajo de voluntad, de talla y de nexos amistosos.

"Poetizar desde una contemplación y actividad que retroalimentaría la creación"

¿Cómo fue la metodología de trabajo teatral y trabajo comunitario que decantara en un solo trabajo de creación, una poética?

Una de las particularidades que tiene el arte escénico es la posibilidad que tenemos de crear metáforas, veo la puesta total como un poema y quizás es una de las formas que he encontrado para alimentarme en espíritu, cuando aparece la poética viene de por sí cierto alivio, como si una gran energía, producto del esfuerzo, se dilatara, se esparciera. Eduardo Gil siempre nos guio hacia la escucha y contemplación del espacio donde llegáramos, una de las cosas que aprendimos con Eduardo fue no imponer una idea frente a otros, al contrario, buscar la retroalimentación entre lo que viviéramos, como experiencia humana, frente a todo nuestro entorno y que de allí surgiera la creación.

La verdad no creo que en el arte exista una metodología, una fórmula. Quizás hay trucos, que se pueden volver peligrosos más bien; comienzas a repetirte y muere lo espontáneo.

Sin embargo, hay ciertas particularidades de este proyecto, por ejemplo, la compañía y el intercambio con un antropólogo, en este caso Rubén Paredes, con quien tratábamos distintos temas en la primera etapa de los proyectos. En este proceso pude reconocer que nuestro cerebro y cuerpo son una especie de archivo que va registrando, creando ideas que en principio pueden estar aisladas, pero que en ciertos momentos creativos aparecen o detonan originando actos creativos. Un gran interés y curiosidad surgía al contemplar y escuchar estos lugares en Venezuela y las historias personales de cada ser con quien compartíamos. Mi trabajo era almacenar, junto a mis compañeros, información y luego crear símbolos, abstracciones, historias de interés, sonidos, improvisaciones y luego situarlos en el espacio en yuxtaposición, subvirtiendo, atentos al ritmo general que aparecía. Siempre aprendiendo de las tradiciones locales e invitándolos a compartir con nuestras tradiciones del ámbito teatral.

¿Cuáles son los desafíos de creaciones propias como estas ante el canon occidental de teatro?

Tendríamos que discernir en esto del canon teatral occidental. En todo caso, podríamos hablar de una idea que existe de lo que es teatro y el texto, el teatro de texto. Pero en el mismo occidente aparece lo que se ha llamado el teatro post-dramático por ejemplo y en muchos lugares el mismo arte teatral ha tenido revoluciones a lo largo de la historia buscando quebrar lo ya realizado, lo presentado. El desafío muchas veces está en quebrar esta idea de lo que sentimos es teatro.



Chicharra está maridada entre lo cosmopolita y lo aldeano, digamos en él aparecen herramientas del teatro post-dramático, la danza-teatro, el video arte, el teatro físico, las artes marciales asiáticas, el performance, lo multidisciplinario, el arte conceptual, la danza contemporánea, encontrándose y entrando en diálogo con el Tamunangue, el juego de palos, la historia de los Ajaguas, la fe del pueblo caroreño y sus historias; reuniendo un grupo muy fuerte y generoso de seres humanos, donde encontramos convivir, intercambiar, luchar y gozar hasta el final con un máximo esfuerzo para regalarnos y compartir con la comunidad un performance que nos sigue perteneciendo, donde apareció un equilibrio entre estas dos corrientes de información contrarias.



FICHA ARTÍSTICA

María Rojas
Elianny Álvarez
Emilia Meléndez
Honeida Caripá
Guiulerbis Camacho
Andy Ocánto
Yonnys Campos
Carlos Campos
Francisco Campos
Yohangel Campos
Franklin campos
Odalys Primera
Jose Antonio Camacaro
Sthefany Majano
Luis Suarez
Jesus Suarez
Jesus Gonzales

MÚSICOS
Luis Riera

FICHA TÉCNICA

Dirección General y
Composición:
Gabriel Torres Morandi
Asistente de Dirección:
Benjamin Molina
Antropología:
Ruben Paredes
Diseño de Iluminación:
Luis Rocha
Fotografía y Vídeo:
Arjuna Maciel
Talleristas invitados:
Juan Carlos Linares, Julie
Barnley, Manuel Calderon
Productor General:
Jorge Luis Álvarez
Textos:
XVIII Se me hizo evidente.
El garrote y la Máscara.
(Jonuel Brigue)
Centro Nacional de Teatro



AVISO LUMINOSO

Por: Deiby Fonseca
Fotografías: Jacobo Mendez

@deibyfonseca
@jacobomendez

El confinamiento es a través de los años, sinónimo de encierro y por ende de un cumulo de emociones asociadas al estrés que pudiera generar esta sensación de estar atrapado. Sin embargo, también ha servido para que artistas, científicos e inventores pudieran realizar hallazgos significativos que profundizaran en su huella a través de la historia. Oscar Wilde y Shakespeare escribieron en situaciones de encierros obras que quedaron en la herencia de la literatura universal. En nuestro país no es lejana esta realidad y se abren paso como huellas indelebles legados artísticos que serán parte del hecho cultural de Venezuela con el pasar de los años.

La creación en estos tiempos de distanciamiento social supone un esfuerzo necesario por encontrar nuevas rutas para construir nuevos planteamientos y lenguajes adaptados al hecho loable de lograr atrapar al espectador desde otros espectros que se alejan del antiquísimo y mágico hecho del encuentro espiritual y físico del público y el artista. Son muchos los creadores que están reconfigurando la forma y el fondo de sus procesos creativos en función de un mundo



Mientras este hecho de fabricar nuevas historias con el sello de este distanciamiento se hace presente en el mundo; muchos grupos de teatro ya habían participado en las aperturas de temporadas en diversas salas de este año 2020 y que vale hacer mención como una forma de reconocer el inagotable esfuerzo que hacen los creadores de este país por seguir andando.

A principio del año el Centro de Formación Escénica La Candileja traía a la escena en el Teatro Municipal de Caracas su obra infantil El Secuestro de los Regalos una pieza actuada por más de veinte niños y niñas que planteaba la historia de tres pequeñines que habían sido víctima del robo de sus regalos por parte de la villana Doña Estela y por ende, emprendían un viaje por toda Venezuela para recuperarlos y luchar contra los secuaces de la malvada de la historia. La pieza es escrita y dirigida por Deiby Fonseca.





En marzo se realizaba en más de 8 espacios simultáneamente el 3er Encuentro de Mujeres Creadoras en Escena; que convocaba a más de 200 mujeres a poner en escena sus trabajos en danza, teatro, música, poesía, plástica y nuevos lenguajes transdisciplinarios con una efusiva asistencia del público caraqueño. En el marco de este encuentro se llevó a cabo la presentación de la obra *Kuadernos Palestinos* un monólogo actuado por Valentina Cabrera con la dirección de Umile Escalante que retrata la lucha de la mujer palestina por el derecho al retorno. Esta pieza está basada en el poemario de Isaías Cañizales.

A final del mes de febrero, el Grupo Ceres reestrenaba la pieza *Antígona*, versión de textos de Griselda Gambaro y Margarite Youcenar que plantea otra mirada al texto homónimo de Sófocles sobre la emancipación de la mujer y su lucha como elementos que hilan la historia. La pieza es dirigida por Jericó Montilla y actuada por Valentina Cabrera con música original de Boris Paredes. Este monólogo regresa a las tablas venezolanas luego de su gira por Argentina y su participación en el Festival Internacional de Teatro de Mercosur.

Ahora bien, se abren aún más las puertas de lo tecnovivial en estos tiempos de confinamiento, haciendo que los espectadores entren en otro horizonte de comprensión de los procesos escénicos. Tenemos en el panorama de las redes sociales, bajo una condición temporal, la retransmisión en directo (streaming) de escenas, fragmentos, e incluso, piezas teatrales completas. El teatro jamás cederá su carácter convivial, de encuentro, su vitalidad, pero sí podrá abrir otras posibilidades de transmisión de lo escénico en diálogo con múltiples tecnologías. Volveremos a las tablas, nuestras obras estarán en el aviso luminoso, por ahora vivamos el Prefacio del teatro de nuestro presente.



BOJIGANGA



Relatos DEL OSTRACISMO

CONCURSO DE DRAMATURGIA EN CUARENTENA

La pandemia mundial causada por el coronavirus y su consecuente aislamiento obligatorio, ha hecho que el quehacer artístico se vea mermado y con la inefable espera del mañana y sus estragos. Los artistas nos hemos visto obligados a buscar nuevas rutas para nuestro ejercicio artístico diario la inevitable certeza de no sucumbir ante el tedio y la monotonía.

Bojiganga es un movimiento de artes vivas que busca promover proyectos independientes que impulsen novedosas actividades relacionadas con las artes escénicas de esta premisa surge el concurso "Relatos del Ostracismo" como una forma de motivar a los dramaturgos a registrar desde diversas perspectivas el necesario encierro que padece el mundo y la forma en como esta situación modifica su pluma y su discurso.

BASES

- ✓ Podrán participar escritores venezolanos o extranjeros mayores de edad cuyas obras de teatro sean escritas en español.
- ✓ Cada participante podrá enviar una obra de teatro con una extensión mínima de 5 páginas y máxima de 25 en fuente arial 12 y 1.5 de interlineado.
- ✓ La recepción de las obras se realizará del 27 de marzo al 27 de abril del año en curso.
- ✓ Las obras deberán ser enviadas al correo relatosdelostracismo@gmail.com
- ✓ El participante deberá enviar un archivo en formato pdf que contenga la obra y un seudónimo que lo identifique. Adicional a ello, deberá enviar un segundo archivo PDF con los datos del jurado conformado por maestros del teatro venezolano internacional se encargará de elegir su total de 3 obras como ganadoras y las menciones honoríficas que considere oportunas.
- ✓ Las obras ganadoras serán anunciadas el lunes 18 de mayo del año en curso.
- ✓ Las obras ganadoras serán escenificadas y presentadas en un ciclo de lecturas dramatizadas que será agendado en cuanto culmine el período de contingencia.
- ✓ Las agrupaciones que conforman el Movimiento Bojiganga se encargarán de convocar a un grupo de actores y actrices para realizar el ciclo de lecturas dramatizadas.
- ✓ Los autores seleccionados como ganadores o con menciones honoríficas otorgan al Movimiento Bojiganga los respectivos derechos de autor para efectos de montaje y presentación de su obra en el ciclo de lecturas dramatizadas y la edición de un libro digital.
- ✓ La participación en este concurso supone la aceptación de las presentes bases



Alcaldía
de Caracas

