

Miembro Fundador del ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



# tablas

revista de artes escénicas No. 1-2/1999

GUANABACOA '99  
VI ENCUENTRO DE TEATRO  
PARA NIÑOS Y JOVENES

TEATRO  
PREMIO  
NACIONAL  
DANZA



NECESIDAD  
DE EXISTIR

Festival  
de

monólogos  
CREADORES  
OPINAN

Libreto No.48 EL ULTIMO BOLERO  
de Iliana Prieto y Cristina Rebull



sexta jornada  
LOS DIAS DE LA DANZA

tablas No. 1-2/1999

revista del Consejo Nacional  
de las Artes Escénicas  
San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia,  
La Habana Vieja, Cuba.  
Teléfono: 62 8760  
Fax: (537) 55 3823  
e-mail: tablas@artsoft.cult.cu

Directora  
YANA ELSA BRUGAL

Equipo editorial  
ELIANA DAVILA  
DAMIAN F. FONT  
ABEL GONZALEZ MELO

Diseño computarizado  
ORLANDO S. SILVERA HDEZ.

Mecacopia  
JACQUELINE PUEBLA

Secretaria  
SANDRA M. SANTANA CORBO

Administración  
GOAR GONZALEZ-CARVAJAL

Portada: **Natación**. Teatro El Puente.  
Contraportada: **Al filo de la tarde**.  
Autor: Arturo Montoto. Oleo/lino.  
Medida: 110 x 130cm

tablas aparece cada tres meses. No se  
devuelven originales no solicitados.  
Cada trabajo expresa la opinión de su  
autor. Permitida la reproducción indi-  
cando la fuente. Precio: \$ 5.00. Impre-  
so por Empresa del Libro Alfredo López.  
No. 61/62 enero-junio.



**ARTES  
ESCENICAS**  
CONSEJO NACIONAL

Ministerio de Cultura

## NECESIDAD DE EXISTIR DE UN FESTIVAL

Carlos Celdrán ..... 2

### CREADORES OPINAN SOBRE LAS ULTIMAS EDICIONES DE LOS FESTIVALES DEL MONOLOGO

**DEL SOLILOQUIO AL MONOLOGO** *tablas*  
**DE AMBOS A UN FESTIVAL**  
Abel González / Jorge Carpio ..... 3

## GUANABACOA '99

Damián F. Font ..... 8

## DIEZ DIAS CON LA DANZA

Ismael S. Albelo ..... 10

## JUBILO TEATRAL EN PINAR DEL RIO

Jesús Barreiro Yero ..... 14

## TEATRO DE PEQUEÑO FORMATO

**¿UNA OPCION DE ESTOS TIEMPOS?**  
Marilyn Garbey ..... 16

### MAYO TEATRAL EN LA CASA DE LAS AMERICAS

## NOSTALGIA POR LA NEGRA ESTER

Norge Espinosa ..... 18

## La voz del maestro

### PALABRAS EXTRAIDAS DEL VOLUMEN

Ramiro Guerra y la danza en Cuba

*Ramiro Guerra*

24 y 25



## MARTINICA, HISTORIA DE UN JUEGO

Jorge Carpio ..... 26

## EL PAYASO Y EL DIFICIL ARTE DE HACER REIR

Miguel Menéndez Mariño ..... 28

## ESPECIFICIDAD CRIOLLA Y FUENTES RITUALES DEL TEATRO DE LA REUNION

Irene Sadowska Guillon ..... 31

**LAS TEMBLOROSAS PALABRAS**

Waldo González ..... 35

**Libreto  
No.48**

**El último  
BOLERO**

**de Iliana Prieto y Cristina Rebull**

37

**CANCION INCONCLUSA PARA YARINI**

Eberto García Abreu ..... 50

**NUEVA PERSPECTIVA PARA  
EL FOLKLORICO DE CAMAGÜEY**

Pedro Morales ..... 62

**PALABRAS DE GRAZIELA POGOLOTTI**

*en la entrega del PREMIO NACIONAL DE TEATRO*  
..... 64

**PREMIO NACIONAL DE DANZA 1999**

..... 66

**críticas**

**NADANDO EN SECO, NADANDO EN SERIO**

N.E.M. .... 67

**EL PEQUEÑO PRINCIPE QUE SE ENGRANDECE  
O LA HISTORIA DEL IDILIO INFINITO**

Abel González Melo ..... 71

**YERMA: VOLVER A LORCA**

Mercedes Santos Moray ..... 74

**UN CABALLO NADA MUERTO**

Freddy Artilles ..... 78

**REQUIEM Y SALUTACION A LA POLEMICA**

Amado del Pino ..... 81

**TECAL COMO UN RETRATO**

A.G.M. .... 83

**SOBRE LA LABOR TEATRAL Y DANZARIA  
DE LA FUNDACION LUDWIG DE CUBA**

Fernando Sáez Carvajal ..... 86

**LIBROS**

**ATENCION, LECTORES DE TEATRO**

**LIBROS**

Gerardo Fullea León ..... 88

**TEATRO NACIONAL DE CUBA: LA EXPERIENCIA DE LOS CUARENTA**

J.C. .... 90

**ESTORINO EN NEW YORK**

A.G.M. .... 92

**TABLILLAS** ..... 94

temporada única  
de teatro  
latinoamericano  
y caribeño



# NECESIDAD DE EXISTIR DE UN FESTIVAL

Carlos Celdrán



Entre el 21 y el 26 de marzo del presente año, tuvo lugar, en su sede habitual del Café Bertolt Brecht, la XI Edición del Festival de Monólogos. El tema predominante en esta ocasión, sin dudas, fue el propio festival en sí. Su existencia, su configuración, su historia, sus aportes, su necesidad de existir, su futuro.

La polémica estuvo unida a las celebraciones y a la toma de conciencia de la madurez de un espacio que, después de diez años de vida y más allá de las intenciones de sus fundadores y de las preocupaciones que en determinado momento del panorama teatral cubano lo hicieron posible, ha llegado al punto paradójico de revalidarse.

Mesas redondas, lanzamientos de libros, debates de pasillos, balances, recordatorios, dudas, discrepancias, consenso marcaron las jornadas diarias del festival con su toque de lucidez y polémica. ¿Qué es y qué ha sido el Festival de Monólogos? ¿Qué será mañana? ¿El año próximo?

Proyecto *sui generis*, defendido con ahínco por unos, relegado por otros, su poder de convocatoria ha sido constante. Las razones han ido mudándose, encontrándose, justificándose: espacio para el ejercicio del actor en soledad, respuesta rápida a la crisis económica que barrió con las grandes producciones y los elencos, el atractivo ingrediente de ser una competencia, un certamen, lo que lo convierte de algún modo en plataforma de lanzamiento dentro de un circuito determinado.

Para sostener esta estructura, en especial la de certamen competitivo, el festival ha necesitado y necesita figuras de cierto relieve dentro de su convocatoria, tanto en competencia (hablo de actores, dramaturgos, directores), como en los jurados, lo que da intensidad a las jornadas, excita la dramaturgia del evento, legitima su premiación, pone en acción una cadena de reacciones que rebotan en el público asistente a cada sesión y en algunas zonas de los medios. No es de subestimar la necesidad que tiene el Teatro cubano de ser reconocido, jerarquizado a través de premios, a falta de otros mecanismos promocionales de mayor sistematicidad y compensación. Este factor promocional es determinante para entender el fenómeno del Festival de Monólogos tanto para los profesionales como para el público que asiste. En gran medida el éxito del festival se ha afianzado en poner en marcha un tipo de estructura que promueva, legitimándolo, el éxito del ganador.

Durante esta década de disgregación y soledad, el festival ha cubierto un espacio promocional específico, un marco de encuentro a bajo costo donde el reconocimiento es priorizado y la reafirmación mutua una condición para la sobrevivencia.

Durante las cinco noches apretadas de esta última muestra, se pudieron apreciar trece trabajos en concurso. Al final, el premio desierto de actuación femenina, la concentración de los restantes en sólo dos monólogos ganadores y la apertura a invitados extranjeros fue la nota distintiva en esta edición.

Un monólogo es un ejercicio de estilo, de síntesis. Es el encuentro con el actor, y su ejecución lo decisivo. Casi pudiera decirse que es todo lo que importa. Un monólogo es el encuentro con la experiencia de un actor, con la acumulación de cosas que lo obligan a presentarse solo ante el público. Cosas que no son sólo ideas, que no son sólo técnicas, que no son sólo historias, que no son sólo habilidades. Cosas. Experiencias. Síntesis. Un actor en soledad debería ser un virtuoso de sus cosas. Detrás de esta decisión debe haber un impulso radical. *Es absolutamente necesario que esté solo; yo, aquí frente a ustedes, no necesito, por esta vez, algo tan esencial como es la relación con el otro actor.*

Como espectadores sentimos cuándo ha llegado el momento de soportar la violentación que supone que se nos someta a semejante prueba. Es el instante en que reconocemos una acumulación que estaba esperando ser desplegada en este preciso momento; entonces, todo se justifica y se convoca. Vemos detrás del tejido de palabras y acciones a ese yo que sin dudas tiene el poder que da ser dueño de algunas certezas. las motivaciones para hacer un monólogo son tantas. Todas misteriosas. Todas válidas. Todas personales. Están asociadas a una capacidad histriónica especial que busca un espacio para ser apreciada.

El jurado que entregó los premios en este concurso siguió intuitivamente reconocer en el conjunto de participantes la extraña cualidad de un histrión, que no sólo hace un monólogo para el concurso o para ganar un premio, sino aquel que despliega un cuerpo de cosas acumuladas, de certezas.

Es el caso de Rigoberto Ferrera con su espectáculo **Natación**. Podía palpase en su trabajo un modo personal de ver la realidad a través del humor y las paradojas. Revelaban un histrionismo basado en el cuidado de los detalles, la síntesis del gesto y la palabra. Una economía de recursos muy elaborada. Rigoberto posee eso que llamamos un carisma difícil de encasillar.

Otro buen ejemplo fue **El Track**, de Virgilio Piñera, actuado y dirigido por Alexis Díaz de Villegas. El misterio de la comunicación de este trabajo está en la presencia que ha logrado forjarse este actor. Su pauta está montada sobre la base de continuas rupturas en el monólogo. Saltos que te obligan a moverte a distintos niveles de visión. Ilusión y realidad se alternan vertiginosamente. Estos saltos bastante difíciles de hacer son ejecutados con una facilidad que deslumbra. El secreto está en la relajación que posee y los momentos de tensión con los que alterna. Un fino humor de *clown* y la selección de un texto inteligente, satírico, con una densidad intelectual que no impidió que el actor lograra una comunicación estrecha con el público. Con una programación desigual, pero abierta a todas las tendencias, en un primer intento por internacionalizarse, por recoger su memoria, por acoger la polémica como un hecho necesario, el Festival de Monólogos apostó, esta vez, por su futuro. ■

tablas

CREADORES OPINAN SOBRE LAS ULTIMAS EDICIONES DE LOS FESTIVALES DEL MONOLOGO

# DEL S O L I L O Q U I O A L M O N O L O G O de ambos a un Festival

Abel González Melo y Jorge Carpio

*El monólogo, entre los géneros del teatro moderno, es uno de los más jóvenes. Se cuenta que surge a partir de finales del siglo pasado y principios del actual; precisamente cuando aparecen algunas piezas de Antón Chejov y otros dramaturgos europeos, definidas por la academia como las pioneras de esa manifestación, aunque, sin dudas, desde el mundo griego, y sin estar loco, el hombre occidental habló solo desde un escenario. En Cuba, en los 60 y 70 se escribió e interpretó alguna que otra obra de esta naturaleza, pero no es hasta 1998 que se establece la creación del Festival del Monólogo; primero provincial, más tarde nacional y, desde la última edición, en marzo de este año, internacional. Es a partir de esa fecha que nuestros dramaturgos, mundo del teatro y el público han considerado al monólogo como algo presente*

*en la escena nacional, como algo latente dentro del contexto teatral.*

*Las razones por las que se creó este evento son varias. Algunos creen que es porque las superproducciones, con todo el despliegue escenográfico y de producción, ya han pasado un poco de moda, y partiendo de que el monólogo es un acto dramático como otro cualquiera, sin necesidad de tales recursos, los creadores han tenido mayores posibilidades de ver realizadas sus puestas. En cambio, otros opinan que las oportunidades -sobre todo del actor joven- de dar el salto al reconocimiento son mayores, aunque, a veces, este salto puede ser mortal. Mientras, hay quien piensa que el actor cuando se enfrenta solo ante su auditorio, establece una comunicación más estrecha y vívida, lo cual hace humanizar sus condicio-*

*nes histriónicas en momentos en que el mundo, tal vez el más desarrollado, carece de tal interrelación.*

*Un criterio y otro son válidos siempre y cuando se trate de discutir sobre algo que ha creado, en sus diez ediciones, expectativas en el público y teatro cubanos en general. Por esa razón, cuatro personalidades que durante su vida artística han estado vinculados al monólogo, ofrecen sus opiniones a **tablas**. Reconocen que el Festival, como ha sucedido con otros eventos y manifestaciones de las artes escénicas cubanas, en sus últimos tiempos ha entrado en crisis. Todos creen que varias causas han motivado esa situación. Ellos son: Miriam Lezcano, Alberto Pedro Díaz, Raúl Alfonso y Eugenio Hernández Espinosa. Comienzan las funciones; mejor: los soliloquios o monólogos.*

tablas

## EL FESTIVAL DEL MONÓLOGO, ALGO INUSUAL



### Miriam Lezcano

ML. A mí me asombra muchísimo el éxito que ha tenido el Festival del Monólogo, pues su surgimiento fue absolutamente coyuntural. En 1987 yo era la directora general y artística del teatro político Bertolt Brecht. Ese mismo año abrimos el espacio Café-teatro Brecht, según el modelo que yo había visto en Rostock, Alemania. El Café no se abrió con la intención de Festival del Monólogo, sino que los primeros intentos fueron un *collage* con **La panadería** como hilo conductor. Un día a Alberto Pedro se le ocurre una idea y me la propone: hacer algo inusual, un Festival del Monólogo. Ahora puede parecer natural, pero en aquel tiempo pensararlo era un disparate. No obstante, al Brecht había que caracterizarlo de algún modo, pues si no podíamos perderlo. Y la idea funcionó. Surgió el nombre del premio: Segismundo. En aquel tiempo Raquel Revuelta era la directora del Consejo de las Artes Escénicas, y lo apoyó, aunque el proyecto perteneció en un inicio a la Dirección Provincial de Cultura. Algo muy importante: la idea de Festival provincial era mejor que la de nacional. Era el año 1988. Así comenzó. Queríamos convertir ese espacio en un sitio teatral y lo conseguimos. Hay que ser un poco más estricto en lo que se selecciona para competir. En esta última edición del Festival yo fui jurado, y realmente hubo muchas cosas de baja calidad. Existe

este encuentro del monólogo que puede tener alcance internacional, pero repito: ojo con lo que se selecciona. En América Latina -México, Uruguay y Venezuela- hay gran interés por el género; se opina, incluso, que en Cuba éste posee mucho apoyo.

Pienso que se debe definir muy bien qué es un monólogo: un suceso teatral con leyes específicas, no cualquier cosa. En una etapa se incluyó teatro para niño. Particularmente, creo que los niños nada tienen que ver con los monólogos... Pero, te das cuenta, el unipersonal no es monólogo. Se trataron de conciliar diversos criterios para extender el alcance del evento, mas fue una solución de compromiso, que trae riesgos y evita asumir un verdadero Festival del Monólogo. Este es un género teatral, el unipersonal no: puede ocurrir en un hotel, un cabaret, en cualquier sitio. El espacio del teatro para niños no es éste: no se debe pensar que se discriminan por no estar allí. El monólogo es un evento absolutamente de adultos: si se dialoga con los niños, por ejemplo, deja de serlo. Como te decía, esta idea fue loca en sus inicios. Que haya devenido nacional es bueno y malo. El público pierde interés si el Festival no mantiene cierta pureza.

Los actores tienen todo el derecho de hacer monólogos, pues éste es un modo de independizarse de los grupos. Eso tiene de bueno: el actor

busca su autor y su director, y hacen juntos algo que no depende de la programación del teatro, sino que es como más íntimo. Ha sido un refugio en un período de escasos recursos para la producción.

Si en el año existe un espacio para la presentación de monólogos, es lógico que los creadores interesados lo aprovechen. Sobre todo depende mucho del actor, como dice Waldo González en ese hermoso libro que es **La soledad del actor de fondo**.

En un país como Cuba, donde los recursos están centralizados, depende del apoyo que le brinden las instituciones: el Ministerio de Cultura, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, la Dirección Provincial de Cultura, y otras... Nada es por cuenta propia, ningún particular puede pensar en patrocinar un evento de esta índole. Dependemos de un presupuesto, de una autorización.

El Festival del Monólogo pudiera tal vez ser el detonante para que el creador piense en producir un espectáculo para sí mismo: así quizás éste se acercaría más a esa intimidad a la que ahorita me refería, y ya no sería tan institucional como el Festival de Teatro de La Habana o el de Camagüey. Yo no creo en las generaciones. La calidad lo define todo: ni siquiera la experiencia. El talento no aflora con la formación académica. Yo soy profesora del ISA y me nutro de mis alumnos, de los que tienen

talento. Tampoco para mí basta ser joven. Ser joven no es una virtud, ni ser viejo tampoco.

El monólogo de Estorino: **Las penas saben nadar** para mí es sin dudas lo mejor que se ha presentado. Me gusta mu-

cho como escribe Estorino, y especialmente en el momento en que se presentó **Las penas...;** fue muy especial.

Hay otro que es **El trovador X**, de Alberto Pedro. Frank González comenzó a montarlo, pero nunca se estrenó.

Posteriormente yo se lo dirigí a Michael Cué para que lo presentara en Maracaibo, y fue un éxito. Pero para los siguientes festivales tengo la intención de montárselo a Frank, tal vez para el próximo marzo.

## EL MONOLOGO COMO MEDIO DE EXPRESION

### Alberto Pedro Díaz

APD. A mí se me ocurrió la idea, no fue un asunto colectivo. Eso fue por 1987. Creo que en el aspecto formal hubo un momento en que se traicionó la idea original del evento. Comenzaron a exponerse unipersonales, los cuales yo creo que son los hermanos menores del monólogo, pero no son éstos. No me gustan los unipersonales, ni los *collages* que se hicieron en cierta época. Que un actor baile, salte, cante y sea payaso, a mí no me parece que sea monólogo, porque tampoco me gustan los payasos. El monólogo debe tener una justificación: que la persona que lo representa dialogue consigo mismo.

Pienso que Eugenio Hernández Espinosa ha tratado de rescatar, en estos últimos años, el carácter que tuvo el

Festival en los inicios; tal vez por eso el evento pueda verse en la actualidad de forma menos masiva. Eso está muy bien; no importa llenar la sala de público si se ha perdido la esencia. Se retorna al espíritu de hace once años, cuando se presentó un monólogo antológico: **Segismundo**, por Vicente Revuelta, y eso sí es importante.

Se ha dicho que el monólogo es un pretexto para que el actor desarrolle sus cualidades histriónicas, y yo creo que para esto nosotros no creamos el Festival. El sentido debe ser otro: que el actor comunique, que sea un hombre que haga teatro él solo, que entretenga a un grupo de espectadores. Cuando el actor monologa no habla para que el público se admire de esto o de lo otro, sino para que viva un suceso dramático.

El monólogo requiere de un mayor comprometimiento, sino se limitaría a eso de quién sirve como actor y quién no. Pienso que eso debe resolverlo el Festival. Se ha tocado un punto álgido. ¿Para qué es el monólogo? ¿Acaso para que el público comente la destreza de un actor? Ese pensamiento creó cierta aberración dentro del evento. Era una época en la que el *clown* tomaba auge. En el *clown* se hablaba con los espectadores y se pensó que eso era todo. En cambio, el monólogo no existe para dialogar con el público de modo directo, sino indirectamente. Debe ser considerado como una obra de teatro y no como la actuación de un payaso. Es algo más serio. Y el Festival debe rescatar todas esas cosas interesantes que acompañan al monólogo como medio de expresión en las artes escénicas.

## LA GENTE VA AL TEATRO A VER ALGO BUENO

### Raúl Alfonso

RA. Todas las cosas cumplen un ciclo. Recuerdo Festivales del Monólogo gloriosos, brillantes, tanto por los espectáculos presentados como por

el público asistente. De unos años a esta parte, esto ha ido sufriendo un deterioro gradual. No debe ser premura de los grupos: si en un momento se

propuso el Festival bienal -desde 1995- fue justamente porque había mermado la calidad de los trabajos y, de este modo, se abogaba por ella. La

gente no va al teatro a ver cosas malas, sino algo bueno, lo mismo en teatro que en cine.

Hay un agotamiento en el trabajo teatral; agotamiento que puede deberse a disímiles causas: las condiciones precarias para trabajar, la escasa divulgación, la carencia de información o el sin sentido que han tomado algunas producciones en cuanto se ensaya para un mínimo de funciones, en realidad demasiado pocas. Existen casos aislados que pueden excluirse de este fenómeno.

El monólogo es una manifestación de mucho compromiso, de gran intimidad. Del último Festival, en el cual participé como jurado de esta revista, recuerdo un debate acerca de las características propias y definitorias del soliloquio, el unipersonal... Mientras transcurría la disertación de los otros miembros del jurado, yo pensaba que, ante todo, el monólogo es una obra de autor en donde el actor también se convierte en autor. Como todo acto verdadero, éste requiere preocupaciones profundas, búsquedas formales muy específicas, trabajo con los ardidés y laberintos interiores de cada cual. O sea, no es válido si el actor se sube al escenario a recitar un texto: lo puede hacer, de hecho lo hemos vis-

to, pero entraña otro compromiso, como decía, y eso se ha perdido.

Muchos jóvenes han abordado el monólogo como una necesidad expresiva, pues no encuentran espacio en otras manifestaciones del arte teatral. No tienen trabajo en los grupos o no les interesan las propuestas artísticas de éstos. Y también porque vivimos tiempos de reafirmación, de autorreafirmación. Es como una especie de neurosis colectiva: todos pensamos que no habrá tiempo y vamos a morir mañana. Es una necesidad de autorreconocerse y de crear: mas no a través de un proceso coherente, sino abocados al abismo.

Hay hallazgos fabulosos en el monólogo. He descubierto a autores jóvenes que acuden a este género (en muchos de los cuales antes no había reparado), con propuestas verdaderamente interesantes: RigoBERTO Ferrera, William Fuentes, Alexis Díaz de Villegas... Ahora reconozco su verdadero potencial. Pienso que es un mecanismo de renovación. Asimismo, he apreciado a jóvenes que incursionan en el monólogo con resultados deplorables: lejos de enaltecer el trabajo teatral, lo denigran y deprimen.

Esta inserción es lógica por completo: la juventud siem-

pre se inserta. Es la vida misma, que cambia; las generaciones se suceden. Todo tiene un fin y todo fin implica un principio, como mismo todo principio implica un desarrollo. Deben existir nuevas figuras que continúen y se inicien, porque nosotros también nos iniciamos. El interés por el monólogo, independientemente de que yo pueda pensar en su decadencia, debe continuar estimulándose.

Considero al actor un artista independiente, libre para escoger. No me molesta que mis actores asuman este trabajo: en repertorio, tenemos un monólogo y dos unipersonales para niños. Siempre y cuando éste sea una necesidad, una forma de expresión auténtica, me parece bien. Cada cual selecciona su ruta: somos adultos, y los directores no debemos ser tiranos. Si algo no se le niega a un ser, es su capacidad individual de elegir. El director es un orientador, pero no debe obligar ni imponer.

Tengo necesidades que se manifiestan a partir de imágenes de sueños, quizás. Estoy escribiendo poco. Tengo urgencia del teatro, sobre todo como espectador, para continuar expresándome.

Pero también tengo necesidad de vivir, y me tomo un tiempo para hacerlo.

## TRATAR DE RESCATAR: ES UNA MISIÓN

Eugenio Hernández Espinosa

EHE. Yo soy fundador del Festival a nivel de participante, también he sido jurado y en esta última edición fui el organizador. Yo me inicio en el primer evento con la obra

**Masigüere**, escrita para esa ocasión y precisamente para Nelson González. Yo creo que el evento surge por una necesidad de expresión por

parte de los creadores y de los actores; además, aparece de una forma casi sorprendente, diría yo. En aquella ocasión participamos casi todos los



autores. Fue un momento de efervescencia. Allí estuvieron figuras como Vicente Revuelta, Abelardo Estorino, Héctor Quintero, entre otros. Fue una gran fiesta, del autor y del actor. Creo que esa comunión que surgió entre la gente del teatro, fue algo sacro, muy respetado. A partir de ahí, una cantidad de actores que estaban relegados a un segundo plano pudieron mostrar su capacidad actoral, y eso es muy importante: el estímulo, sobre todo, para el actor.

El Festival del Monólogo no mantiene el mismo ímpetu que en sus orígenes. Yo traté este año de rescatar ese espíritu, el de la participación de la calidad en esos encuentros con el público, porque hubo un momento en el que se tergiversó el carácter del origen del Festival y se introdujeron elementos que distorsionaron al propio evento; la presencia de individuos que en el comienzo los organizadores no los admitían. En el sentido del trabajo del actor y el autor se ha perdido bastante. Existieron Festivales de baja calidad; sin embargo, la expectativa del público se ha mantenido. Si lo miras desde el punto de vista de lo que se ha recaudado, se ha ganado en cuanto a su presencia: me refiero al espectador. Este ha sabido dejar pasar por alto esa decadencia y continúa viniendo a las funciones durante el Festival.

Yo creo que el Festival del Monólogo debe tener una proyección internacional. Hace poco visualizaba una cantidad de espectáculos que estarán en el Festival Internacional de Teatro de La Habana y veía algunos monólogos, lo cual

quiere decir que es un hecho vigente. Creo que deben presentarse en el Festival del Monólogo, porque éste está destinado para ese género. Ya lo estrictamente nacional ha cristalizado, necesita una confrontación mayor. Tal vez por ello ha habido una declinación en el Festival; ya está pidiendo otro rango.

Hay que estimular al creador; pero no solamente con estímulos espirituales. El aporte financiero es importante para que los eventos tengan calidad. Considero que estimularía ya la participación de artistas de otros países. Si esto se hace competitivo y aparece el aspecto económico, haría que los creadores nacionales asu-

man retos de mayor envergadura.

Por otra parte, existe cierto paternalismo con relación a los jóvenes. Yo estoy de acuerdo con ellos, pero no siempre tienen la razón. En muchas ocasiones se cree que su participación masiva en alguna actividad de la cultura los ayuda en algo, y esto lo que hace es atrofiar el talento de la juventud y tergiversar la esencia de los eventos. Hay que tener madurez para asumir responsabilidades de esa categoría y nivel.

También ha disminuido la calidad porque ha habido un resquebrajamiento en el desarrollo dramático de forma general en Cuba. ■

# Festival del monólogo

# GUANABACOA '99

Damián F. Font

La magia de los títeres es un arte de confabulación. Presentar un mundo irreal, con seres igualmente irreales, denota una enorme capacidad de fantasear. Pero esta capacidad no es particular de los hacedores del espectáculo (dramaturgos, actores, diseñadores, músicos, directores). Buena parte de la misma habita en el laberinto de conocimiento del público, que le permite la entrada. Una obra de teatro de títeres, por su profundo desapego con lo real, puede llegarlos con mayor facilidad.

Tal vez esto suceda en Guanabacoa, municipio que tiene motivos de orgullo por celebrar cada dos años un festival que se esfuerza por convocar lo más selecto del teatro para niños y jóvenes, acentuando la labor titiritera.

El VI Encuentro de Teatro para Niños y Jóvenes, «Guanabacoa '99», el último de este siglo, sesionó del 22 al 28 de enero. Visto así, muchos aprobarían cierto sentido apocalíptico en su concepción. ¿Se salvará el títere en el próximo siglo? ¿Será enviado al infierno? ¿Recordaremos a los títeres en la próxima centuria? ¿Lo permitirán las computadoras? Eso lo demostrará el tiempo y los titiriteros.

Diversos grupos teatrales de varias provincias presentaron

sus espectáculos en el municipio habanero. El público asistió con mucha asiduidad. Las salas tradicionales y los espacios alternativos fueron inundados de curiosos. Las conferencias promovieron debates que aclararon algunos puntos que tal vez pasaban inadvertidos. Se respiraba un ambiente de movimiento que ocupó dichas plazas. Pero...

Dos puntos débiles se percibieron en algunas de las propuestas teatrales: la dramaturgia y la puesta en escena. Muchos creadores descuidan estos aspectos que le son indispensables al hecho teatral. La dramaturgia no es la selección -o construcción- de un texto para representarlo en un teatro. Es un recurso que debe estar en gran armonía con la *mise en scène*. No hablo de un texto performativo, sino de la estructuración de recursos que aportan a la historia y que tal vez no se encuentran en el texto. De ahí se deriva que la creación de éste termina con el montaje del espectáculo. Por otro lado -o por el mismo-, la labor del director es traducir los elementos que provienen de la fábula a contar en un lenguaje común al resto de los recursos utilizados en la producción.

Es interesante cómo en una muestra -podríamos decir casi

*monográfica-* de la labor titiritera en el patio, existen muchos puntos en común: gran parte de la música era original para las obras, algunas incluso se interpretaban en vivo; los diseños de los espacios, los muñecos, los telones y la escenografía, de una belleza impactante. La manipulación de los muñecos (en sus diferentes técnicas) demostraba conocimiento y destreza por parte de los actores.

Una muestra de buen gusto a la hora de diseñar un espacio para narrar una historia lo constituyó **El canto de las pomarrosas**, por Los Zahories, de la provincia Las Tunas. La visualidad encantaba por sí sola, aunque tuvieron que sacrificar la perspectiva y convertir la puesta en un espectáculo frontal. Una hermosa fábula cubana basada en un cuento de nuestro cultivador del género, Onelio Jorge Cardoso, que no tenía ninguna necesidad de ser contada por una bruja medieval.

**La Caperucita Roja** empleó un juego muy peligroso. Este montaje del grupo Caleidoscopio estaba formulado desde una apariencia educativa, y para ello empleaba diminutivos. Este recurso es un arma de doble filo con la que se debe tener mucho cuidado. El teatro de títeres es esencial-



• **Tesoro de un aventurero.** Teatro Eclipse. Dir. Daimarelys Méndez y Javier Pérez.  RICHARD

mente *distanciado*, no debemos enfatizar nada porque esa *realidad ilusoria* el niño la percibe con mayor facilidad. La imagen visual de la obra era muy imaginativa; el juego de desacralizar la historia clásica de un cuento conocido le dio matices que resultaron en el diálogo con los pequeños espectadores.

Las aventuras siempre son esperadas por todos. Los tesoros son igualmente anhelados, pero cuando vienen juntos es un placer increíble. **Tesoro de un aventurero**, del grupo Teatro Eclipse, evidenció cómo debe hacer un actor para robarse la atención del público. Para él no existía el próximo segundo, estaba entregado con toda su alma en su oficio. Pero esto debe hacerlo con gradaciones. Buscar variaciones en los ritmos y acoplar cada personaje en tres niveles de energía diferentes, y así *significarlos*.

Cuando se unen un buen texto, una escenografía precisa (no escasa), un diseño sencillo (pero hermoso) y un manipulador como lo es Luis Enrique Chacón, lo único que podemos hacer es sentarnos a disfrutar. **Los pícaros burlados**, de Javier Villafañe, fue una de las obras que más encantaron e hicieron sonreír a los *guanabacoenses*. No se puede negar que la vieja guardia de titiriteros está muy bien relevada.

En **La muñeca de trapo**, del Guiñol de Santiago de Cuba, se reunieron las excelencias del encuentro. Un diseño escénico loable; la manipulación, con manos de oro; la música, muy atinada. Sin dudas constituyó un espectáculo merecedor de todos los premios que recibió.

**El pequeño príncipe**, de la E.N.A., dirigido por Raúl Alfonso; **Al tercer día**, del Taller

de Papalote, a cargo de René Fernández Santana; y **La noche**, de Teatro D'Dos, bajo la dirección de Julio César Ramírez, fueron tres obras que impresionaron a los asistentes por el elevado nivel de concepción: intelectual y actoral. **El pequeño príncipe**, protagonizado por estudiantes, asombró por las lecturas que suscitó. Ver cómo unos jóvenes de apenas 16 años entienden y transmiten una experiencia tan profunda como lo es la automatización del hombre, me conmovió. René Fernández Santana ya me había sorprendido con sus espectáculos para muñecos, pero con **Al tercer día** me sorprendió aún más. Este montaje (que excluyó del *todo* a los *pequeños amigos*) maravilló por el impresionante uso del cuerpo de los tres actores que componían el elenco. Una historia muy simpática que contaba los primeros días de la pareja inicial: Adán y Eva.

Es importante hacer notar cómo el estilo de la obra se torna inclasificable, ya que va de la tragedia a la comedia, de ahí al musical y luego a la ópera. Creo que está realizada desde el desenfado con el compromiso oficial de montar un espectáculo, ahí radica su increíble éxito. **La noche** es una historia que ya conocíamos de pequeños en aquella hermosa edición de los años '80, pero que adquirió una belleza prestada del arte escénico. Este unipersonal, interpretado por Jorge Fernández, remitió a todos los presentes a edades muy pasadas, edades infantiles, hermosas edades. La viejita cuentera nos hizo pasar un rato inolvidable.

El VI Encuentro de Teatro para Niños y Jóvenes «Guanabacoa '99» patentizó que hay muchos creadores preocupados por el arte dirigido a esta generación. La imaginación, el *hacer* de los diseñadores, el elevado nivel de la manipulación, son algunos elementos que, en este evento, se disfrutaron en sus mayores evoluciones. Bastaría pensar que los niños no han sido olvidados por el teatro cubano, pero eso no es suficiente. Pienso que se debe hacer mayor énfasis en la creación del texto y en su proceso a la hora del montaje.

Siempre que un festival, evento, encuentro o seminario termina, nos preguntamos si habrá una próxima vez..., qué

pensar: ojalá que sí. ■

# DIEZ DIAS



sexta jornada  
LOS DIAS DE LA DANZA

**S**eis años lleva el Consejo Nacional de las Artes Escénicas empeñado en darle a la danza cubana como categoría amplia, abierta y democrática, un espacio -llámese evento, festival o jornada- donde constatar resultados y valorar esfuerzos, confrontar entre los que hacen del lenguaje sublime del movimiento un arte que está en las propias fibras de nuestra nacionalidad, en el golpear incesante del Caribe sobre nuestras costas, en el andar de nuestras mujeres y nuestros hombres bajo el inclemente Sol del Trópico, en la gesticulación de cada intercambio coloquial, en la reafirmación de un discurso o en la recogida voluntaria de los frutos necesarios. Cuba, país danzante por decreto, necesita a gritos de un sitio en el que cohabiten las puntas y los tambores, el experimento y lo convencio-

nal, la rumba y el *body contact*, el taconeo y el cabaret. Y éste es el vacío que desde 1994 trata de llenar Los Días de la Danza.

Surgido bajo el no comprometido nombre de Jornada Nacional, Los Días de la Danza se generó a partir del desarrollo de la danza espectacular cubana, con muchas agrupaciones profesionales de líneas estéticas y técnicas que van desde el ballet, la danza moderna y contemporánea, el folklore, hasta los espectáculos musicales, las danzas hispanas, sin contar las academias, los conjuntos de aficionados y las experimentaciones con minorías posmodernas: un panorama envidiablemente amplio para un país tan pequeño, en vías de desarrollo y con recursos materiales apenas para la subsistencia.

# CON LA DANZA

En estos seis años muchos han sido los intentos por perfeccionar esta muestra nacional danzaria, encaminada -repito- a comprobar lo hecho y analizar los resultados. Pero lo que ha permanecido inalterable ha sido la presencia de todo el panorama de la danza cubana, sin distingos ni pedigrees exclusivistas, en la escena del teatro Mella de Ciudad de La Habana.

La Sexta Jornada Los Días de la Danza se celebró este año entre el 28 de abril y el 8 de mayo. En esta ocasión la presencia de compañías, proyectos y conjuntos danzarios fue récord, con treinta nacionales y tres extranjeros -pues tampoco se descarta la presencia de invitados que nos puedan dar otra visión más universal del mismo fenómeno. Todos los géneros de la danza se hermanaron durante diez noches en el coliseo de Línea y A, y éste pudiera ser el resultado más feliz y alentador para comprobar que la danza en Cuba sigue viva... y «sin embargo se mueve».

Era imprescindible dedicar el evento a un significativo hecho de la cultura nacional: el cuadragésimo aniversario de la danza moderna cubana, pues entre las tantas transformaciones ocurridas en nuestro país en 1959 -la llegada de los códigos de Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón

a través de ese Quijote que es el maestro Ramiro Guerra- trajeron a nuestros mitos yorubás, nuestras realidades étnicas e históricas una nueva forma de expresión a través del movimiento, que cuajó con el nombre primario de Conjunto Nacional de Danza Moderna, devenido hoy, de una parte, la compañía Danza Contemporánea de Cuba como «casa matriz» y, de otra, más de trece proyectos de danza moderna y contemporánea trabajando en todo el país con lo más auténtico de nuestro movimiento y de nuestro ya tradicional modo de enseñanza de este arte. También se festejaron los treinta y cinco años del Ballet de la Televisión Cubana, que debieron conmemorarse en 1998..., pero fueron involuntariamente pasados por alto en esa fecha.

Muestra del prestigio alcanzado por Los Días de la Danza es tomarlo como marco, desde 1998, de la entrega del Premio Nacional de Danza, que, como era de esperar, recayó este año en el padre de la danza moderna cubana, Ramiro Guerra. Para ello se escogió el día 29 de abril, fecha en la cual se homenajea a Jean Georges Noverre, quien en el siglo XVIII llevó, a través de sus teorías, la verdadera visión de la danza espectacular como la conocemos hoy -e instituida por el Instituto Internacional del Teatro de la Unesco como Día

Internacional de la Danza. En una gala muy emotiva, que contó con diferentes fundadores-alumnos del maestro Guerra, se presentó lo mejor de la contemporaneidad danzaria cubana, incluso en ramas tan tradicionalistas como el folklore, desfilando por la escena los Premios Nacionales de la Crítica UNEAC 1998: *Pasajera la lluvia*, de Nelson Reyes, con la compañía Codanza de Holguín; *El árbol y el camino*, de Marianela Boán, con su agrupación Danzabierta, y *Aikunwa*, de Alexander Varona, con el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba. En esta gala se leyeron el Mensaje Internacional redactado por el coreógrafo egipcio Mahmoud Reda y leído por Cristy Domínguez, directora del Ballet de la Televisión Cubana; y el Mensaje Nacional, encomendado y leído por Eduardo Rivero Walker, director de Teatro de la Danza del Caribe de Santiago de Cuba y fundador del Conjunto Nacional de Danza Moderna.

Varias funciones fueron dedicadas íntegramente a una sola agrupación, comenzando con la Compañía de Vicente Sáez, de España, que abrió la Jornada con un deslumbrante espectáculo titulado *Lilah*, el cual si bien no poseía un amplio repertorio de pasos, sí supo coordinarlos en una oferta coherente, profesional y emotiva para mostrarnos que coreo-

grafía no es sucesión de posiciones aprendidas en un salón de clases, sino una plástica del movimiento que provoque, mediante una sintaxis contemporánea, un acercamiento estético al «moverse-hoy», aunque se parta —como en este caso— de un misterio medieval. El reino de efectos y visualizaciones fantásticas con una economía gestual y un trabajo sincrónico envidiable, dieron con los valencianos de Vicente Sáez un buen inicio a estos días.

Celebrando su homenaje, Danza Contemporánea de Cuba volvió a su escenario natural y tradicional de Línea y A, un espacio que por derecho propio les pertenece y donde bailan «como pez en el agua», en el cual obras ya conocidas como *Pájaro dorado*; *¡Déjame que te cuente!*, *Cuida de no caer* y *La tempestad* parecieron verdaderos estrenos ante el auditorio pletórico que llenó el teatro.

Un buen número de compañías de provincia acudió, algunas en esas noches completas, como el Ballet Folklórico de Camagüey, juvenil y muy interesante agrupación a la que hay que seguir con mucha atención; y Codanza de Holguín, que pudo mostrar su obra *Año cero*, muy esperada y francamente admirada por el público. También se presentaron el Conjunto Folklórico Nacional y el Ballet Nacional de Cuba: el primero, sobre la base de su repertorio más tradicional e histórico —el mismo de 1962, año de su fundación—, con *Yorubá Iyessá*, *Música popular* y *Abakuá*; y el se-

gundo con *En mi Habana*, *Cantares*, *Raíces* y *El reto*.

Tres programas de concierto asumieron la parte más masiva de la Jornada: dieciocho instituciones nacionales y una pequeña pero interesante participación internacional, con la bailarina mexicana Fabiola García y el Proyecto Coreográfico Six Son 6, de Venezuela, este último verdadero impacto por su fuerza y brillante ejecución en *Cinco patas al gato* y *Por cada gota de sal que derramé*, ambas de su director Hernán Vargas, una de las más agradables sorpresas de Los Días... y que más puso a pensar a la crítica en cuanto a la contemporaneidad de la danza y nuestra realidad teatral.

Como toda buena reunión de artistas e interesados en temas afines, hubo algunos encuentros de carácter teórico: el Coloquio sobre Elfrida Mahler, la gran maestra norteamericana fallecida en 1998 y que tanto aportó a la modernidad danzaria cubana; y el tradicional Encuentro de Coreógrafos, uno y otro regidos por el Centro de Desarrollo de la Danza que dirige Ramiro Guerra y coordinado con la UNEAC y el Comité Organizador de Los Días... También estuvo la coreógrafa argentina Susana Tambutti, la cual brindó un curso de posgrado sobre Teoría de la Danza en coordinación con el Instituto Superior de Arte, donde se puso «el dedo en la llaga» de la actua-

lidad danzaria nacional y su respuesta ante los retos contemporáneos del 2000.

En tanto obra humana, Los Días de la Danza 1999 tuvo, asimismo, sus máculas. Habría que comenzar por los problemas logísticos que cada vez hacen más difícil la realización de cualquier actividad de carácter nacional como ésta: un ejemplo de ello fue la ausencia *¡por tercera vez!* de Teatro de la Danza del Caribe, que en el último momento no pudo obtener pasajes para trasladarse desde Santiago de Cuba; el transporte impidió también la asistencia de Danza Espiral, de Matanzas; al contar con una enorme cantidad de compañías danzarias, se hace imposible que todas tengan un mayor espacio para presentarse, y se cometen verdaderas injusticias, como que Danza Fragmentada viniera desde Guantánamo sólo para bailar diez minutos, o Yulia Vidal, del Ballet de Camagüey, para bailar un solo de escasos seis minutos. Por otra parte, el nivel de selección queda básicamente reducido a los conjuntos de la capital y aquellos que, desde provincia, pueden solucionar estas inconveniencias. Esto debe llegar a la conciencia de quienes determinan los cientos de problemas administrativos en el país, pues tampoco fue fácil el alojamiento, la alimentación y el transporte en la capital durante la jornada.

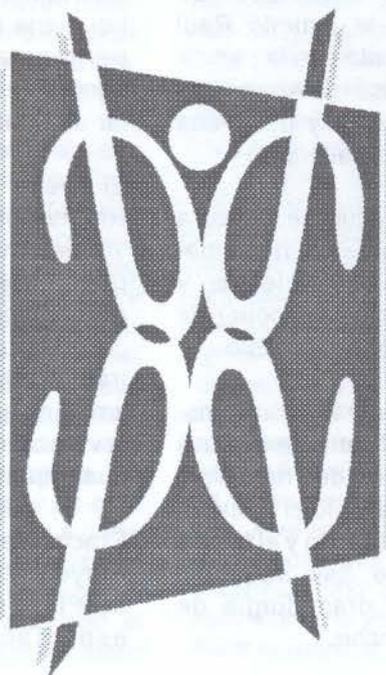
Otro aspecto polémico se relaciona con la coreografía: gran cantidad de colectivos exhibió derroche técnico de hermosos y bien entrenados bailarines...

pero poca novedad hubo en el discurso coreográfico, aferrado ¡cuánto más! a los años 70-80 del *body contact* y los inicios de la danza-teatro, con recursos manidos y formaciones convencionales. Lamentablemente las muy pocas excepciones (*El árbol y el camino*, de Danzabierta, *Aikunwa*, del Conjunto Folklórico Nacional, o la interesante pieza *Como un beso entre hojas secas*, de la española Dolores Gardeñas con Danza Voluminosa) confirman la regla: la urgencia de actualidad, de contemporaneidad para la danza. De esto no se salvó ninguna especialidad danzaria.

Pienso que Los Días de la Danza siguen cumpliendo su objetivo: un espacio de confrontación y análisis para la danza nacional, como categoría amplia, abierta, democrática. Queda para el futuro replantearse espacios, tiem-

pos y fechas, sobre todo *colaborar en sistema*, desde quienes —con recursos más escasos— organizan eventos similares en el mismo período, hasta aquellos que han de comprender lo imposible que resulta —en tan pocos días— mostrar todas las agrupaciones calificadas cubanas, máxime cuando un evento autofinanciado en la actualidad requiere cada vez con más fuerza presencia internacional, lo que impone una imprescindible selección; o quienes inciden en la promoción, el transporte, las relaciones internacionales, la economía: *el equipo* es la filosofía que se impone, donde el protagonismo no tenga cabida, salvo para el gran objetivo de enaltecer la danza cubana, la *buena* danza cubana, y lo más representativo, interesante y aportador de la internacional.

Además, habría que advertir a creadores y ejecutantes sobre la toma de conciencia en cuanto a la *verdadera contemporaneidad*, no entendida como snobismo, modalidad fatua y efímera, sino como auténtica necesidad de responder a los tiempos, llegar al tercer milenio manteniéndonos en la vanguardia artístico-estética en que nos hemos situado. Esclarecer práctica y teóricamente que coreografía es más que intención: es resultado, reflejo, respuesta y, por supuesto aceptación, reconocimiento, que no podemos quedarnos en lo hecho y lo trillado, y que aunque la información no nos fluya como necesita un arte tan volátil —pero a la vez tangible— como la danza, la imaginación y el talento, tan fuera de moda hoy día —lamentablemente— deben hacer lo suyo para que lo alcanzado hasta hoy, que es mucho y muy bueno, llegue viejo al 2000. ■



sexta jornada  
LOS DIAS DE LA DANZA

# JUBILO TEATRAL

La VI Edición del Festival de Teatro de Pequeño Formato Espacio Vital, de Pinar del Río, se celebró del 2 al 7 de febrero en el municipio Sandino.

Allí, en el Cine Teatro y en la Casa de la Cultura, colectivos de las provincias Camagüey, La Habana y Pinar del Río, confrontaron su modo de hacer teatro.

El grupo de Teatro Cimarrón, que dirige Alberto Curbelo, abrió la jornada competitiva del evento con el monólogo **Una mujer sola**, de Dario Fo; la actriz: Ramona Roque, quien supo adaptarse y aprovechar el espacio escénico con un trabajo corporal orgánico, pero no de igual forma el de fonación, ya que a pesar de su magnífica voz obvió pausas y atropelló en ocasiones el texto.

Con la pieza **Pánico**, de Alfredo Pérez, en versión de su propia obra **Nuevos pánicos**, se presentó el grupo de teatro Arte Popular, que dirige el maestro Tito Junco.

**Pánico** contó con los actores Hsmell Díaz y Alfredo Pérez.

Los dos, de manera coherente, se desenvuelven jugando a asustar el tiempo, y Alfredo Pérez exhibe una convincente labor en la construcción de los personajes, con transiciones muy bien atinadas y un excelente desempeño corporal acompañado de una correcta colocación de la voz.

El Proyecto Aries, del grupo de Teatro Güije (municipio de San Cristóbal, Pinar del Río), llevó a las tablas, del Poeta Nacional Nicolás Guillén, **Elegía a Jesús Menéndez**. La conducción la asumió Raúl Damas, y contó con la participación de Víctor de Armas (actor declamador) y de Ileana López (actriz bailarina.)

En el espectáculo se combina aceptadamente la declamación con la danza-teatro, y ambos intérpretes exponen de manera enfática su oficio.

La actriz Arnery Quintana, instructora de Teatro de la Casa de la Cultura del municipio anfitrión, presentó el monólogo **María Estuardo y el fondo de su llanto**, bajo su propia dirección y dramaturgia de Alfredo Tronche.

En la escena, Arnery reafirmó tener fibras para la actuación, con gran dominio de cuerpo y voz, aunque atropelló las pausas dramáticas, lo que le imposibilitó recrear con matices adecuados su interpretación.

Dirigido por José Miguel Castillo, conjugando danza, pantomima, canto y actuación, el Teatro Lírico de Pinar del Río mostró la obra **Makandal**.

La puesta, basada en una versión de la novela *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, tiene un presupuesto experimental, donde resulta agradable la manera de vincular una aria a la danza teatro.

El Teatro Lírico de Pinar del Río también avaló al actor Yosbel Alvarado, quien interpretó **La esperanza del dragón**, unipersonal que dirigió José Miguel Castillo. En este trabajo Alvarado luce por la limpieza gestual y vocal y por la veracidad artística y creativa que imprime a su actuación.

El actor Sandro Menéndez, del Proyecto Ipsofacto de la AHS de Pinar del Río, exhibió el espectáculo unipersonal

# EN PINAR DEL RIO

**Eróstrato**, con dirección artística de Evelyn Gómez.

El joven impactó por su aceptada actuación del hombre que, en su afán por lograr la inmortalidad, quemó el templo de Artemisa, en Efeso. Se logra una impactante imagen plástica al producirse sobre el escenario «lenguas de fuego», pero esta brillantez visual se echa a perder al extinguir las llamas de manera muy socorrida ante los ojos de los espectadores.

**Tropos**, con dirección artística de Alfredo Pérez y general de Tito Junco, fue la segunda propuesta en concurso del Grupo de Teatro de Arte Popular. Su autor se inspiró, y a la vez utilizó, texto de la novela *La consagración de la primavera*, de Alejo Carpentier. **Tropos** se caracteriza por una poética muy próxima al Pop y lo subraya la propia fragmentación de la dramaturgia; el desempeño gestual-corporal-voz de los actores; el maquillaje; el diseño y la confección del vestuario.

**Los farsantes del siglo** fue el título que trajo el Conjunto

Dramático de Camagüey, con codirección de Pedro Castro y Nelson Acevedo y la actuación de María Magdalena Ramírez y Espartaco Domínguez. En **Los farsantes**... ambos actores demuestran su calidad interpretativa al pasar airoso de una situación a otra, sustentados en su talento y profesionalidad y en una carretilla que como elemento escenográfico utilizan con habilidad y destreza.

El grupo de Teatro Rumbo, de Pinar del Río, puso a la consideración de todos el unipersonal **Máscaras**, con Fernando Sahara como autor y actor. Fernando en esta dualidad creativa sale muy bien parado, ya que su historia sobre un viejo actor que rememora los personajes que ha encarnado, tiene un hilo dramático ascendente que le permite recrearlos cómodamente, por su capacidad para interpretar distintos roles.

Con la firma autoral de Carlos Ramos y dirección de Andrés Piñero, este grupo también propuso la obra **Encrucijada**, con la actriz Niurka Sánchez y el actor Fernando Sahara. En

la misma se aborda la interrelación humana de manera interesante, pero un tanto difícil de representar con fluidez por tener el texto algunas zonas sombrías en su dramaturgia.

Paralelamente a la programación de la confrontación, los invitados: El Grupo de Teatro para Niños «Caballito Blanco», el actor Adrián Rodríguez, los grupos humorísticos Esparadrapo y Enavasagola realizaron múltiples presentaciones en distintas comunidades y asentamientos poblacionales del municipio Sandino, extremo más occidental del país.

A estos días de jubileo teatral se sumaron de manera entusiasta las organizaciones políticas y de masas, el Sectorial Municipal de Cultura, sus trabajadores y los creadores de la emisora del territorio Radio Sandino, los que pusieron todo su empeño junto a los especialistas y funcionarios del Consejo Provincial de las Artes Escénicas para que el Festival de Pequeño Formato Espacio Vital constituyera una linda fiesta difícil de olvidar. ■

# TEATRO DE PEQUEÑO FORMATO ¿UNA OPCION DE ESTOS TIEMPOS?

En la última década de este siglo los teatristas cubanos han elegido, con mucha frecuencia, el pequeño formato para estructurar sus ideas escénicas. El cambio económico operado en el país influye poderosamente en la elección, pero sospecho que no es la única causa. Es cierto que una puesta en escena de esta condición ofrece la posibilidad de trabajar con un reducido núcleo de actores, lo cual facilita el entrenamiento, permitiéndole al director colaborar intensamente con las individualidades creadoras que lo acompañan. Otras de las preeminencias del pequeño formato se relacionan con la producción del espectáculo, o con los posibles espacios de representación. Pero pienso que, más allá de las ventajas materiales, prevalece la intención de comunicarse con el espectador por caminos más entrañables, de establecer un diálogo a escala más humana; es como si en este fin de milenio altamente tecnologizado -video, Internet, realidad virtual- el teatro reivindicara su naturaleza artesanal.

## EL MEJUNJE

El Mejunje es un sitio de Santa Clara donde, desde hace quince años, se promueve toda la cultura. Ramón Silverio es el alma inspiradora de ese sitio donde confluyen las artes plásticas, la literatura, la música, el teatro. Allí, en las ruinas de una casa antigua, a pleno cielo, se reúnen cada año teatristas de toda la isla que optan por el pequeño formato.

La séptima edición tuvo lugar entre el 1 y el 8 de febrero, y llama la atención, dada la situación precaria por la cual atraviesan las

artes escénicas cubanas, la coincidencia con un evento de similares características en Pinar del Río. A Sergio González, actor de fecunda trayectoria en el Teatro Escambray, se dedicaron aquellas jornadas teatrales.

## LA COMPETENCIA

Una provincia que parecía desterrada del mapa teatral reapareció. De Cienfuegos se presentaron espectáculos para niños y para adultos. El Guíñol trajo **Cirilinda**, historia repetitiva y de excesiva duración que recuerda las clásicas leyendas de hadas. Para la escenografía utilizaron materiales que nada tenían que ver el uno con el otro, y resalta la excelente animación de muñecos y su diseño y construcción. Sorprendió, felizmente, ver caras jóvenes en esta compañía.

**My Clown** es otro de los proyectos cienfuegueros; decididos a reanimar la estética clownesca, alcanzaron su gran objetivo: relacionarse con el público. Ahora les corresponde perfilar los rasgos de sus personajes y trabajar en la organización de los elementos dramáticos del espectáculo. El Conjunto Dramático de Cienfuegos expuso **¿Cuánto me das, marinero?**, de Carmen Duarte, y **Mozart y Salieri**, de Alexander Pushkin, ambas con la dirección del joven Panait Villalvilla. La primera despertó expectativas por su propia temática, la historia de una muchacha de la Cuba de hoy que intenta suicidarse y por ver en las tablas una obra teatralizada en ocasiones anteriores. La puesta en escena denotaba una incongruencia entre la escritura dramática y el movimiento escénico; sólo cuando los actores se despojaban de artificios y deja-

ban aflorar la carga expresiva del texto se alcanzaban momentos de indudable fuerza. De **Mozart y Salieri** prefiero no hablar porque no fue aquella su mejor función. **Marionetas de sueños**, espectáculo de variedades de José Luis Quintero, fue una revelación, pues el titiritero exhibió su destreza en el uso de esta técnica, no muy común entre nosotros. Quintero crea una secuencia de efectos teatrales, muy titiriteros, y concede a la música un rol protagónico. Queda a su director revisar la dramaturgia y afianzar el diseño del personaje narrador.

El Teatro de la Estrella Azul con **Los pícaros burlados**, con textos de Javier Villafañe, para los niños, y con **La república del caballo muerto**, de Roberto Espina, para los adultos, se distinguió por la animación de muñecos y por el diseño escénico y el de los títeres. En ambas ocasiones se evidenció el rigor de este colectivo, decididamente encauzado hacia el teatro de figuras.

**Pasión Lorca** fue el último homenaje que se rindió al poeta granadino en Cuba, en el año de su centenario. El trabajo de Jueguespacio, con dirección de Pepe Santos, muestra una incoherencia entre lo que hace y lo que dice en escena, acudiendo a lugares comunes, sin añadir nada nuevo a la pasión lorquiana que anima a tantos cubanos.

Teatro Ensayo, de Ecuador, trajo **Colorín colorado**. El teatro ha comenzado un homenaje a la edad de oro del cine silente. Teatro que apela a la sencillez y a escasos recursos escenográficos para cuestionar el concepto hollywoodense de superhéroe. Enfocan el asunto humorísticamente y descansan en la labor de

los actores, donde sobresale la actriz Fernanda.

Vital Teatro retoma **Time ball** -va por su tercera versión-, de Joel Cano, y da otra vuelta de tuerca a **Fighty, Figthy**, de Jorge Goldenberg; montaje más depurado ahora que en su estreno, sustentado en un interesante concepto de puesta en escena, lástima que toma como punto de partida un texto aburrido.

Como antes lo fue **Clitemnestra**, ahora es **Eróstrato** el mito que conmueve a los teatristas cubanos. Desde el Calibán Teatro, de Santiago de Cuba, nos llega esta versión del hombre que quemó el templo de Diana para alcanzar la inmortalidad. El actor Vladimir Escudero caracteriza el personaje y logra un excelente desempeño. La puesta en escena, por momentos, se vuelve reiterativa.

**La noche de los asesinos**, de Pepe Triana, se grabó en la memoria de quienes aplaudieron aquella puesta en escena dirigida por el maestro Vicente Revuelta, y desde su estreno forma parte de la herencia viva del teatro cubano. En 1998 ese texto vuelve a los escenarios del país con la dirección de Julio César Ramírez y, un año después, Teatro D'Dos declara que, luego de analizar los criterios emitidos por los especialistas, decidieron emprender un remontaje.

Otra vez Cuca, Beba y Lalo, ocultos en un desván, juegan a asesinar a sus padres. Siguiendo los presupuestos estéticos del grupo, el actor es el eje central del espectáculo; ejecuta la música, emplea pocos elementos escenográficos, a los que redimensiona en función del conflicto, y hay un estudio más consciente respecto a la definición de los roles. En esta nueva versión se enfatizó el sentido lúdrico del texto, aunque se echa de menos el punto de vista de los padres. Las actrices Deysi Sánchez y Yaquelin Rosales exhiben su talento, perfilado por el trabajo, y el actor Jorge Fernández, debutante en el per-

sonaje, imprime una nueva óptica al montaje.

Como parte de su proyecto pedagógico, Teatro D'Dos presentó a los alumnos del cuarto año de la ENA con **Las rosas de María Fonseca**, del dramaturgo Ricardo Muñoz. Julio César Ramírez encauza la vocación teatral de estos jóvenes; no rebasan los veinte años y, entre todos, ofrecen una puesta en escena conmovedora por su sencillez, por el conocimiento del lenguaje escénico y por la fuerza que transmiten al decir el texto.

**No entiendo por qué Tebas en un barco**, puesta en escena de Erom Jimmy, estudiante del ISA, se encontraba en competencia. A través de Orestes, Electra y Agamenón, personajes de conocida biografía, intentan hablar de la isla, mezclando textos tomados de aquí y de allá, sin procesar, plagados de tópicos muy trillados. Los actores no tienen el entrenamiento necesario para asumir la gestualidad que quieren ejecutar y se conducen con imprecisión, llegando incluso a provocar un accidente.

**Jelengue**, del grupo Aries, es uno de esos espectáculos que no debían presentarse en El Mejunje ni en ningún otro escenario: con un lenguaje falsamente poético y una gestualidad que nada tenía que ver con lo que decían, con actores que se equivocaban continuamente al emitir sus parlamentos, con escenas traídas por los pelos; por ejemplo, las intervenciones de la bailarina. Pretendiendo transmitir un mensaje de tolerancia y solidaridad, sólo recibe la carcajada del espectador por su endeblez artística y conceptual.

Teatro Eclipse estuvo en La Caridad con **Carlota**, *collage* que reúne textos de diversas procedencias, y donde la asesina de Marat es la heroína. El director, Raúl Alfonso, actualiza los dilemas sociales y éticos de aquel momento histórico, pero descuida, por instantes, el conflicto privilegiando el aspecto visual, no

siempre resuelto orgánicamente. Este montaje, donde resalta el desempeño de los actores, confirma la constancia de este colectivo de inscribirse en el panorama actual de las artes escénicas del país.

**El tesoro de un aventurero**, también de Eclipse, con texto y actuación de Javier Pérez y dirección de Daymarelis Méndez, es un espectáculo escrito en versos, a veces convertidos en camisa de fuerza para el actor, en el cual se distinguen el diseño de muñecos y la escenografía que el titiritero arma ante el público de manera muy ingeniosa, como si fuera un juego.

El teatro La Caridad, abarrotado por el público, fue testigo de la actuación de Roberto Palacios. Con **La mujer de los globos**, de Tomás González, Palacios recibió en 1992 el Premio Segismundo de Actuación en el Festival del Monólogo y, desde entonces a esta fecha, ha provocado los aplausos y la risa de muchísimos espectadores de toda la isla. Dotado de una gran capacidad de improvisación, el actor aprovecha cualquier incidente ocurrido en la sala y lo pone en función del espectáculo, provocando, con su personal carisma, un auténtico fenómeno de comunicación con el público.

## FIESTA TEATRAL EN SANTA CLARA

El Festival de Pequeño Formato de Santa Clara va por su séptima edición y es, entre los innumerables eventos de las Artes Escénicas, uno de aquellos a los cuales prefieren asistir los teatristas. Sugiero a sus organizadores esmerarse en la selección de las obras a concursar, velar -con ojo atento- para que primen las propuestas de calidad. El encuentro teatral de El Mejunje pudiera convertirse en una cita obligada para hablar del teatro de la isla, pues allí, como no es frecuente, dialogaron, de manera diáfana e inteligente, los teatristas y la crítica, y el público, niños y adultos, respondió con fervor a la convocatoria. ■

# MAYO TEATRAL

## en la CASA DE LAS AMERICAS

temporada única  
de teatro  
latinoamericano  
y caribeño



### I. «POR FIN TRAJO EL VERDE MAYO...»

Glosando al poeta, «por fin traje el verde mayo...» rostros y máscaras del mejor teatro latinoamericano y caribeño a nuestra capital. Desde 1998, el Departamento de Teatro de la Casa de las Américas, bajo la eficaz conducción de Rosa Ileana Boudet, está rescatando el evento escénico que la propia institución produjo en la década del sesenta, como puente esencial para el diálogo que con el continente proponía la Casa desde el teatro y las demás manifestaciones del arte. Idea a saludar es ésta, porque reconquista en tiempo tan difícil esa vocación de confrontaciones sin la cual nuestra cultura no sería tal, y que entrega a nosotros, espectadores privilegiados, algunos fragmentos luminosos que vuelven al caricioso imán de

# NOSTALGIA POR LA NEGRA ESTER

la memoria. Siempre vinculado a un evento teórico donde especialistas de distintos cardinales revisan los postulados esenciales del legado escénico, el Mayo Teatral, que acaba de finalizar su segunda reedición, se apunta como un empeño ejemplar gracias a su poder de convocatoria y al enriquecimiento de sí mismo que acaba siendo, finalmente, riqueza devuelta a todos. Si en 1998 ya teatristas nacionales y extranjeros compartieron los mismos espacios, ahora, en 1999, bien puede hablarse de un salto cualitativo en la cita, que vino a ser coronada por la presencia del Gran Circo Teatro de Chile, suceso que el mejor público cubano agradecerá. Pero seamos justos, si bien el equipo de Andrés Pérez Araya arrancó los más largos aplausos, también fue digna de saludo la calidad que propuestas como *El ál-*

*bum*, de TECAL (Colombia); *De dónde son los cantantes* y *Si vas a comer, espera por Virgilio*, de los grupos cubanos El Ciervo Encantado y Pequeño Teatro de La Habana, entre otros, mostraron al auditorio. Sé del arduo esfuerzo que representó para sus organizadores la producción de un evento semejante, y del apoyo incondicional de teatristas y técnicos a la muestra; ello me hace expresar mi satisfacción y mi agradecimiento a todos los que, de cierto modo, confirman que nada es imposible; incluso, más allá del ilusorio límite de las tablas. Quiera la Casa de las Américas prolongar ese diálogo que tanto nos beneficia, y ojalá el año próximo esta cita vuelva a hacer del mes de mayo un momento en el cual las salas capitalinas y su inquieto espectador sean, gozosamente, uno.

## II. ¡QUE VIVA LA NEGRA ESTER!

«Recuerdoh lindo recuerdoh  
tengo de la negra Ester.  
No encontraré otra mujer,  
no sé si me encuentro cuerdo.  
En la pieza yo me pierdo,  
parezco un fantasma en vida.  
Yo pienso en la flor perdida,  
en todah parteh la veo.  
Ya parezco un mausoleo  
*perdido en la serranía...*»<sup>1</sup>

Sería injusto conmigo mismo si ocultara al lector el placer que me produce reseñar, para estas páginas, un acontecimiento tan impactante. Las tres funciones ofrecidas, el 14, 15 y 16 de mayo por el Gran Circo Teatro de Chile en el Mella van a permanecer en mi memoria probablemente hasta que recordar me sea concedi-

<sup>1</sup> Del texto del espectáculo.



• **La negra Ester.** Gran Circo Teatro de Chile. Dir. Andrés Pérez.

do. El espectador que, convocado por la prensa y aun por el poco atractivo *spot* que la televisión presentara, haya acudido a esta sala para saber qué era realmente **La negra Ester**, forma parte ya, así sea inconscientemente, de los muchos que, en cuanto país se ha presentado esta pieza, integran el ejército de sus incondicionales. Estrenada hace ya casi diez años, montada sin las pretensiones que su larga vida por el mundo podrían hacer sospechar, **La negra Ester** es un instante mítico del

teatro latinoamericano, un ejercicio asombroso de genuina vida escénica, una celebración total de los sentidos, un fenómeno de los que este viejo arte de las tablas necesita de vez en vez para saberse inmortal y necesariamente humano.

¿Cuál es el misterio, el hechizo, el encanto de una pieza así? ¿Dónde radica su alquimia, el ánimo capaz de insuflarle tanta capacidad de comunicación, tanta esencia pequeñísima y prodigiosa a las enternecedoras escenas donde aun la violencia es

capaz de ofrecerse como imagen teatral cuidadosamente tamizada? Acaso la respuesta radique en su carácter popular, en la fantasía ilimitada de sus recursos en verdad simplísimos, pero escogidos con la sabiduría de los mejores artistas, de los más lúcidos orfebres. **La negra Ester**, entendámonos, es una fiesta. Estructurada a partir de las décimas de Roberto Parra, donde el autor narra sus amores imposibles con la prostituta Ester, la obra está protagonizada por tipos marginales,

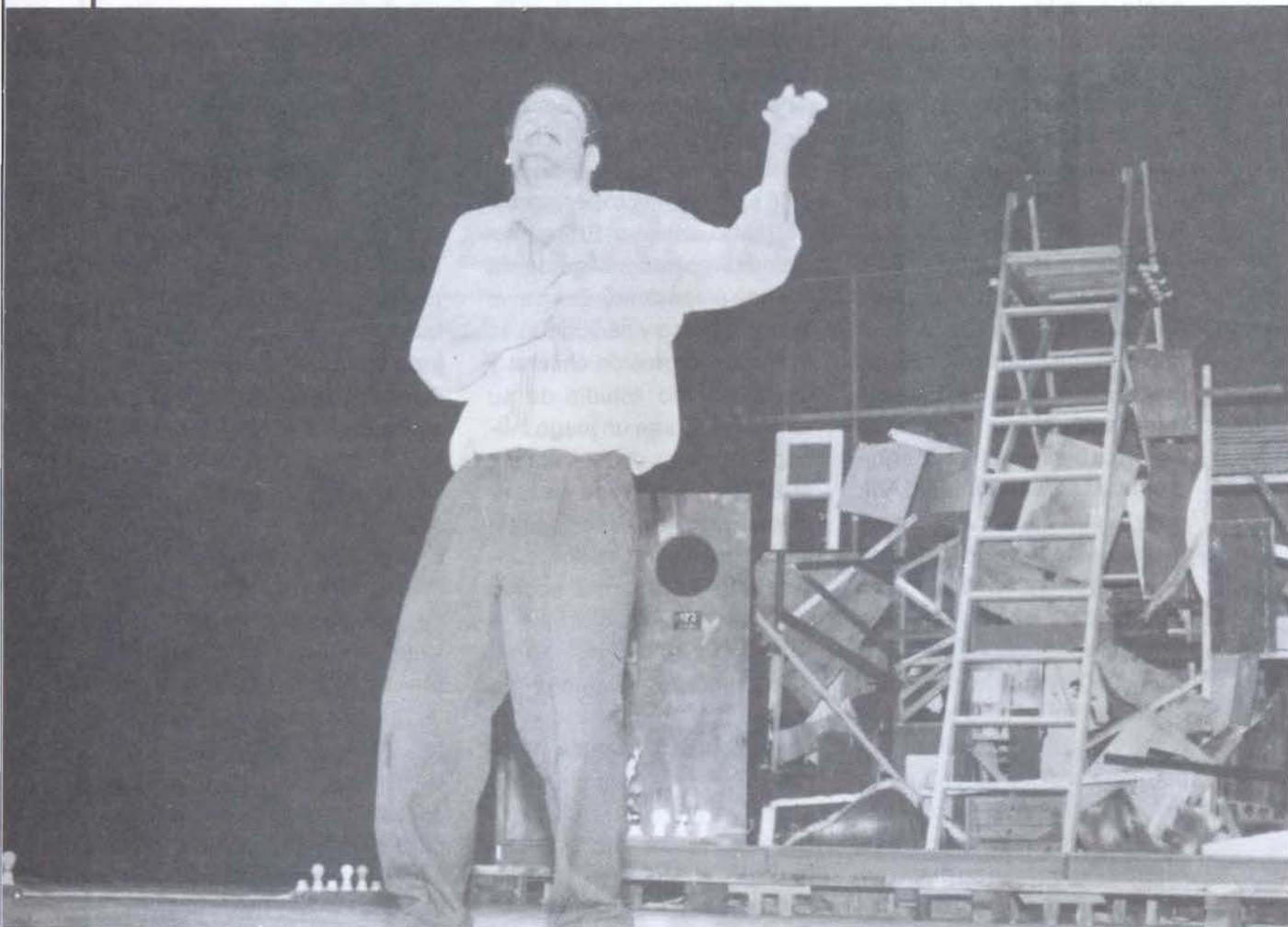
gente humilde, y el lujo que emana de ella es el lujo primordial de la música de pueblo, de la fealdad que no oculta su belleza elemental, de lo reconstruido a partir de lo que no necesita la gente sin alma. Recuerdo el paso de Andrés Pérez por la Isla justo en 1989, cercana la fecha del estreno de **La negra...**, cuando asumió la etapa final de uno de los cuatro talleres de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe que dirigiera Osvaldo Dragún. Allí, bajo la pauta de los fragmentos de la **Memoria del fuego**, de Eduardo Galeano, alzó una galería de rostros populares basada en el colorido y en la festividad que los actores acaso olvidaban en sí, despertando en ellos un sentido lúdico y participativo que ya en **La negra Ester** alcanza tono rotundo. Ojalá esos actores que tuvo Andrés Pérez bajo su mano en el breve tiempo del taller hayan aprovechado todo cuanto les develó en aquellos pocos días; les envidio el privilegio de haberlo tenido tan cerca, más ahora que, por fin, una puesta de la que tanto habíamos oído llega a demostrarnos el por qué de su leyenda vivísima.

La mezcla de elementos culturales que una propuesta así encierra resulta asombrosa. Si Andrés Pérez estaba localizando una obra «que tratara la historia de Chile», las decimas de recio sabor popular escritas por Parra que el actor Willy Semler le ofreció pusie-

ron en función del montaje todos los aprendizajes que este director, formado junto a Arianne Mnouchkine y Bernard Sobel, ha recogido a lo largo de su carrera, a la cual no han sido extrañas las experiencias del teatro callejero. El también dramaturgo ha conseguido, en fin, una pieza donde Brecht, el teatro asiático y occidental, la forma de expresión chilena y un acentuado estudio de su acervo procuran un juego infinito de espejos entre el actor y el auditorio, apoyado en canciones y caracterizaciones de inmediata comunicación. Lástima que no hayamos podido ver este espectáculo bajo la carpa que habitualmente acoge sus funciones; supongo que en ese ámbito el contrapunto con el público alcanza matices mucho más vívidos. Sin embargo, ni siquiera la formalidad del Mella, con sus normas de teatro *a la italiana*, pudo evitar que la frágil barrera del proscenio cayera ante el saludo inefable que recogió el espectador, agradecido ante una puesta donde el desempeño actoral alcanza una conjunción soberbia con cuanto se mueve en el escenario.

Lo sorprendente es que, después de tantos años de giras por Inglaterra, Canadá, los Estados Unidos, América Latina y tantos otros cardinales, la obra-que ha conocido, como es normal, la entrada y salida de varios intérpretes- siga siendo cosa tan luminosamente viva. «Parece haberse estrenado ayer», podría ser uno de

los elogios que alguien quisiera regalarle. Y el elenco, pese a esos cambios, sigue siendo magnífico, desde la soltura y seguridad de Sebastián Vila en su Roberto Parra hasta la garantía de feminidad y pasión con la cual Rosa Ramírez asume a su negra Ester. Mencionar más desempeños sería tal vez injusto, porque el grupo todo se muestra excepcional. Pero imposible me resulta no agradecer a Mabel Guzmán su Japonesita, o a Roxana Campos su Doña Berta. Y, por supuesto, abrazar al propio Andrés Pérez por su encarnación de la prostituta Esperanza, que fuera estrenada por Willy Semler y que, en sus manos, lo devela como el actor que deslumbró, no por gusto, a la Mnouchkine. El uso de la gestualidad, el modo tan desenfadado del que hace gala para ganarse al público, y la estudiada cadena de acciones de cada uno de estos actores, son puntos a favor de un espectáculo que, en momentos inolvidables, arrancó aplausos en plena función. Recuérdese, si no, la muerte de Esperanza, cuando Andrés Pérez, mediante un distanciamiento tan sencillo como magistral, demuestra con exactitud qué mezcla ambigua y poderosa es lo tragicómico. Añádase a esto un diseño escénico que, mediante escaleras y practicables de nada compleja elaboración, enmarca la anécdota al tiempo que puede desdoblarse en tantos espacios disímiles, desde el burdel hasta la playa, desde la casa del



• **La negra Ester.** Gran Circo Teatro de Chile. Dir. Andrés Pérez.

zapatero a la morada de la familia Parra, que se presenta aquí por derecho propio en una imagen que unifica ternura y desmitificación. No suele regalársenos a los críticos el término de «emocionados». No creo, sin embargo, poder hablar de **La negra Ester** desde otra instancia. Ojalá eso consiga explicar a muchos la impresión dejada en mí por esta obra memorable. Si en Chile llegó a afirmarse que la historia del teatro nacional habría de contarse «antes y después de **La negra Ester**», también, para mi visión del

tablas

teatro latinoamericano -que estando tan cerca, a veces nos parece (cosa triste) tan lejano- esta obra marca esos dos puntos: ese «antes» y ese «después» que me devuelve fe y seguridad en lo que soy, como parte de esta región del mundo, reconociéndome en su escena.

#### IV. RESPETABLES SEÑORES Y SEÑORAS DEL PUBLICO...

Por supuesto, un espectáculo así podría desatar ríos de tin-

ta, a fin de apresar el poderío de su alcance. Pero **La negra Ester** es teatro auténtico, y como siempre sucede ante un hecho semejante, las palabras de la crítica no llegan a ser sino una pobre reminiscencia de la grandeza efímera de este arte. **La negra Ester** exige ser vista y vivida, incluso más que comentada; porque su gozo es el de ese instante mismo, la existencia, que ya sabemos, por desgracia, tan breve. También en eso el teatro se parece a la vida, más que las otras artes, capaces de perdurar en el lienzo, el papel o la piedra:

se esfuma y desaparece con demasiada rapidez. El público pudo beber, sin embargo, el agua viva de esta puesta. Y agradeció ese trago intenso con no menos intensos aplausos.

Digo el público, y permítaseme un aparte. Triste fue ver, en las funciones, a varios críticos y especialistas quejarse de las poco más de dos horas que duraba el espectáculo, y aun abandonando el teatro con el pretexto de una puesta «demasiado larga». La mayor parte del público, gente común en el más dulce sentido del término, permaneció hasta el final de las funciones; a diferencia de esos estudiosos que por razones, digamos cuando menos, de ética debieron acompañar a los chilenos. He ahí una de las grietas de nuestro medio teatral. Cierto es que la falta de transporte, y otras tantas condiciones, han limitado la vida y duración de nuestra escena, pero anteponer pretextos semejantes al goce estético es ya casi insufrible, más cuando algunos memorables montajes de nuestra historia escénica (pongamos por ejemplo, **La noche de los asesinos**, **Fuenteovejuna**, **Bodas de sangre**, **El círculo de tiza caucasiano**, **María Antonia**...) no bajaban de esa duración. Que se ha perdido entre nosotros la «cultura del entreacto», es cosa verdadera, pero que nos neguemos a recuperarla, y con ello, nos prohibamos el retorno de un concepto verdaderamente mayor del teatro, es error imperdonable. Más si quienes

propugnan tal negación son los propios investigadores. Posturas así me hacen pensar en el recelo con que no pocos de nuestros directores se refieren a la crítica, tachándola de superficial. No es justo que paguemos todos por algunos pecadores, y si bien hago el llamado de alerta, mucho me alegró ver junto a mí, en las dos funciones que presencié, a colegas que no se estremecieron ante las dos horas y algo más de verdadero teatro que nos regaló Andrés Pérez. El público, esta vez, predicó con el ejemplo, y la ovación de pie que coronó cada encuentro, era elogio y advertencia sobre la necesidad de repensar el teatro entre nosotros desde las más variadas aristas.

## V. NOSTALGIA POR LA NEGRA ESTER

¿Y por qué este espectáculo me provoca tanta nostalgia, tanta tristeza al saber que su paso fue fugaz y no una larga temporada entre nosotros? Quizá porque en él, como en pocas obras que he podido admirar (y buena parte de ellas, iberoamericanas), hay latente un sentido de participación festiva que durante mucho tiempo se ha ausentado en la creación teatral cubana. Piénsese en el mejor teatro brasileño, o en esta misma obra, y se descubrirá un rejuego apegado a la elementalidad de nuestras posturas y bailes, a la humildísima manera de ser que nos caracteriza, expresada en esos instantes donde el

cuerpo ríe y danza. Gozos que el teatro cubano, ahogado a ratos por un afán de trascendentalismo asfixiante, parece olvidar; aunque afortunadamente no se ha perdido del todo -recordemos **Las perlas de tu boca**, del Buendía, las zarzuelas dirigidas por Berta Martínez, **La niña querida**, de Carlos Díaz, etcétera. En un mundo contaminado por la tecnología, el mejor teatro vuelve a su esencia artesanal, y la música en vivo, el verso, el baile, la risa y su mezcla insólita con la tragedia, reflejan al hombre tal y como es hoy: un ser hecho a golpe de contrastes. **La negra Ester** es una lección magistral de teatro, ojalá aprendamos y redescubramos en ella lo que también vibra en nosotros. Y que de ese hallazgo crezca nuestra expresión, es cosa que beneficiará al teatro, y, por ende, a todos.

Andrés Pérez ha dicho que quiere volver a Cuba. Qué bueno sería ver aquí su **Popol Vuh**, o presenciar un taller sobre sus técnicas en algún punto (¿por qué siempre va a ser La Habana la privilegiada?) de la Isla. Algo así podría curarnos de esta ya tremenda nostalgia por **La negra Ester**, que dentro de unos años nos hará evocar estas tres funciones, estoy seguro, con la complicitad entrañable de quienes vivieron y respiraron juntos el mismo aire cargado de teatro, la misma vida hecha escena y mágica confabulación. ■

# La voz de maestro



## PALABRAS EXTRAIDAS DEL VOLUMEN

RAMIRO GUERRA Y LA DANZA EN CUBA,  
DE FIDEL PAJARES

Ramiro Guerra

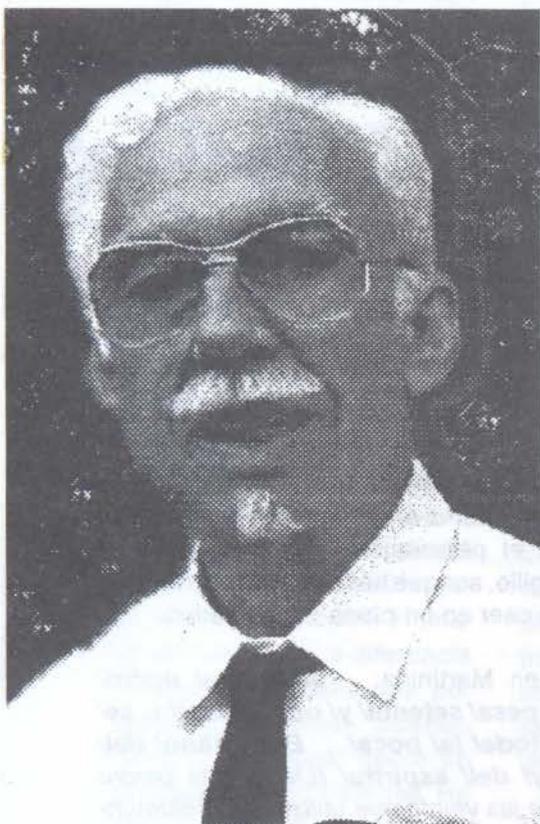
### SOBRE LA NECESIDAD DE LA TEORIA EN LA DANZA

*Sí, creo en la necesidad de la teoría en la danza porque aguza el intelecto, afina las ideas y penetra en el pensamiento del creador. Y quizás la danza, por ser quizás el arte más sensorial, más dado a la irracionalidad del sentimiento y las emociones, enfundado en la visceralidad del cuerpo humano, bello y hermoso instrumento, pero limitado a músculos y huesos, articulaciones y un complejo sistema nervioso, difícil, aunque no imposible de controlarlo, sea el arte más necesitado de cultivar la intelectualidad, especie de exorcismo racionalista contra el atletismo danzario, tan usual como peligroso para nuestro arte.*

*Cuando hablo de teoría me refiero, desde luego, tanto al complejo pensamiento filosófico como a todo el mundo de las ideas que tienen que ver con la cultura del hombre en el siglo XX y en las primicias del XXI. Ya desde el XVIII, llamado el Siglo de las Luces, se instauró la ineludible necesidad del conocimiento basado en la científicidad. Es por ello que se considera que la modernidad, con todas las implicaciones, comienza en ese siglo. El movimiento intelectual de los enciclopedistas marcó definitivamente la trayectoria de la cultura occidental, al unisono con la revolución industrial, política y económica propiciada por la Revolución Francesa.*

*No es casualidad que en esa época surgiera el primer innovador y teórico de la danza, Juan Jorge Noverre, quien en sus *Cartas sobre la danza y el ballet* hizo una crítica de todo lo que estaba ocurriendo en el mundo de la danza teatral de su momento, preconizó su separación del espectáculo operático, rompió con las vacuas alegorías al uso para el frívolo disfrute real y de la corte, e instauró una narrativa más humanizada como contenido y ya claro y preciso dentro de un desarrollo formal que había logrado un nivel de virtuosismo, pero que también había hecho devenir el espectáculo danzario un *divertissement* para exhibición de las facultades de los brillantes bailarines de la época. Arremetió contra la falsedad del tradicional uso de máscaras que impedía la comunicación con el rostro del artista, contra el vestuario rococó de miriñaques, pelucas y tocados de plumas, ajenos a personajes y caracteres y, sobre todo, pidió la amplia colaboración de poetas, músicos, escenógrafos en un cerrado haz interrelacionante que funcionara en la sola dirección de la concreción de una obra danzaria. Además, pidió al creador una multiplicidad de conocimientos, desde los anatómicos del cuerpo del bailarín hasta los de apreciación de las otras artes. Es decir, que Noverre estuvo bien iluminado en la necesidad de expansión cultural de todo aquel que entraba en el oficio artístico de la danza.*

*Luego han venido muchos otros que han ido conformando el cuerpo de una teoría de la danza, tanto desde dentro, como protagonistas directos, como desde fuera, por críticos, historiadores, investigadores y cultivadores de otras disciplinas, para quienes la actividad danzaria haya poseído interés. En este último renglón están los etnólogos, antropólogos, musicólogos, folcloristas y, recientemente, hasta los semiólogos.*



*En la segunda mitad de nuestro siglo, con el arribo del estructuralismo, por un lado, y del marxismo dialéctico, por otro, los estudios teóricos han tomado un gran auge. La interpretación de los fenómenos artísticos ha alcanzado gran trascendencia dentro de la también nueva teoría de la información. Los criterios sobre si una obra de arte es un universo cerrado, determinado por una individualidad creadora que ha incorporado quizás la ideología de un momento histórico, se tambalean ante las nuevas perspectivas que plantean un sistema abierto de información en el receptor por parte de la obra artística, capaz de provocar asociaciones en el mundo cultural de sus ideas, como para establecer la multiplicidad de interpretaciones que hoy se denominan como «lecturas.»*

*Esta intensidad en la teorización del mundo cultural actual, desde luego que en ocasiones ha llevado a que sea más lo dicho del objeto que el objeto mismo. Y también suele llevar a un nuevo apotegma de los tiempos actuales, que es aquel que dice que la profusión de información nos deja al final en estado de desinformación. Es tanto a veces el material de conocimiento, impartido además tan veloz y escuetamente, que la profundidad de lo estudiado se nos puede ir de las manos.*

*Todos éstos son los pros y los contras de la teorización fuertemente imperante en el mundo actual. Pero lo que sí es ineludible es que hoy por hoy no podemos vivir a espaldas de una teoría que responda al compulsivo pragmatismo de la era tecnológica, que con su inmediatez material amenaza con borrar la confrontación por las ideas capaces de cuestionar cualquier intento de deshumanización que tienda a borrar los valores espirituales de nuestra civilización, amenaza nada ajena a la realidad que vivimos en este fin de siglo. Puedo decir que todos estos problemas me han tocado con gran fuerza desde temprano en mi formación artística.*

*(...)*

*Esa manera de sentir y ver el universo de la danza no sólo ha sido una fuerte necesidad personal, sino que he tratado de transmitirla a mis alumnos y al medio en que me he desenvuelto. El hábito de la lectura nos lleva sin darnos cuenta al de la investigación. Esta nos hace concretar conceptos, y con éstos en la mano, nuestra obra, tanto la de interpretación como la de enseñanza y la de creación, resultan enormemente enriquecidas en motivaciones y, por ende, en resultados para uno, para los demás y para el medio no tan inmediato, pero real, que nos rodea y envuelve. Todo ello nos inserta, a partir de una necesidad individual, en el amplio panorama de la cultura universal. Y es también esto lo que nos puede hacer transitar vías tan aparentemente alejadas como son la tradición y la vanguardia; romper con los esquemas del pasado sin negar la trascendencia de su historia y estar siempre alertas y listos para asimilar lo nuevo que el progreso creador nos plantea.*

# MARTINICA

El seis de enero pasado, los casi doscientos espectadores que acudieron al Fond Saint Jacques, en la isla de Martinica, pudieron ver algo inusual en su contexto dramático. Roberto Bertrand, el Calígula habanero, representaba una de las obras de Virgilio Piñera menos visualizada en la escena cubana: **EL TRAC**. Monólogo o unipersonal, esta pieza del Teatro Inédito, posiblemente poco comprendida en su tiempo, es algo más de lo que el lector se puede imaginar. Los martiniqueños, tal vez impresionados por la poética del texto o la destreza del actor, murmuraban aquella noche del invierno caribeño: *C'est an jeux, C'est an jeux*.

Roberto Bertrand hacía algún tiempo que había pensado en esta obra de Virgilio, escrita entre las décadas del sesenta y setenta, pero nunca creyó que podría encarnar al enigmático personaje. Le fascinaba el juego escénico que propone la trama, además de la intertextualidad utilizada por el dramaturgo. Y es que, según la crítica especializada, **EL TRAC** es eso, un juego con las imaginaciones del actor y los espectadores, donde sólo hay espacio para el invento lúdrico (casi único de un Virgilio inmerso en su propio infierno dantesco), y una mezcla de versos que van desde la introducción del Hui Minn King, pasando por Calderón y Lope de Vega hasta llegar a Quevedo: *yo no iba a actuar este unipersonal, pero no encontraba quien lo hiciera y entonces decidí hacerlo yo mismo*.

La trama de la obra de Piñera es la historia de un hombre que inventa su propio juego, un hombre que ha llegado a la madurez y necesita tener nuevas emociones que lo lleven a

contextualizarse con su ambiente social. Los conocedores del dramaturgo cubano podrían decir que el personaje del monólogo es el propio Virgilio, aunque hacer semejante afirmación sería caer en un plano especulativo.

Bertrand en Martinica: *Mide/ un/ metro/ ochenta/ pesa/ setenta/ y/ ocho/ kilos/ y/ se/ ríe/ con/ toda/ la/ boca/... Está/ sano/ del/ cuerpo/ y/ del/ espíritu/ (Llega a la piedra elegida, de las veinte que utilizó como elementos de la escenografía, y la amarra con una cuerda. Al lado del espacio donde actúa, a cielo abierto, está la banda de músicos que tocan los tambores y junto a ellos una mujer que traduce al francés las palabras del actor. Enfrente, el público.) ¡TRAC!...*

## EL MONASTERIO DE LOS DOMINICOS

El Fond Saint Jacques se encuentra ubicado en un monasterio construido en Martinica por frailes dominicos en 1569, en una finca que les había obsequiado la viuda de uno de los gobernadores de la isla. Junto a éste, también levantaron un pequeño ingenio muy rudimentario que pronto proveyó de azúcar y aguardiente a los monjes y demás habitantes de la colonia francesa. Algunos historiadores aseveran que este lugar fue el primero donde se destiló ron en el Nuevo Mundo. En la actualidad, la institución, reconocida por las autoridades culturales de ese país como Monumento Histórico, se encarga de promover el arte martiniqueño y del Caribe en general. Una de sus principales intenciones es aunar los lazos de las naciones

# HISTORIA DE UN JUEGO

de la región, independientemente de las diferencias idiomáticas y rasgos étnicos-culturales.

*La dirección del Fond Saint Jacques, y especialmente su máxima figura Susil Landau, me ofrecieron una beca que les otorgan ellos a ciertas figuras del área. Esta consiste en una especie de estancia de dos meses en el antiguo monasterio. Lo hacen con el objetivo de que los artistas tengan un lugar de reposo y se preparen para la creación.*

*Bertrand en Martinica: ...No/ no/ es/ un/ santo/ es/ tan/ sólo/ un/ hombre/ con/ todas/ las/ complejidades/ que/ implica/ serlo..., dice el actor que se encuentra precisamente al centro del improvisado escenario. Mira fijo a los espectadores que a cada momento se tornan más asombrados. Se ata él mismo la cuerda en uno de sus brazos; hace movimientos bruscos, como para tratar de zafarse y finge que no puede; continúa sus parlamentos que a veces se mezclan con el ritmo de los tambores: ...Y/ como/ todos/ los/ hombres/ éste/ tiene/ sus/ máscaras/ con/ las/ cuales/ se/ defiende. ¡TRAC!*

El trabajo lo preparé en el mismo sitio donde actué. Los del Fond Saint Jacques no me pidieron, como no le piden a nadie, que hiciera algo, pero yo decidí actuar porque lo necesitaba. Pensé en la obra de Virgilio y eché manos a la obra.

La estancia de Roberto Bertrand en Martinica ha sido de vital importancia para el teatro y la cultura cubana. Fue la primera beca que le ofrecieron a un extranjero y precisamente a un

representante de las artes escénicas. Según el actor, los martiniqueños están al tanto de lo que ocurre en el acontecer cultural cubano, y en su universidad, a pesar de la barrera idiomática, se estudia la dramaturgia de Virgilio Piñera, de quien los teatrólogos de esa isla consideran una de las figuras más importantes del arte caribeño.

Algunos diarios martiniqueños comentaron la actuación de Bertrand en el Fond Saint Jacques. Elogiaron la capacidad histriónica del cubano y la puesta que, según ellos, fue algo novedoso dentro de las actividades culturales de la institución. También se refirieron a la originalidad del libreto, del cual dijeron que para haber sido una obra escrita en una fecha tan temprana, el texto se ajusta a las concepciones estéticas actuales.

*Bertrand en Martinica: ... Años/ enteros/ transcurrieron/ con/ nuestro/ hombre/ encarnando/ ya/ a/ uno/ ya/ a/ otro/ de/ estos/ personajes/ históricos. Habían pasado casi cuarenta y cinco minutos y el público se mantenía a la expectativa de lo que ocurría en el patio del antiguo monasterio. El actor, transformado en el personaje virgiliano, se mantenía desplazándose de un lugar a otro, gesticulaba y hacía que su cuerpo jugara al compás de las palabras y el sonido del tambor. ¡TRAC!*

El texto de Virgilio y la puesta de Bertrand tienen un mismo final.

*Bertrand en Martinica: ...Podemos empezar/ podemos empezar/ podemos empezar/ podemos empezar/ podemos empezar. ■*

# EL PAYASO Y EL DIFÍCIL ARTE DE HACER REIR

Miguel Menéndez Mariño

Muchos piensan que el circo puede considerarse un arte menor, que no requiere de un despliegue histriónico para su representación. Pero esto es un error. La profesión del payaso es una de las especialidades más difíciles puesto que requiere de un dominio del arte del actor, el conocimiento de los diferentes géneros que conforman el universo circense y un elemento muy importante: la gracia o *vis cómica*. Hacer reír es un don que pocos tienen.

La procedencia de la *clownada* y su vinculación con los artistas de las farsas populares en las ferias, relacionan al payaso con el teatro y el circo, ya que ambos tienen mucho en común. Shakespeare, en *Hamlet*, utilizó para el papel de los sepultureros a dos bufones, antecedentes de los actuales *clowns*, así como de los *mimos* en Grecia, los actores de la *Commedia dell'arte*, los juglares y los artistas del arte popular de las ferias.

Los estudios recientes sobre el comportamiento del ser hu-

mano en la comunicación aplicados a las corrientes actuales en la preparación del actor, son vasos comunicantes con la técnica de actuación de los payasos. Algunos fueron invitados a dar clases a los actores del Odin Teatret durante su entrenamiento en la Escuela Internacional de Antropología Teatral que dirige Eugenio Barba.

La base en la preparación del *clown* es la acción, «...pues los gestos no son otra cosa que señales, y cada gesto es siempre una palabra...»<sup>1</sup> El texto en los números de payaso debe estar bien ligado a la acción. Estos deben ser cortos, ya que se trata de un factor auxiliar. Si la representación abusa del texto y limita las acciones, será difícil para el público decodificarlo.

## LA CREACION DE LA IMAGEN

Todo artista trabaja con imágenes. El músico, el artista

<sup>1</sup> E. Meyerhold. *El teatro teatral*. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1988.

plástico, el actor, el bailarín *interpretan* su arte a través de imágenes. El actor aspirante al *emploi* de payaso parte de sus características individuales: no sólo para encontrar su imagen exterior, sino también con la finalidad de revelar su contenido interior. Debe diseñar su carácter a partir de nuestra realidad, reflejando, de forma individual, la generalidad que se manifiesta en la vida. Nos relataba Rafael Rodríguez, payaso del Circo Nacional de Cuba, cómo en la creación de su personaje pasó largos años definiendo los contornos del carácter. Al principio fue el Augusto<sup>2</sup> que sólo recibía bofetadas y golpes y, más tarde, el chaplinesco, pero siempre el contenido era ajeno a la realidad. Así surgió un personaje cómico positivo, alegre, bonachón, con sabia enjundia y experiencia popular.

Lo típico no excluye la variedad de encarnaciones indi-

<sup>2</sup> Rol de payaso surgido en el siglo XIX con características muy particulares: la torpeza, la desdicha, algo atolondrado, con ganas de ayudar, pero dislocando esta cooperación. Al paso de los años ha sufrido variaciones.



the magician  
la voluntad

Yardo Ana Mpa

viduales en el seno de contradicciones, de lucha entre las distintas fuerzas sociales, por lo que los caracteres típicos no pueden ser representados fuera de esas auténticas contradicciones, de los conflictos vitales. La función esencial de todo comediante es precisamente desenmascarar los defectos del hombre; la risa es el medio más eficaz, porque mientras te diviertes te percatas de su existencia.

## LOS MEDIOS ARTISTICOS

Entre los medios artísticos del payaso están los métodos de la hiperbolización, la bufonada y lo grotesco. Meyerhold<sup>3</sup> vincula dicho grotesco con el llamado teatralismo teatral, fundamentado en la experiencia de los teatros de feria. También Stanislavski<sup>4</sup> habló sobre la actuación grotesca definiéndola como un «contenido interno expresado en la exageración». El payaso toma un rasgo del carácter y lo lleva a la caricatura, empleando un determinado uso vocal que se apoya en una risa desproporcionada y un llanto graznador. Sale a la pista con larga barba canosa, doblado por el peso de los años y con bastón en la mano para poder sostenerse en pie; pero a la menor alegría da un salto mortal de espaldas, suelta el bastón y brinca de contento. Oleg Popov -conocido como el *Payaso del Sol*

y ganador de medallas en festivales de todo el mundo- actúa de modo bufonesco: de lo alto de una cuerda floja deja caer unas briznas de hierba seca en el piso como medida de precaución por si se cae.

Esto que he relatado forma parte indisoluble de la actuación del payaso. La ausencia de concordancia de pensamiento del personaje con las reglas de conducta de la sociedad, revela el efecto cómico. Pero no se debe olvidar que toda acción que él realice debe tener una base lógica a pesar de su manifestación ilógica: absurdo, pero real. Enroscar un bombillo en el *socket* girando todo el cuerpo, colocar un pie sobre el camión y abrocharse los cordones del zapato que ha quedado en el piso, son ejemplos de acciones absurdas, pero llevadas a buen fin. El comediante que olvide esta regla y prepare sus *gags* sin este método estará fracasado, no obtendrá del público más que suspiros amargos.

La actuación del *clown* debe de ser sencilla y con acciones justificadas. Se impone que trabaje siempre con un guión que parta de una fábula simple donde se resumen su conflicto y desenlace. El montaje ha de pautar los sucesos en acciones y escenas concretas. Todo requiere estar muy bien estudiado y analizado. Aquel que decida dedicar su vida a este arte tiene que ser un agudo observador de la vida

y, a partir de ahí, seleccionar aquellos elementos que le proporcionan un enlace entre su arte -extracotidiano- con su referente -cotidiano- y por demás conocido por el público. Cuidado, el *clown* no sólo entretiene, sino *educa*.

En estos momentos hay crisis en la concepción de guiones, y pocos se ocupan de escribir nuevos libretos, limitándose a repetir las escenificaciones que con más resultado se han presentado a los espectadores.

## EPILOGO

Sobre este arte queda mucho por indagar, pero un personaje tan debatido, marginado y discriminado no ha sido profundamente estudiado aún. Hace algunos años, en el Festival de Teatro de La Habana, muchos quedaron sorprendidos con un espectáculo del Clú del Claun. Esta representación, llena de absurdos y metáforas, logró transmitirnos sucintamente los problemas y vericuetos de la conciencia humana planteados en su fábula. Que sólo baste hacer un recorrido por la historia del teatro para saber algo más de la existencia de estos insólitos personajes, que desde las comedias de Aristófanes, pasando por el teatro de Shakespeare, llegaron a nuestro siglo para ser tratados por Meyerhold y Maiakovski hasta llegar a Chaplin, por sólo citar algunos. ■

<sup>3</sup> E. Meyerhold. Ob. cit.

<sup>4</sup> K. Stanislavski. *Obras escogidas*. Editorial Moscú, 1956.

# **ESPECIFICIDAD CRIOLLA Y FUENTES RITUALES DEL TEATRO DE LA REUNION**

Irene Sadowska Guillon

## **I. ASPECTO POLITICO, CULTURAL Y ESTETICO DEL TEATRO CRIOLLO Y DEL «TEATRO MESTIZO»**

La isla de la Reunión se encuentra en el Océano Indico, entre Africa, la India y Australia, al este de Madagascar. Tiene una población mestiza desde su origen, es decir, hace un poco más de 300 años. La historia de la Reunión está marcada por las dominaciones sucesivas, la esclavitud, el voluntarismo y el colonialismo.

Como encrucijada etnocultural, la Reunión concentra una mezcla de razas, de religiones y de culturas diferentes: cristiana, islámica, hinduista (tamul), budista, etcétera.

La catastrófica situación económica, a pesar de una ayuda masiva de la metrópolis, acentúa hoy las barreras, conflictos raciales y tendencias integristas de una sociedad estructurada en distintos grupos.

¿Qué es la identidad criolla, cómo se expresa en el plano cultural?

Es producto del mestizaje que se impuso como condición para sobrevivir en los campos de esclavos y de voluntarios, que se reunían por las noches y se expresaban a través del cuerpo, la danza, el canto y la música; más allá de las diferencias de lenguas, tejieron un fondo común, una memoria colectiva. Esos campos fueron verdaderos laboratorios de la cultura del *fenoir*.

Toda esta cultura de la noche es hoy vivida a pleno día. El mestizaje artístico, que deviene una opción libre y consciente, es todavía a menudo un acto de resistencia.

El hombre de hoy en la Reunión, donde la tradición oral era muy fuerte, tiene problemas para contarse sus propias historias. De igual modo, las tentativas de cooperación cultural venidas del Occidente ahogaron muchas veces la creatividad local a golpe de una formación que conducía y conduce todavía a un teatro de imitación.

Hace una quincena de años la rehabilitación de la cultura criolla, de sus fuentes rituales y populares, anima particularmente la creación teatral en la Reunión. Muchos grupos revalorizan la lengua criolla, escriben y presentan sus espectáculos en creol.

La práctica escénica en la Reunión es fundamentalmente interdisciplinaria, por su naturaleza, sus orígenes y sus tradiciones rituales.

Fundándose en la inmediatez de la interrelación con el espectador, en su proximidad, el espectáculo se presenta en un espacio social, muchas veces en lugares efímeros, precarios, en plazas de pueblitos, en las montañas.

## II. DE LA AFIRMACION DE LA IDENTIDAD CRIOLLA LOCAL A LA BUSQUEDA DE SU SUSTANCIA UNIVERSAL

La obra del Teatro Talipot es particularmente representativa de las reivindicaciones de identidades diferentes. El nombre de la compañía es tomado de Talipot, un árbol proveniente del Oriente, muy alto, con raíces muy profundas, del cual se dice que el tronco abriga las almas de los ancestros y las hojas servían en la India de pergamino para los textos sacros de los Vedas.

Creado en 1986 por Philippe Pelen, inspirándose en el ejemplo de la antropología del cuerpo de Eugenio Barba, el Teatro Talipot se instaló primero en un barrio popular cerca del Ermitage. Hace dos años Talipot se estableció en un antiguo central azucarero en Pierrefonds, barrio descentralizado y «sensible» de San Pedro. Su trabajo es animado a la vez por una investigación de arraigamiento en la memoria de la isla.

Definiéndose como teatro transcultural y pluridisciplinario, Talipot explora los ritos, los mitos y las tradiciones orales del Océano Indico. La obra del grupo -que reúne actores, bailarines, músicos de razas e identidades culturales diferentes: indios, africanos, chinos, malgaches, etcétera- se nutre de las tradiciones del teatro africano e indio, de los ritos sociales y sagrados, de cuentos y leyendas recopilados a lo largo de su trayecto, refiriéndose, entre otras, a la teoría de la organicidad de Grotowski, a las experiencias de Artaud y de Kantor, y a los trabajos de Brook.

Tiene una estética despojada, que reclama el mínimo de decorado, de iluminación y de texto; fundada esencialmente en la expresión corporal y musical, la ritmicidad y la plasticidad de las acciones.

La palabra estructura y ordena el grupo. Se impone entonces otra relación con el texto, una escritura teatral que hace la síntesis entre el sonido.

«Cada cual porta en sí otro lugar, el exilio es una herida», dice Philippe Pelen, director y animador del grupo. «La memoria es corta, pero el cuerpo se acuerda del viaje. El cuerpo del actor es un cristal de múltiples facetas que lleva en él el oriente, el occidente, el fuego del volcán, el océano, lo femenino, lo masculino, etcétera... La escena permite interrogar esta memoria del cuerpo, más allá de nuestra propia historia, de nuestra propia conciencia.»

La referencia a la tradición teatral africana, particularmente al cuento que hace un llamado a la percusión, a la memoria del tambor que reúne, que pone en escena el rito social y sacro, así como el teatro indio danzado y contado, es fundamental en el trabajo de Talipot. Es con ese espíritu que la compañía se ha asociado para algunos de sus espectáculos a las colaboraciones de artistas -vínculos vivientes entre el arte del Oriente, del Sur y de Occidente- como Sotigui Kouyaté, de Burkina Faso, y actor fero de Peter Brook; Shandrasekhar, bailarín y músico indio; Savitry Nair, coreógrafa y bailarina india, gran especialista del arte clásico bramánico y sánscrito del Bharata Natyan, y del canto Camático que se inició también en la danza europea trabajando con Maurice Béjart, Pina Bauch, el circo Zingaro.

Cuando en el teatro las cosas son reproducidas y representadas, el cuento, el relato, hace una parte importante en la improvisación, en el juego distanciado del actor, que recuerda, cuenta, mientras su cuerpo actúa.

El cuento permite, igualmente, el paso de «la cuarta pared» a la proximidad.

Así el grupo ha ido a diversos lugares para interrogar la memoria de los viejos, coleccionar la materia ritual, arquetípica, los referentes culturales: cantos, danzas, cuentos, leyendas, mitos. Esta materia recopilada y vivida por los actores en los mismos lugares de las historias contadas, da lugar a un «argumento», «una partitura», escrita como un cuento, trazando la historia, las intenciones y las situaciones. Seguidamente hay un trabajo de investigación, de depuración, a través de la improvisación, la escucha de las sensaciones, las tensiones, los surgimientos inconscientes, individuales, de los actores, que construyen un lenguaje de signos esenciales, orales, gestuales, sonoros, visuales.

«Lo que no quiero hacer -dice Philippe Pelen- es ni la yuxtaposición de las artes ni el sincretismo de las culturas.»

La música constituye la nervadura del trabajo escénico; investigar sobre los cuerpos es trabajar sobre la musicalidad, la rítmica del movimiento. La palabra, comprendida siempre en su dimensión vocal, deviene a veces canto o encantamiento.

### III. LA MEMORIA LIBERADORA A TRAVES DEL GESTO RITUALIZADO

En los espectáculos de Talipot, escritos por Philippe Pelen, el texto no es más que un elemento del lenguaje escénico, donde también opera el mestizaje de lenguas: francés, creol, malgache, lenguas de la India.

El primer espectáculo de Talipot, **Le cri du fouquet** (1986), creado a partir del trabajo con leyendas y cuentos criollos, que tiene como personaje central al gran brujo, retoma el mito e interroga su simbólica y sus potencialidades de hablar de la sociedad.

Jako Mayako (1991) se inspira en un personaje popular de la Reunión, el bufón sagrado. Un ser abigarrado, ágil, con una cola grande, que a principios de año sale a las calles, saltando y bailando, seguido de dos tambores. Debe atrapar con la boca las monedas que la gente le tira y elevar sus deseos. Es inspirado tanto por la religión tamul como por el animismo y la religión malgache. Jako, que simboliza el poder liberador, es puesto en conflicto con un personaje histórico de la Reunión devenido legendario, Madame de Bassin, una célebre esclavista.

Los temas de la transgresión de una ley ancestral, de un viaje iniciático y de reencuentros consigo mismo, que portan la huella de leyendas tamules, son abordados en **Adrien, il y eut un matin** (1990). Es la historia de un joven pescador que transgrede la prohibición de ir a pescar más allá de la barrera de coral y, animado por una tortuga milenaria, portadora de la sabiduría del mundo, parte a lo lejos para descubrir que el mundo está también en él.

**Alors l'arbre l'a di** (1992), a través del recorrido de un marino malgache, que en su fuga se inicia a la libertad y se interroga sobre él mismo, hace referencia a las evasiones de los esclavos, a los rituales de pasaje e iniciación.

**Ma** (1994) marca una etapa en la obra de Talipot. En **Ma** el grupo inicia el trabajo con artistas indios y hace un llamado a las tradiciones y a las figuras míticas de la India. Ma, palabra de origen sánscrito que designa a la madre, guardiana de la fuente y de la tradición. Kalla, figura legendaria en la Reunión, semejante a una bruja mala, aliada con el océano y la noche. El espíritu de Kalla es invocado en Madagascar en las sesiones de exorcismos trumbas; en la India, Kalla es una de las formas de la diosa Kali, destructora del tiempo.

La última creación de Talipot, **Les porteurs d'eau** (1997), tiene su origen en los viajes del grupo a Nueva Caledonia, las Comores y Madagascar y en su exploración de las creencias y las prácticas rituales junto a un lago sagrado. Es una investigación sobre la problemática del agua, sus valores simbólicos y vitales, sus lazos con el culto de los ancestros y el animismo.

El compositor malgache Ricky Radimbarison, nacido en un pueblecito marcado por la sequía, cuyo nombre significa «la ciudad donde se vende el agua», es especialista en cantos polifónicos. Creó para el espectáculo una música que recurre a la percusión y la polifonía vocal. Los movimientos coreográficos por Savitry Nair se inscriben en un espacio ritual concebido por el pintor comorien Modalí, cuyas pinturas en tela de yute son impregnadas de la brujería y la magia.

Prácticamente en todos los espectáculos de Talipot hay una primera parte (un prólogo) en el exterior de la representación que marca un tiempo de iniciación, haciendo referencia al ritual de purificación para expulsar los malos espíritus. En **Ma**, por ejemplo, esta parte ritual se desarrolla al son de tambores, con antorchas.

Para la creación de su próximo espectáculo, en julio de 1999, el grupo trabajará en el tema del tránsito con comediantes africanos, en Africa del Sur, en una gruta que abriga pinturas rupestres, explorando la simbólica de la gruta.

La conexión con lugares concretos, que despeja signos muy fuertes, está siempre en la base de los trabajos de Talipot. Se trata de impregnar y de dejarse provocar a la vez por la materia física, por la memoria del lugar, por los espíritus que lo habitan.

#### **IV. CONFRONTACION DE LO CRIOLLO AL MODELO METROPOLITANO, EUROPEO. ¿AMENAZA DE UNA FRACTURA O PERSPECTIVA DEL DIALOGO Y DE LA RECONCILIACION?**

Estas compañías califican la política cultural del Estado de colonialista, buscando imponer en la Reunión el modelo metropolitano, véase europeo, de teatro sin tener en cuenta lo que hace la especificidad del país: su historia, su lengua criolla.

¿No es sorprendente ver en pueblecitos perdidos un lugar concebido como teatro a la italiana, con un escenario construido de hormigón, una cortina sucia, los tres golpes antes de la representación y actores acorralados en su texto en francés? ¿Por qué imponer espacios siempre frontales cuando en todos los rituales los espectadores-actores pueden estar sentados a la redonda, en cuadrados, a veces en pareja, sin que jamás el lazo sea cortado?

La instalación en la Reunión, en septiembre de 1998, de un Centro Dramático Regional cristaliza hoy para el teatro la reivindicación de una especificidad reunionesa, criolla, en materia de creación artística. Muchos artistas de la isla temen que el nuevo centro sea la vitrina del teatro «que hace falta hacer». Es sentido, sobre todo por las compañías locales, como una competencia y una amenaza para su supervivencia y sus subvenciones.

Hay algunos que quieren preservar las raíces, la memoria ancestral colectiva, sin por ello olvidar que lo criollo hoy evoluciona con Internet y que no es en términos de la alternativa tradición-modernidad, sino de una dialéctica, que esta evolución debería ser vista, por lo menos para el teatro. ■

# LAS TEMBLOROSAS PALABRAS

Waldo González

«Cuando se pierde la esperanza se empieza a creer en todo, y si no, mira cómo anda el mundo y te darás cuenta.»

(Sofía a Beatriz)

«Y la desafortunada luz de la esperanza que apenas retenía las temblorosas palabras en mi bolsillo.»

Roberto Fernández Retamar

Como en los fines del siglo y comienzos del siguiente, cada década promisorio/provisoria casi nunca abre ni cierra con exactitud, al menos en Cuba, según la experiencia de los aquí nacidos.

Digo esto por los criterios existentes sobre sí el presente siglo que ya se va concluyó en 1989 con el derrumbe del campo socialista, por lo que estaríamos ya en la centuria del XXI. Y lo digo, sobre todo, por la praxis que anuncié arriba. Esto es: 1959 trajo la Revolución. Se cerraba una época -que, por supuesto, ya venía preparándose en la ciudad y la montaña con la lucha clandestina y frontal- para abrir otra, justa y necesaria.

Bien. A comienzos de la década siguiente (y tampoco es un año «fijo», con cero, el que la inicia), en 1971, acaece, por circunstancias sociopolíticas, un hecho que transformaría/afectaría el quehacer y la sensibilidad de no pocos creadores por torpes instancias directivas en nuestro sector: el Congreso de Educación y Cultura, que dejó una huella negativa, particularmente en la escena y las letras (recordar el «quinquenio gris», tal definió Ambrosio Fornet,

etapa redeterminada por Rine Leal como «decenio gris»).

1980 sí abre como década de cero, número redondo, con el «fenómeno», grave por su repercusión nacional, Embajada del Perú/Mariel, algo hasta entonces insólito en la Patria de Martí, a pesar de la ya lejana Camarioca en la primera mitad de los 60.

Pero hay más. Llegaría 1990, pero un año antes es el «desmerengamiento», tal lo calificó Fidel, del supuestamente poderoso bloque socialista. Ya se sabe el costo porque usted, que me lee ahora, y yo, que escribo estas líneas, lo vivimos y todavía padecemos su repercusión, afectada aún más por el bloqueo que casi alcanza a las cuatro décadas.

## **DONDE DIJE DIGO... NO DIGO OTRA COSA, SINO LO MISMO Y AUN MAS**

Las breves consideraciones anteriores tienen mucho que ver, claro, con la obra que me place enseguida presentar. Porque todo lo apenas rozado antes, de algún modo está involucrado

en esta pieza en un acto, primera de un binomio de valía: **El último bolero**, concebida por Iliana Prieto y Cristina Rebull, interpretada por ésta y por Verónica Lynn, y cuya puesta fue valorada por este crítico en *Bohemia* meses atrás y por la colega Mercedes Santos Moray en un número reciente de **tablas**.

En un breve comentario -solicitado e incluido por las autoras como notas al programa- escribí:

El desarraigo y el encuentro, la nostalgia y el regreso, el amor y el desamor, la incompreensión y la tolerancia. Todo y más, mucho más en una bien armada dramaturgia que juega con la dura realidad y el absurdo de la vida, sin olvidar el tan necesario y tan nuestro humor.

A lo que apunté al inicio de estas líneas, en lo social y lo político, habría que añadirle hechos concomitantes que mucho, igualmente, han afectado a nuestro país, y otros de índole íntima, humanísima, que, vistos superficialmente, pueden cobrar para algunos cierto protagonismo que no es tal.

Pienso en el homosexualismo, que si tiene que ver no es en última instancia decisivo, porque las autoras lo toman como un pretexto para entrar a fondo en otros subtemas de no menor singularidad. Así el (profundo) humanismo y la tolerancia, la incomunicación, la lejanía, la soledad y la nostalgia («El peor exilio es el del alma», dice Sofía, la madre), la falsa (o «doble») moral y aun otros *asuntos*, ya no subtemas, enriquecen el tejido dramátúrgico de esta pieza *sencilla* por voluntad de las autoras, quienes, en su afán de comunicarse fácil y directamente con el público, al parecer no quisieron complejizar la trama en su desarrollo con una estructura innecesariamente difícil (que no viene al caso en un tema tan cercano a todos).

Al contrario, hicieron su lectura más llana y, eso sí, dotándola de una alta gradación de nostal-

gia, algo que ya venía intrínseco desde la génesis historicosocial de los hechos que incitarían a las dramaturgas a escribir su texto, inscrito en lo que podría denominarse, por sus características tonales, «teatro de cámara».

Concebida con un leve pero sentido *adagio dramático* (por su vocación recordatoria, en tanto sirve de didascálica muestra de una época, y por su *movimiento lento*, tal se define, en términos genéricos, esta expresión musical hermosa, un tanto triste, nostálgica, de la que dejarían los más altos ejemplos dos grandes compositores: el barroco italiano Tomaso Albinoni y el contemporáneo norteamericano Samuel Barber), la pieza figura ya, sin duda, entre las más representativas de la dramaturgia cubana de fin de siglo, junto a **Alto riesgo**, de Eugenio Hernández Espinosa, y **Si vas a comer, espera por Virgilio**, de Pepe Milián.

La poesía, sí, salva sobre todas las cosas el regreso de Sofía a Estados Unidos. A pesar de su mínimo pero intenso parlamento sobre la esperanza perdida en su vida (pues sabe que morirá), pero ya no en el recuperado amor de su hija, ella partirá de vuelta con otra visión de su propia existencia, a la que había ayudado a aniquilar en el exilio peor, el del alma, el de la ausencia y la nostalgia, el de la lejanía y la incomunicación.

Y aquí está el *sustratum* de esta pieza cuya poética enriquece su esencialidad. Y su lirismo sencillo, circunstancial, de experiencia. Y, por fin, su genuina y simple belleza que se da en esa *luz de la esperanza* a la que aludía el poeta cuatro décadas atrás.

Por ello, pues, vale **El último bolero**, hermosa nota de identidad y cubanía sin mediocres «alientos» panfletarios ni gratuitas complejidades. Obra clara y limpia como el aire que respiramos y la luz esperanzadora que, a pesar de tantos cotidianos pesares, nos ilumina cada día de esta difícil vida.■

# tablas

Libreto  
No.48



ILUSTRACION VERDIAL

## El último BOLERO

de Iliana Prieto y Cristina Rebull

Pieza en un acto

Para Verónica Lynn

## PERSONAJES

**SOFIA**, madre

**BEATRIZ**, hija

En un apartamento de La Habana, 1997

*Ambiente de entrada y salida de aviones. Aparece Sofía en el público, muy arreglada, a la moda comunitaria de Miami, pero de buen gusto. Es una mujer distinguida. Beatriz en escena, todo lo contrario, está bastante desaliñada y termina de secarse lá cabeza. Tiene una toalla en sus manos. Son dos imágenes estáticas que no dejan de mirarse la una frente a la otra, madre e hija, después de diecisiete años de separación. La escena va iluminándose lentamente. Se sugiere que se establezcan dos lenguajes paralelos. Deben enfrentarse el realismo del texto con el recuerdo y el pasado de ambas. El presente y la memoria. En escena hay un ruedo de periódicos que crea un centro de acción. Hay barcos de papel. Es un ambiente desordenado.*

**SOFIA.** Ayer me tiré las cartas.

*Suena el teléfono. Beatriz va hacia él.*

**BEATRIZ.** (Al teléfono.) ¿Sí...? Un momento.. (A Sofía.) Parece que la única que no sabía que tú venías era yo.

*Sofía avanza hacia la escena. Beatriz va hacia ella. Parece que se abrazarán, pero no se tocan. Es un abrazo frustrado por el pasado. La escena se relenta dentro del ruedo y vuelve a su ritmo natural cuando Sofía va al teléfono.*

**SOFIA.** Aló... Sí, cariño, llegué bien... Muy buen viaje, sí... ¿Las cosas...? ...Y no sé, todavía no he podido ni mirar... Parecen iguales... Bueno, iguales no, pero... Es que... Sí, acabo de llegar... Bueno, casi no he llegado... Sí, fue ella la que salió, claro... Yo se lo digo... No sé..., hay algunos anuncios, sí... Sí, lo mismo que nos habían dicho... Sí, está flaca..., pero ella siempre fue flaca, no hay que estar pensando... Sí, mi amor, yo sé que ya me estás extrañando. Pero tienes que ser fuerte, sólo son quince días... Yo también. Lo mismo para ti... Bye... bye... Un besito.

*Sofía permanece de pie con el auricular en la mano sin saber qué hacer.*

**BEATRIZ.** Por favor, cuelga el teléfono. Estoy esperando una llamada. (Sofía cuelga.)

**SOFIA.** ¿Me puedo sentar? El viaje es corto, pero cansa más que ir a Europa.

**BEATRIZ.** No sé, nunca he ido a Europa.

**SOFIA.** Ah, es preciosa. No alcanza la vida para verla. ¿No tienes secador? (Va a buscar en el bolso. La respuesta la detiene.)

**BEATRIZ.** Sí, pero pierdo más tiempo desenredando el cable que secándome el pelo. (Suena el teléfono.) ¿Sí? Un momento...

**SOFIA.** Aló... Oscarito, mi amor..., no te preocupes, estoy bien... Sí, fue ella la que te salió otra vez... Claro que voy a pensar en ti... Sí, cariño, tú verás que estos quince días pasan volando... Sí... ¿Rolando no está contigo ahí?... Yo también le mando un beso a él... Bueno, corazón..., otro para ti... Sí..., yo también... Okey..., bye-bye... Sí..., bye. (Sofía se queda con el auricular descolgado.)

**BEATRIZ.** Por favor, cuelga el teléfono, que estoy esperando una llamada. (Sofía cuelga.)

**SOFIA.** Es que no se acostumbra a estar sin mí, pobrecito. Aquella vez casi me lo encuentro sin un pelo en la cabeza y sólo fueron veintidós días. (Suena el teléfono. Sofía inconscientemente lo coge pensando que es Oscarito otra vez.)

**SOFIA.** Aló... No..., es decir, sí, un momento... Es para ti.

**BEATRIZ.** ¿Sí? Bien... (Es una llamada que le agrada.) Ahora no puedo... No, no me pasa nada... De verdad que no... Sí... ¿Me puedes llamar después?... ¿Visita...? Sí..., tengo visita. Mi mamá acaba de llegar de Miami... Así mismo... Bueno... Sí, no me dejes de llamar. (Cuelga el teléfono.)

**SOFIA.** Si, después de diecisiete años una mamá puede llegar a ser visita...

**BEATRIZ.** ¿Cómo encontraste la casa?

**SOFIA.** Preguntando y preguntando se llega a Roma.

**BEATRIZ.** Esto no es Roma. (Sofía no sabe cómo continuar la conversación y decide deshacer el ruedo de periódicos.)

**SOFIA.** Bueno... Cuquita, la hija de Machito Pérez, no sé si te acuerdas, ahora está casada con un pastor por la paz que estuvo aquí en una de esas caravanas, y él se encontró con Blanca Carrasco, la que era mujer de Rafael Valdés, el de Matanzas, que le mandaba un dinero, y fue ella la que le dijo que te habías mudado para acá... (Beatriz la detiene. Tras una pausita, emprende la acción contraria, ordenando el ruedo. A partir de este momento se crea una doble acción física entre las dos que parece, y de hecho es, absurda, en la que Sofía

*insiste en destruir el ruedo y Beatriz en establecerlo. Sofía intenta crear su orden y Beatriz en mantener el suyo. Parece que los periódicos vuelan sobre el ruedo como plumas de dos aves que se enfrentan. Se produce un diálogo insustancial que busca revivir cualquier escena cotidiana del pasado para sentir que nada ha cambiado, pero las dos saben que nada está en orden.)* Blanca Carrasco está muy mal, la pobre, no deja de llamar a Rafael y pedirle que la ayude, pero Rafael ya está también bastante viejo y no puede... ¿Tú te acuerdas de Blanca Carrasco, no?

**BEATRIZ.** Sí, la verdad es que no sé cómo esa vieja tiene la poca vergüenza de llamar al pobre Rafael para que le mande dinero ni nada, con todos los tarros que le pegó durante toda la vida.

**SOFIA.** Mira, te digo yo que nunca nadie tuvo la certeza de que Blanca Carrasco le pegara los tarros a Rafael Valdés.

**BEATRIZ.** Bueno, toda Matanzas dijo que el pobre Rafael Valdés se había ido huyendo de los tarros de Blanca Carrasco.

**SOFIA.** Ay, chica, pero la gente también habla mucha mierda y, en un final, Rafael Valdés no ha dejado de escribirle a Blanca Carrasco ni de mandarle las pastillas para la osteoporosis.

**BEATRIZ.** Allá Rafael Valdés...

*Beatriz detiene la acción y decide que no va a caer en la trampa del pasado. Sofía mantiene su objetivo.*

**SOFIA.** El caso es que Blanca Carrasco se pasa el tiempo llamando a la hermana de Rafael Valdés para contarle sus tragedias y sus dolores de huesos, y a la hermana de Rafael le da pena y cada vez que habla con él le pide que no abandone a Blanca Carrasco en su desgracia y que... la perdone. *(Sofía tiene todo el ruedo de periódicos en sus manos.)*

**BEATRIZ.** ¿A estas alturas? *(Pausa.)* Blanca Carrasco debe tener como setenta y cinco años y Rafael Valdés como ochenta y dos.

**SOFIA.** El perdón no tiene edad.

**BEATRIZ.** No, la que no tiene edad es la culpa. *(Suena el teléfono. Beatriz lo coge.)* ¿Sí..? *(Pasa el teléfono a Sofía.)* Blanca Carrasco...

**SOFIA.** ¿Aló...? ¡¿Blanca Carrasco...?! ¡¿Cómo tú estás, muchachita?!... Sí... No... Bueno, en realidad Rafael Valdés quedó en pasar por casa, pero esto fue tan rápido que parece que no le dio tiempo. No... Claro... Menos mal, hija... No, pero él sabe lo de la osteoporosis tuya...

Sí, también sabe lo de la vesícula..., sí, él sabe todo eso... Bueno, él está bien dentro de lo que cabe, ya son ochenta y pico de años... Bueno, no te preocupes, yo le digo a Rafael Valdés..., sí, quince días... Okey... Okey. *(Cuelga.)* Pobre Rafael Valdés...

**BEATRIZ.** ¿A qué viniste?

**SOFIA.** Blanca Carrasco lo tiene seco...

**BEATRIZ.** ¿A qué viniste?

**SOFIA.** A verte... Tu hermano Oscarito también hubiera querido venir, pero le daba miedo.

**BEATRIZ.** ¿Miedo a qué?

**SOFIA.** Me imagino que miedo a que no lo dejaran volver a salir..., no sé. Oscarito siempre ha sido un infeliz... Y de lo que yo me alegro porque, mi hijita, este aeropuerto está lleno de militares de un extremo al otro. *(Silencio.)* Bueno, te juro que no vine a hablar de política...

**BEATRIZ.** ¿Y de qué viniste a hablar?

**SOFIA.** *(Buscando paz.)* Por favor..., Beatriz...

**BEATRIZ.** ¿Quieres café?

**SOFIA.** Te traje un paquete grande.

**BEATRIZ.** Yo tengo. *(Sale. Sofía queda sola. Suena el teléfono. Por primera vez deja ver su cansancio y su tristeza. No sabe cómo acercarse a Beatriz.)*

**SOFIA.** ¡Está sonando el teléfono!

**BEATRIZ.** Yo lo cojo por aquí. *(Sofía, después de unos segundos, levanta el auricular del teléfono, suavemente, y escucha. Es la misma voz que llamó antes. Beatriz le advierte.)* ¡Estoy hablando!

**SOFIA.** *(Cuelga rápido.)* Discúlpame, pensé que habías terminado... *(Beatriz entra con café, un termo y un mate. Al ver a Sofía husmeando en sus cosas le deja la taza de café sobre la mesita del teléfono y se aleja.)* No me da cuenta que estabas hablando. Es que necesito hacer algunas llamadas porque tengo que entregar cartas y.... ¿Qué es eso que estás tomando en esa cosa?

**BEATRIZ.** Mate.

**SOFIA.** ¿Droga?

**BEATRIZ.** No, mate.

**SOFIA.** ¿Eso es esa cosa que toman los argentinos?

**BEATRIZ.** Sí.

**SOFIA.** ¿Y a qué sabe?

**BEATRIZ.** Es amargo. ¿Quieres probarlo?

**SOFIA.** No, Dios me ampare, meterme la cachimba amarga esa en la boca. ¿Conociste a algún argentino?

**BEATRIZ.** No, estuve trabajando seis meses en Montevideo.

**SOFIA.** ¿En Montevideo, Uruguay?

**BEATRIZ.** Sí.

**SOFIA.** ¡Mi hijita, y en seis meses no tuviste tiempo de darte cuenta que cualquier cosa es mejor que esta porquería! (*Silencio.*) Beatriz, yo me fui por tu hermano... Tu hermano no puede vivir sin mí...

**BEATRIZ.** Mi hermano...

**SOFIA.** Ese muchacho está enfermo, mi hijita. Si yo no me hubiera ido detrás de él, se hubiera muerto.

**BEATRIZ.** Pero cuando arrancó para la Embajada del Perú ni tú te enteraste.

**SOFIA.** Dice que él pensaba llamarme desde allá adentro.

**BEATRIZ.** Mira, mami...

**SOFIA.** Gracias por decirme mami.

*Pausa.*

**BEATRIZ.** Mira... Oscarito es tan cobarde y tan maricón...

**SOFIA.** (*La interrumpe, dramática.*) No digas esa palabra, Beatriz, por Dios..., ¡calla esa boca!

**BEATRIZ.** Bueno, Oscarito es tan Oscarito que ni siquiera decidió a tiempo meterse en la Embajada, y como cuando llegó ya estaba acordonada y lo cogieron preso, debe haberse acordado hasta de la hora en que nació.

**SOFIA.** ¿Y qué querías que yo hiciera? ¿Qué lo abandonara después de todo lo que había pasado? (*Bajo, insultada y confidencial.*) Dice que le entraron a golpes, entre otras cosas..., por ser como es. Fue una experiencia horrible para ese pobre muchacho.

*Silencio.*

**BEATRIZ.** Y bueno, qué importa por qué te fuiste. No me vas a decir, a estas alturas, que viniste a hacerme el cuento

de la Embajada del Perú y a explicarme que no tuviste otra cosa que hacer con tu vida y la de Oscarito.

**SOFIA.** Sí.

**BEATRIZ.** Sí, ¿qué...?

**SOFIA.** Que no he dejado de pensar en ti ni un minuto en todos estos años. (*Silencio.*) Nunca dejé de rezar por ti... Nunca dejé de escribirte... Hasta que me di cuenta que jamás me ibas a responder.

**BEATRIZ.** Mira que te costó trabajo darte cuenta de algo tan evidente, Sofía.

**SOFIA.** Y cuando te mudaste estuve rastreando este teléfono por todo Miami hasta que no sé quién me lo dio.

**BEATRIZ.** Anjá, y se suponía que cada vez que sonaba el teléfono a las once de la noche yo debía hablarte y decirte que te extrañaba mucho y qué mierda de gobiernos estos que nos tienen separados y qué bueno que estás ahí.

**SOFIA.** Coño, pero al menos podías haberme dicho que no estaba equivocada, que estaba llamando al teléfono correcto; podías mandarme para el carajo y decirme que no te llamara más. ¿Era eso mucho pedir, Beatriz?

**BEATRIZ.** Sí. Era mucho pedir. Todo lo que revuelve la mierda hay que evitarlo.

**SOFIA.** Una noche llamé tres veces seguidas y dejaste descolgado el teléfono. No me lo vas a creer, pero estuve escuchando los sonidos de esta casa casi quince minutos. Pagué quince minutos de silencio por imaginarme qué hacías del otro lado.

**BEATRIZ.** ¡Ya! No vas a hacer que me sienta culpable por no querer saber nada de ustedes. Carajo, Sofía, mi alma es buena, muy buena, porque si yo lo pienso bien...

**SOFIA.** Termina. (*Silencio.*) Dilo... No se puede ser tan duro en la vida, Beatriz... No se puede ser tan duro, mi hijita, porque la vida es más corta de lo que uno se imagina.

**BEATRIZ.** ¿Y qué sabes tú de todo lo que yo pasé? ¿Qué sabes tú? ¿De qué sirven las plegarias y los rezos cuando uno no tiene a quién decirle ¡me estoy muriendo, coño, me estoy muriendo!

**SOFIA.** Ay, hija, por Dios...

**BEATRIZ.** Dios, justamente Dios no se acordó de mí ni se acordó de mucha gente. A veces no se sabe de qué parte está Dios.

**SOFIA.** Dios siempre está de parte de los buenos.

**BEATRIZ.** ¿Y quiénes son los buenos?

*Silencio.*

**SOFIA.** Creo que no me vas a perdonar nunca.

**BEATRIZ.** Sinceramente, ya no se trata de perdonarte o no, es peor; uno extraña lo que necesita y cuida lo que le hace bien, y ya ni tú ni Oscarito están incluidos en esos dos grupos.

**SOFIA.** ¿Tanto mal te hice, Beatriz?

**BEATRIZ.** Me mataste, mami. Me mataste.

**SOFIA.** No me digas eso...

**BEATRIZ.** Te das cuenta que ni siquiera eres consciente de lo que a mí me pudo doler que en media noche me cambiara la vida. ¿Tú no te acuerdas de aquella noche, mami...? Dime la verdad, ¿tú no eres capaz de acordarte de aquella noche?

**SOFIA.** No sé..., lo tengo todo muy confuso.

**BEATRIZ.** Y en medio de todos los rezos que hiciste por mí tuviste miedo de que Dios se enterara que sonó el teléfono, soltaste los cubiertos... Me acuerdo que te estabas comiendo una croqueta con tres ruedas de pepino... Agarraste, sin decirme nada, el primer maletín que te encontraste y empezaste a meter cosas con la mirada fija... Cerraste el maletín y, simplemente, me dijiste: «tu hermano fue el que llamó, llegó a Miami, mañana me viene a buscar un amigo por el Mariel...» Y ya... Así de simple.

**SOFIA.** Yo te dije que te fueras conmigo, que Oscarito me había dicho...

**BEATRIZ.** ¿Que Oscarito te había dicho qué...? Primero me dijiste que me fuera contigo casi tres horas después de toda tu recogida y, segundo, estoy segura que Oscarito nunca mencionó la posibilidad de que yo también me fuera. Para Oscarito yo nunca debía haber nacido.

**SOFIA.** No digas esas cosas. Oscarito te quiere mucho.

**BEATRIZ.** Bueno, no sé si ahora me querrá mucho, porque no me ve nunca, pero cuando éramos niños quería verme muerta, y mira que a mí me gustaba jugar con Oscarito, y mira que yo disfrutaba cuando estaba para mí y me hacía cuentos.

**SOFIA.** Las cosas no eran así, Beatriz.

**BEATRIZ.** No, tienes razón, las cosas nunca fueron como yo decía.

**SOFIA.** No era así.

**BEATRIZ.** ¿Y cómo eran?

**SOFIA.** Tú siempre pensaste que yo quería más a tu hermano.

**BEATRIZ.** Y no era verdad.

**SOFIA.** A los hijos se les quiere por igual.

**BEATRIZ.** Por favor, no hablemos de eso... Y como si fuera poco, tu hijito del alma se ponía a mortificarme; yo empezaba a llorar, y en lugar de regañar a Oscarito me pedías a mí que no llorara y que entendiera que lo único que él estaba haciendo era jugar conmigo. ¡Qué manera de jugar, carijo!

**SOFIA.** Ay, mi hijita, tú no eres feliz. El rencor no te deja vivir.

**BEATRIZ.** ¿Feliz? Sí, mami, por suerte, desde hace muchos años soy una persona muy feliz, y te juro que no sé ni por qué estoy sacando todas estas cosas porque, al final, no me importa ni hablarlas. Después de eso, la vida me enseñó que podían existir cosas peores y mejores.

**SOFIA.** Bien, Beatriz, ¿a dónde me quieres llevar? ¿Quieres que me sienta una mierda de madre?... ¿Quieres que me arrepienta de haber venido? No creas que no lo pensé más de cien veces antes de sacar el billete de avión... Pero te juro que, pase lo que pase entre nosotras y me digas lo que me digas, cada vez me siento mejor de haberlo hecho.

**BEATRIZ.** Suerte que tienen algunas personas de seguir viviendo hagan lo que hagan.

**SOFIA.** Qué dura eres, mi hijita, qué dura eres. Pero yo te haría una pregunta: ¿si en lugar de tres horas después de la llamada de tu hermano te hubiera dicho que te fueras conmigo colgando el teléfono, te hubieras ido?

*Suena el teléfono. Ninguna de las dos lo coge. No dejan de mirarse. Por fin Beatriz va hacia él.*

**BEATRIZ.** Sí... Un momento... *(Le pasa el teléfono a Sofia.)*

**SOFIA.** ¿Quién es ahora?

**BEATRIZ.** Blanca Carrasco.

**SOFIA.** Me cago en ella, carajo, qué manera de joder... Aló... Dime, Blanca... Aquí..., bien..., conversando. Imaginate, después de tanto tiempo... Sí... No... No, Blanca, la verdad es que yo no sé de nadie que venga para acá en estos días... Bueno, si Rafael Valdés te dijo que te iba a mandar el dinero, seguro que en cualquier momento te

llega... Sí, mi hijita, yo sé que no es fácil lo que están pasando... Sí..., seguro que Oscarito me llama en estos días y... Sí, yo le digo que le diga a Rafael Valdés que sólo te quedan diez pastillas... Bueno..., no..., no tengas pena... No, hija, por Dios..., es lo menos que... Yo le digo, sí. Él también. Bye, sí, bye. (*Cuelga.*)

**BEATRIZ.** Me voy a bañar.

**SOFIA.** Te hice una pregunta. Aquí todo el mundo tiene su mierda encima. Te juro que yo estoy tratando de sacarme toda la mía, te pido que tú hagas lo mismo.

**BEATRIZ.** Ahora me voy a bañar.

**SOFIA.** Te puedes bañar después. Quiero que me respondas si te hubieras ido conmigo aquel día.

**BEATRIZ.** Si tú supieras, es verdad, quizás aquella noche te hubiera dicho que no, que no me iba. Qué importa por qué..., tenía un millón de razones y tú tenías una sola. Pero después pasaron cosas muy duras, y tuve ganas de estar a mil leguas de este país. Esas no te las voy a decir ahora porque no te va a ser fácil escucharlas.

**SOFIA.** Dímelo todo...

**BEATRIZ.** Tranquila, mami, tranquila. Llevas casi veinte años sin hablar conmigo, no quieras saberlo todo en tres horas... Despacio. (*Beatriz emprende la salida.*)

**SOFIA.** ¿Fue verdad lo de la universidad?

**BEATRIZ.** No quiero hablar de eso.

**SOFIA.** ¿De qué quieres hablar?

**BEATRIZ.** No quiero hablar de nada, en realidad tenía un plan para esta noche.

**SOFIA.** Me lo puedo imaginar. Discúlpame por haber llegado sin avisarte.

**BEATRIZ.** Eso es algo tan típico en nuestra familia que ni siquiera me molesta. Nos encanta el factor sorpresa... Mira, mami..., no quiero hablar, porque esos años todavía me duelen como si me hubieran caído a patadas por la espalda durante veinticuatro horas seguidas, y me temblaron las manos y por poco te llamo y te digo que me saques de toda aquella mierda, pero pensé que tampoco ésa era la solución. ¿Qué sabes tú de esa historia de la universidad?

**SOFIA.** Yo nunca lo creí.

**BEATRIZ.** ¿Qué no creíste?

**SOFIA.** Lo que llegó allá de por qué querían expulsarte...

**BEATRIZ.** ¿Qué llegó allá?

**SOFIA.** Que... que eras..., bueno, que tú y una...

**BEATRIZ.** Que era homosexual.

**SOFIA.** No sabes cuánto yo recé, mi hijita. Dios tiene que haberme escuchado, porque al final no te botaron y pudiste graduarte, y Dios y yo sabíamos que todo era una injusticia, y la envidia de todos los hijos de puta que te acusaron porque eras uno de los primeros expedientes y que estaban buscando enterrarte en vida para...

**BEATRIZ.** Sí, en aquel momento no era verdad. Ahora sí.

*Sofía se queda sin habla. No quiere entender lo que dice la hija, y no sabe cómo enfrentar la información.*

**SOFIA.** ¿Ahora sí qué?

**BEATRIZ.** Que ahora sí.

**SOFIA.** ¿Ahora sí volviste a la universidad?

**BEATRIZ.** No, ahora sí es verdad lo que dijeron los hijos de puta de la universidad.

**SOFIA.** Que te envidiaban y todas esas cosas, y que eras el primer expediente y seguro se disculparon contigo y estás en...

**BEATRIZ.** Me voy a bañar.

**SOFIA.** No me digas más que te vas a bañar y dime...

**BEATRIZ.** Tengo una amiga, mami. Tengo una amiga siquiátrica que me ha ayudado mucho. Si no hubiera sido por ella, a estas alturas quizás estaría muerta.

**SOFIA.** Ay, santo cielo, menos mal...

**BEATRIZ.** Ella me acompaña desde hace diez años y creo que es la única persona en el mundo a quien de verdad le intereso.

**SOFIA.** ¿Y la puedes ver todas las semanas?

**BEATRIZ.** Nos vemos casi todos los días. Ella también tiene mucho trabajo y además tiene dos hijos.

**SOFIA.** ¿Y te cobra muy caro? Porque allá un terapeuta puede salir más caro que un alquiler.

**BEATRIZ.** Te estoy diciendo que tengo una amiga.

**SOFIA.** Ya lo sé, y que es siquiatra. ¿Cómo se llama?

**BEATRIZ.** Rosario.

**SOFIA.** Rosario..., ese nombre me gusta. Tu bisabuela por parte de padre se llamaba Rosario, pero no era siquiatra, pobrecita, era alcohólica.

**BEATRIZ.** Le dicen Goya.

**SOFIA.** ¿Goya?

**BEATRIZ.** Sí, unos amigos le pusieron Goya porque es muy bonita. Bueno, ahora sí me voy a bañar.

**SOFIA.** Siéntate ahí, Beatriz. No entiendo nada. ¿Cómo a una siquiatra de esa categoría le pueden decir Goya? *(Suena el teléfono. Sofía lo coge.)* Aló... ¿De parte? *(Tapa con la mano la boca del teléfono, un poco asustada.)* Es Goya...

**BEATRIZ.** *(Al auricular.)* Dime... Sí... Entonces yo te llamo... Sí, por supuesto que la vas a conocer... Diles que yo también hubiera querido ir..., que les mando un beso... O llama tú cuando regreses..., como quieras... Bueno. *(Cuelga. Silencio.)*

**SOFIA.** Dime una cosa, Betty, ¿esa Goya no fue la que te llamó hace un rato?

**BEATRIZ.** Claro, mami. Es la única Goya que hay.

**SOFIA.** ¿Y para qué te llamó ahora otra vez?

**BEATRIZ.** Porque esta noche nos íbamos a reunir en casa de unos amigos de ella.

**SOFIA.** Es decir, para yo entender, ninguna de las dos llamadas tienen que ver con la sicoterapia que ella te da.

**BEATRIZ.** ¿Qué sicoterapia, Sofía?

**SOFIA.** ¿¡Mi hijita, de qué estamos hablando!? ¿La Goya es tu siquiatra o no es tu siquiatra...?

**BEATRIZ.** Mami, cuántas veces te voy a repetir que Rosario es mi amiga.

**SOFIA.** *(Sin saber qué decir y tratando de ordenarse.)* ¿Rosario tiene dos hijos o no tiene dos hijos?

**BEATRIZ.** Tiene dos hijos, uno de doce años y otro de quince.

**SOFIA.** Y me imagino que los hijos no los haya tenido por obra y gracia del Espíritu Santo. También tendrá un marido.

**BEATRIZ.** Sí, absolutamente lógico. Estuvo casada hasta hace diez años.

**SOFIA.** Cuando empezó tu sicoterapia.

**BEATRIZ.** Yo nunca he sido paciente de Rosario.

*Un guaguancó invade rítmicamente la escena. Sofía intenta exponer su desconcierto, Beatriz sus razones, pero en ningún caso pueden lograrlo. Se miran, se enfrentan, entran en el ritmo del guaguancó, se evaden.*

**SOFIA.** Dame una coca cola.

**BEATRIZ.** ¿Aquí coca cola? Habría que salir a buscarla.

**SOFIA.** Beatriz..., ¿quién es Goya?

**BEATRIZ.** Un pintor español.

**SOFIA.** ¡Beatriz, carajo!, ¿quién es Goya?

**BEATRIZ.** Bien, ya que no quieres entender. Rosario es para mí lo que es Rolando para tu hijo Oscarito.

*Silencio.*

**SOFIA.** Dios mío, pero ¿qué fue lo que pasó en esta familia con lo puta que yo siempre fui y lo macho que fue tu padre? *(Suena el teléfono. Sofía lo coge inmediatamente.)* ¡Dígame!... Aló, aló... ¡Dime, Oscarito!... No, no me pasa nada. Dime rápido, ¿qué quieres...? ¿Y qué es lo que quiere Rafael Valdés que yo le diga a Blanca Carrasco...? Que la llame él y se lo diga... No..., no, dile que no. No, si Blanca Carrasco no ha dejado de llamarme desde que yo llegué... Sí..., además dile que ella sí está esperando el dinero... Pero yo tampoco sé quién es... Bueno, la próxima vez que te llame Rafael Valdés le dices que no pudiste hablar conmigo, y ya... Hasta luego, Oscarito... *(Cuelga.)* Creo que la que va a tener que ser paciente de Goya soy yo. *(Beatriz va a salir. Sofía la llama.)* ¡Beatriz!

**BEATRIZ.** Dime...

**SOFIA.** *(Cómicamente dramática.)* Estoy destruida. Resulta que en lugar de uno, tengo dos hijos enfermos.

**BEATRIZ.** ¿Enfermos de qué, mami?

**SOFIA.** Enfermos de sexo, mi hijita, enfermos de sexo y de lujuria.

**BEATRIZ.** Mira, yo no sé si Oscarito estará enfermo, entre otras cosas, por culpa tuya, porque lo hiciste un infeliz dependiente que ahora debe ser un tremendo comierda con la edad que tiene, pero lo que sí te puedo asegurar es que su enfermedad no tiene nada que ver con el sexo.

*Ya están nuevamente dentro del ruedo y Sofía va hacia Beatriz lanzando periódicos. La imagen de dos aves que se enfrentan se repite.*

**SOFIA.** ¡Pero Dios, mírame, no me abandones en un momento como éste...! Yo te pregunto, Beatriz, cómo si esa Rosario que le dicen Goya fue capaz de tener dos hijos, ahora es capaz de tener... ¡Silencio, Dios, silencio, no me dejes decir cosas feas!

**BEATRIZ.** Sofía, controla la histeria, que no es para tanto.

**SOFIA.** ¿Que no es para tanto? ¡No es para tanto tener dos hijos equivocados del camino de la naturaleza sabia y prudente! Porque la naturaleza sabe lo que hace, ésa sí no se equivoca. No es por gusto que los niños tienen lo que tienen y las niñas tengan la otra cosa.

**BEATRIZ.** Pero, Sofía, es que las cosas no son así como tú las estás pintando.

**SOFIA.** Escúchame bien. Escucha esto que te voy a preguntar. Concéntrate y no pienses en otra cosa.... Concéntrate bien... ¿Tú nunca te has enamorado de un hombre?

**BEATRIZ.** Sí.

**SOFIA.** ¿Y entonces, mi hijita? ¿No te pareció lindo, no te pareció bueno..., no te pareció rico?

**BEATRIZ.** Sí, mami, y la pasé muy bien, pero qué quieres que te diga. El amor está más allá de los sexos.

**SOFIA.** Mira, Beatriz, ¡vete al carajo con esas teorías! Los hombres son para las mujeres y las mujeres para los hombres.

**BEATRIZ.** ¡Coño, pero escúchame tú también a mí! Te cuesta demasiado trabajo entender que yo me pueda enamorar de una persona porque me gusta su cabeza o su alma, o su inteligencia, y que esto no tiene nada que ver con que sea una mujer o un hombre. ¿Eso es algo que te cuesta tanto trabajo? Rosario tuvo un matrimonio muy feliz y un día se le acabó, luego nos conocimos y se enamoró de mí.

**SOFIA.** *(La mira fijo tratando de desentrañarlo todo.)* A ver si yo entiendo, Beatriz... Quiere decir que si ahora..., vamos a suponer..., Dios lo quiera..., lo de la Rosario se acaba y yo te presento a Robert Redford, el de *Nuestros años felices*, tú te enamorarías de él...?

**BEATRIZ.** Sí..., claro..., o... de Barbra Streissand. *(Suena el teléfono. Beatriz lo coge.)* Sí... Ah, ¿cómo está? Sí..., no, no..., un momento.

**SOFIA.** *(Por imaginarse que es Blanca Carrasco.)* Yo no puedo creerlo... *(Agarra el teléfono con resignación.)* Dime, Blanca Carrasco... Rafael Valdés llamó a Oscarito... porque me llamó a mí hace unos minutos... No, Rafael no, Oscarito. ¿Qué va a hacer Rafael Valdés llamándome a mí, Blanca, tú estás boba? Y yo qué sé. Seguro que Rafael te llama esta noche porque yo le dije a Oscarito que le dijera... Sí..., cuelga, que seguro está al llamarte... Bueno, mi hija..., lo mismo para ti..., no..., no tengas pena... Bueno. *(Cuelga.)*

**BEATRIZ.** Me voy a bañar. *(Vuelve a detenerla Sofía.)*

**SOFIA.** *(Melodramática.)* Beatriz..., Beatriz... Entonces, hijita mía, ¿eres feliz?

**BEATRIZ.** Mucho.

*Sofía busca en su silencio. Encuentra un tejido que hace que las dos se transporten al pasado. Esto las une en imágenes evocadoras de sueños que tejieron juntas y que culminan con la imagen de la novia. Silencio.*

**SOFIA.** ¿Mucho? *(Beatriz asiente y se quita el velo.)* Si Dios escucha esto seguro se espanta...

**BEATRIZ.** Si yo fuera Dios, hubiera perdido ya la capacidad de espantarme.

**SOFIA.** Bueno..., también eso es verdad. Pero... ¿de verdad que se puede ser feliz... así..., de esa forma...?

**BEATRIZ.** El amor es amor como quiera que lo pongan, mami...

**SOFIA.** Bueno, si de amor estamos hablando... Es verdad que el amor es lindo. Mi hijita, y tú que tienes esa experiencia..., perdóname que te pregunte, pero... ¿y Oscarito... también será feliz?

*Beatriz abandona el tejido y va a sus barcos de papel.*

**BEATRIZ.** No puedo saberlo.

**SOFIA.** No, no lo es. Como tampoco nunca lo fui yo a partir de un momento...

**BEATRIZ.** Tú sabrás...

**SOFIA.** Sí, es verdad. Yo sabré..., como lo sabemos casi todos los que caminamos por un lugar que no es el de uno y que no lo será nunca, aunque sea lindo y te sirva de casa para toda la vida.

**BEATRIZ.** Me imagino.

**SOFIA.** No creo que puedas.

**BEATRIZ.** Tú siempre te reíste mucho.

**SOFIA.** Reírse no es ser feliz. ¿Me veo muy vieja?

**BEATRIZ.** *(Se acerca a Sofía con un barco en las manos.)* Siempre fuiste muy linda. Yo quería ser como tú... Me acuerdo que en el Pre todos los varones me decían que linda es tu mamá..., y nunca me lo dijeron a mí... *(Un sonido de olas penetra la escena tímidamente. Sofía mira el barco.)* Cuando te fuiste, fue muy extraño..., sólo me quedaron tus fotos..., ahí nadie envejece... Ni en el recuerdo...

**SOFIA.** El viaje para Miami fue horrible.

*Silencio.*

**BEATRIZ.** Yo te vi. *(Sofía se sorprende.)* Yo estaba cerca del puerto del Mariel aquella tarde.

**SOFIA.** ¿Te ibas?

**BEATRIZ.** No, quería ver cómo te ibas tú... Es difícil ver eso, ¿sabes...? En realidad era difícil verlo todo. Era difícil ver cómo se iban hasta los que uno no conocía, y era muy extraño ver a los que llegaban, que se habían ido antes, tocar por unas horas las costas de Cuba. Estamos tan cerca y a la vez tan lejos. Un poco de agua por el medio, y ya...

**SOFIA.** ¿Me viste de verdad?

**BEATRIZ.** Sí..., y pensé que sólo por Oscarito pasabas por lo que estabas pasando.

**SOFIA.** Me sentí una cucaracha. El amigo de Oscarito, junto con su familia, se llevó a tres presos... Uno de ellos estaba borracho de asco y se la pasó todo el tiempo cayéndome arriba... Cuando empezó a alejarse el yate tuve miedo... De pronto todos se callaron, hasta el borracho..., y nos quedamos en silencio... Hay un momento en que dejas de ver las costas de aquí y tampoco se ven las de allá... Lloré mucho... En ese momento lloré por mí... Y ya han pasado diecisiete años...

**BEATRIZ.** Yo también lloré mucho, mami. Y estuve mucho tiempo cerca del puerto mirando a la gente. Vi cómo tu yate se alejaba hasta que desapareció, y entonces lloré más..., me quedaba totalmente sola... Hasta tuve la esperanza de que regresaras antes del anochecer...

**SOFIA.** Perdóname, mi hijita...

**BEATRIZ.** ¿Y eso de qué sirve?

**SOFIA.** Igual quiero que me perdones...

**BEATRIZ.** ¡Qué sola, mami..., qué sola estuve!

**SOFIA.** Yo lo sé... Todos estamos solos...

**BEATRIZ.** Sí, es verdad... Pero algunos están más solos que otros...

**SOFIA.** Beatriz, no sigas...

**BEATRIZ.** Me está haciendo mucho bien decirte todo esto...

**SOFIA.** Sigue...

**BEATRIZ.** Estuve dos días sin entrar a la casa... La gente en el barrio pensaba que yo también me iba y nadie entendía nada, y todo el mundo quería preguntarme y por poco me saco un acto de repudio... Después me convertí en el personaje al que los vecinos le tenían lástima, y cada rato me regalaban una panetelita o un poco de frijoles negros... Hasta un día, que vinieron a buscarme para caerle a huevazos a no sé quién que se iba y yo dije que yo no entraba en eso. Entonces el de vigilancia me dijo que yo llevaba la traición en la sangre.

**SOFIA.** ¿Y qué le dijiste a ese hijo de puta?

**BEATRIZ.** Nada... El hijo de puta hace seis meses se sacó el bombo y se fue con toda la familia... Sí, fueron días muy feos.

**SOFIA.** Lo sé, mi hijita. Lo sé... Hasta yo te abandoné... El peor exilio es el del alma... Yo sé que ya no soy igual... Tengo arrugas, como digo yo, arrugas de exilio y de noches sin dormir... Te he extrañado mucho, Beatriz..., y he dormido poco...

**BEATRIZ.** Es verdad que estás más vieja..., pero te ves muy bien... Yo creo que yo me veo más vieja que tú...

**SOFIA.** No sé, yo te veo muy linda... Con los pelitos parados como siempre, pero... linda... Esos muchachos del Pre estaban ciegos...

*Suena el teléfono. Se crea un tiempo de respeto y paz entre las dos. Sofía descuelga el teléfono y se lo pasa a Beatriz para que sea ella quien responda la llamada.*

**BEATRIZ.** ¿Sí...?... Dime... *(Sofía la mira, ya sabe que es Rosario. Se aleja un poco respetando la intimidad de Beatriz.)* Qué bueno... No, no es necesario... Ten cuidado con la bebida y el timón... ¿Y por qué tu hijo mayor no te acompaña?... Sí, no te preocupes..., yo también... Bueno. *(Cuelga.)*

**SOFIA.** ¿La quieres mucho? *(La posible respuesta es interrumpida por el timbre del teléfono.)*

**BEATRIZ.** ¿Sí...? Un momento.

**SOFIA.** ¿Aló...? ¡Blanca Carrasco! Sí, mi hija, dime... *(Ahora esta llamada se convierte en un vínculo de comunicación entre ellas. Cada una con un teléfono, busca en la otra un acercamiento. Se ríen, se recuerdan, se descubren, se dan una tregua.)* ¿Que venía en el avión conmigo...? Blanca, por tu madre, pero ¿cómo tú pretendes que yo sepa quién era la pasajera que se llamaba Cecilia Porra...? No, yo no conozco a ninguna Porra de Matanzas. Yo sé, corazón..., yo sé que tú no quieres molestarme... Sí, dime... Pero tú te imaginas cuánta gente canosa venía en ese avión... Sí, había una vieja con un sombrero, pero... sí, creo que sí... Sí, pero no sé si ésa es la Porra de Matanzas... ¿Y Rafael Valdés te dijo que te lo mandó con ella? ¿Y cuándo hablaste con Rafael? Ah, bueno..., pero si él se lo dijo a su hermana seguro que la Cecilia Porra se va a poner en contacto contigo... Claro, tú sabes cómo es eso... Claro... Claro... Bueno... Bueno. *(Han quedado de espaldas en el juego escénico. Cuelga Sofía. Cuelga Beatriz. Tras una pausa, se abrazan muy fuerte.)* Gracias... *(El abrazo lo termina Beatriz, pero Sofía permanece abrazada a ella. Ahora Beatriz tiene los brazos sueltos.)* Nunca fuiste muy cariñosa... Oscarito sí. Pero yo sé que hay cariños más fuertes que un abrazo... No creas que no lo sé... *(Se separan.)*

**BEATRIZ.** ¿Qué te dijeron las cartas?

**SOFIA.** ¿Qué cartas?

**BEATRIZ.** Lo primero que me dijiste cuando llegaste era que ayer te habías tirado las cartas.

*Como siempre, Sofía propone su juego para evadir la verdadera razón de esta visita. Ahora su propuesta es contagiar a Beatriz en un absurdo juego de cartas que Beatriz acepta. Es una vuelta a cualquier escena cotidiana del pasado.*

**SOFIA.** Ah, sí... ¿Crees en esas cosas?

**BEATRIZ.** Ya yo creo en cualquier cosa. Creer no duele. ¿Qué te dijeron?

*Sofía se pone algo nerviosa, pero no pierde el control de la situación.*

**SOFIA.** La verdad es que me salieron una cantidad de palos de esos amarrados y puñalitos desde un extremo al otro...

**BEATRIZ.** *(Muy interesada.)* Yo creo que eso no es bueno.

**SOFIA.** Eso le dije yo a esa señora cartomántica, porque no había que saber de cartas para darse cuenta que había

demasiado palo junto... También había un carruaje de esos que dicen que vas a viajar... Yo me imagino que en este país las cartománticas pasen tremendo trabajo con eso de los carruajes, porque ¿qué tú le dices a una persona que todavía tiene que pasar por inmigración?

**BEATRIZ.** ¿Qué te dijo?

**SOFIA.** ¿Tú te has consultado alguna vez?

**BEATRIZ.** Sí... Un día, por allá por Guanabacoa, Rosario me llevó a una señora que ella conocía desde jovencita.

**SOFIA.** ¿Pero fuiste por algo en particular o por enterarte de cómo era eso?

**BEATRIZ.** No, fui porque Rosario decía que yo debía tener hecho algún daño porque nada me salía bien.

**SOFIA.** ¿Y qué te dijo?

**BEATRIZ.** Que tenía hecho un daño.

**SOFIA.** Pero entonces Goya también le mete.

**BEATRIZ.** No, mami, qué va a saber Rosario de nada de eso.

**SOFIA.** *(Confidencial.)* En su casa tú no has visto guerreros y esas cosas...

**BEATRIZ.** Ay, mami, por Dios...

**SOFIA.** Mira que eso se esconde en cualquier lugar, se atiende y funciona.

**BEATRIZ.** Te veo muy empapada en el asunto, antes tú no creías en nada.

**SOFIA.** Cuando se pierde la esperanza se empieza a creer en todo, y si no, mira cómo anda el mundo y te darás cuenta. *(Se va la luz. Apagón total. Esta unidad del apagón debe ser muy rápida hasta los silencios indicados. Se escuchan gotas de agua.)* ¡Ay, Dios del cielo! ¿Qué es esto, un asalto?!

**BEATRIZ.** Sofía, no te me hagas la de Miami, que tú vivías aquí en el año setenta y buenos apagones que te metiste

**SOFIA.** Te dije que no quiero hablar de política y menos de esos millones... ¡Busca una linterna, por tu madre, que esto me da claustrofobia!

**BEATRIZ.** Mami, cálmate, la claustrofobia da por encierro, y aquí lo único que ha pasado es que se fue la luz.

**SOFIA.** ¡Carijo, te digo que busques una linterna!

**BEATRIZ.** ¡Carajo, que en esta casa no hay linterna!

**SOFIA.** ¡¿Pero cómo puede existir una casa sin linterna a las puertas del siglo veintiuno?!

**BEATRIZ.** Mami, ¿por dónde tú andas...?

**SOFIA.** No fui yo. Yo no me he movido de donde estoy. Cierra la puerta, Beatriz, busca una pistola. Hay un asaltante dentro de la casa. ¡Auxilio!!!

**BEATRIZ.** ¡Sofía, contrólale! La puerta no está abierta y aquí no hay pistola, lo único que tengo por ahí es un machete que casi no tiene filo.

**SOFIA.** *(Fuera de sí.)* ¡Chica, y en este lugar no hay ni una maldita vela!... *(Asustada.)* Beatriz..., yo siento que algo me está haciendo cosquillitas en las piernas.

**BEATRIZ.** ¿Por dónde tú andas, mami?

**SOFIA.** Beatriz, algo me está haciendo cosquillitas.

**BEATRIZ.** Pero no camines más, si no, no te encuentro.

**SOFIA.** Ay, Beatriz, la cosquillita me sigue a todas partes. *(Ronroneo de gato.)* ¡Un gato! Ay, Betty, espántalo, tú sabes que le tengo pánico a los gatos.

**BEATRIZ.** *(Al gato.)* ¡Sal de aquí, Sebastián, sal! Es el gato de un pintor que vive en los altos.

*Silencio. Gotas de agua.*

**SOFIA.** ¿Y hasta qué hora es esto?

**BEATRIZ.** No sé, hoy no tocaba.

*Silencio. Gotas de agua.*

**SOFIA.** Caballero, qué cosa más grande. Que en este país te toquen o no te toquen hasta los apagones... Mi hijita, ¿de verdad que tú no tienes ni una vela por ahí?

**BEATRIZ.** Creo que queda una, pero está en la cocina.

**SOFIA.** No, no, no, no te vayas.

*Silencio. Gotas de agua.*

**BEATRIZ.** No me has dicho qué te dijeron las cartas. *(Se ilumina la escena. Sofía en el centro, atrás, envuelta en el tejido como una momia. Sigue evadiendo.)* ¿Mami...?

**SOFIA.** Chica, no me lo vas creer, pero en un segundo me quedé rendida. ¿Estuvimos como tres horas sin electri-

cidad, no? *(Beatriz la busca y la va despojando del tejido mientras la trae a proscenio y la enfrenta.)*

**BEATRIZ.** Por suerte no llegó ni a diez minutos.

**SOFIA.** Ay, hija, por Dios, me parecieron diez años.

**BEATRIZ.** Dime la verdad, Sofía Fernández... ¿Por qué viniste a Cuba después de tantos años? *(Sofía trata de sostenerle la mirada, pero la aparta. Beatriz le vuelve a buscar la mirada.)* ¿Qué pasa? Dímelo... *(Suena el timbre del teléfono. No dejan de mirarse. Luego Beatriz lo coge.)* ¿Sí...? ¿Oigo...? ¿Ah..., eres tú, Oscarito...? Sí, gracias... A mí también me gustaría verte... No, no me ha dado nada, pero de todas formas te lo agradezco... No, tampoco he visto las fotos... Sí, seguro que ahorita me las enseña... Sí..., espérate un momento... Otro para ti... Sí, me dio mucha alegría..., sí..., espérate...

**SOFIA.** *(Al teléfono, sin dejar de mirar a Beatriz. No dejan de mirarse.)* Dime, mi niño... Ya sé que me extrañas mucho... Sí, ella también... Yo creo que debes venir tú mismo y decírselo... Claro que no te va a pasar nada... Sí, Oscarito..., yo creo que debes volver pronto a Cuba..., okey, mi corazón, okey... No, no le molesta, si quieres, antes de acostarte a dormir, llama otra vez... Lo mismo para ti... Otro para ti... *(Cuelga. No se han dejado de mirar.)*

**BEATRIZ.** ¿Quién se muere, Sofía...? *(Suena el teléfono. Sofía lo coge para evitar la respuesta.)*

**SOFIA.** ¿Aló...? Es para ti. Rosario. *(Le entrega el teléfono a Beatriz y se sienta de espaldas a ella.)*

**BEATRIZ.** Dime, Rosario... Qué bueno que la están pasando bien... Me alegro mucho... Nada, no pasa nada... No, no le molesta que llames..., te juro que no... Si quieres, antes de acostarte a dormir, llama otra vez para saber que llegaste sin problemas... Bueno. *(Cuelga.)* Te hice una pregunta, mami. *(Suena el teléfono. Beatriz lo coge.)* ¿Sí...? Dígame, Blanca... ¡Cuánto me alegro! Ella se está bañando ahora, pero yo se lo digo. Sí... Sí, muy bien... Sí, muy contenta... Imagínese... Así mismo es... Claro... Bueno... Sí, llámela más tarde... No, no se preocupe... Bueno. *(Cuelga.)* La Porra la llamó desde Matanzas para decirle que le traía trescientos dólares que le manda Rafael Valdés y un tratamiento para la osteoporosis. *(Silencio.)* Bien..., me voy a bañar.

**SOFIA.** No, espera... Siéntate... Quería decirte que... de cualquier forma hubiera venido a verte. Este viaje de regreso está en mi cabeza....

**BEATRIZ.** Yo sé que sufriste.... No te tortures más ni me tortures más a mí. *(Silencio.)*

**SOFIA.** Yo... (*Silencio.*) Yo... (*Silencio.*)

**BEATRIZ.** Tú, ¿qué?

**SOFIA.** Oscarito no sabe nada.

**BEATRIZ.** ¿De qué estamos hablando, Sofía?

**SOFIA.** ¿Por qué no me dices mami?

**BEATRIZ.** Quizás la falta de costumbre..., pero igual...

**SOFIA.** No sé qué hacer con tu hermano. Quiero que venga a verte lo más rápido posible y conversen y se digan todo lo que nunca se han dicho. Es verdad que es tremendo... maricón, pobrecito, pero es un ángel..., y ahora lo que le queda por delante...

**BEATRIZ.** ¿De quién estamos hablando, mami?

**SOFIA.** Y te juro que, al principio, no se siente nada, y... yo pensaba que el día que le decían a uno, oye, se acabó el show, uno se tiraba al piso, se halaba los pelos, quería envenenarse, pero...

**BEATRIZ.** ¿Pero...?

**SOFIA.** Lo que quiero que sepas es que nunca le tuve miedo a la muerte... Tengo cáncer. (*Silencio.*)

**BEATRIZ.** ¿Pero eso te lo dijeron las cartas o te lo dijo un médico?

**SOFIA.** Me lo dijeron muchas pruebas que me tuve que hacer y mi médico. (*Silencio.*)

**BEATRIZ.** Pero es absurdo, te ves mejor que yo.

**SOFIA.** No me queda mucho tiempo, Beatriz. Y no me quería ir de este mundo sin conversar contigo, sin decirte que te adoro, mi niñita, y que ayudes a tu hermano.

**BEATRIZ.** ¿Qué me estás pidiendo, Sofía?

**SOFIA.** Yo te podría reclamar, después le buscamos algún preso político a Goya para que se case y se lleve a sus hijos y viven todos juntos.

**BEATRIZ.** Sofía, mirame a los ojos. ¿Tú estás hablando en serio?

**SOFIA.** Beatriz, ¿y qué vamos a hacer con Oscarito...?

**BEATRIZ.** Es del carajo, mami... Es del carajo que al final de esta noche..., que al final de esta noche..., de tu primera noche después de diecisiete años..., que al final tu viaje a Cuba nada tenga que ver con tus deseos de verme y que lo que pretendas es que yo me ocupe de Oscarito para garantizar su protección hasta después de tu muerte.

**SOFIA.** No es así, Beatriz.

**BEATRIZ.** Carajo, Sofía... ¿Tú crees que yo soy de hierro? Te has pasado la vida cuidándole hasta el aire que respira a Oscarito. Si yo llegaba a las tres de la mañana de la calle, te encontraba durmiendo, pero si Oscarito no estaba en casa a las diez y media estabas a punto de llamar a la policía.

**SOFIA.** Tú siempre fuiste más fuerte que él.

**BEATRIZ.** De eso no me cabe la menor duda. Más fuerte que Oscarito es una flor de pascua... Y ahora tienes el valor de decirme que me vaya a cuidar a Oscarito... ¿Y quién me ha cuidado a mí? Dime, mami..., ¿quién me cuidó a mí? Le llegó la hora a Oscarito. Nadie se muere por nadie.

**SOFIA.** Ese niño me ha dicho que el día que yo no exista se suicida.

**BEATRIZ.** Pues que vaya preparando la cuchillita de afeitar.

**SOFIA.** ¡Beatriz, ¿cómo puedes ser tan dura?! (*Silencio. Se miran.*)

**BEATRIZ.** Me hubiera muerto... ¿Y tú hubieras venido a cuidarme? ¿Y Oscarito hubiera venido a acompañarme? No, Sofía, no... Te juro que..., te juro que me doy cuenta que todavía te quiero..., me mataste con eso del cáncer..., pero... no me pidas que me ocupe de Oscarito porque no sería justo... Me ha costado mucho trabajo ordenar mi vida y no quiero dar ni un paso atrás... Cada uno en lo suyo y con lo que le tocó en este mundo...

**SOFIA.** Cuánto daño te hice, mi hijita...

**BEATRIZ.** Sí, me hiciste mucho daño... Me enfermé... Estuvieron a punto de salirme lombrices y culebras por la boca y las orejas... Por suerte apareció Rosario y algunos amigos que me ayudaron a curarme... Sí, Sofía, sí, me hicieron mucho daño... El peor de todos..., el abandono.

**SOFIA.** Te podías haber ido conmigo, Beatriz... Te lo pedí tres horas después, pero te lo pedí...

**BEATRIZ.** ¿Y tú crees que yo podía decidir mi destino por correr detrás de una madre que corría detrás de un hermano a quien le molesté siempre? Yo estudiaba una carrera... y en esta casa nadie había hablado nunca de irse del país..., ¿verdad o mentira? Porque cuando no me quisiste sacar del Pre en el campo, no lo hiciste por comunista, pero pensabas bien diferente, me decías que por mi futuro..., que si no no había carrera, hasta quisiste que me hiciera militante de la juventud porque eso garantizaba muchas cosas, y fui yo la que te dije que no me interesaba... Estuve tres años en ese Pre clavado en el medio del monte y no existió un fin de semana que no me muriera de tristeza cada vez que las guaguas se alejaban

y se iba haciendo de noche... Y lo peor..., siempre tenía la esperanza de que me dijeras, a la mierda el futuro, a la mierda el Pre, a la mierda la carrera y que sea lo que Dios quiera... Pero nunca lo dijiste... Después de todo, tengo que agradecerte que a los quince años me hayas ayudado a ser fuerte y a ser independiente... ¿Cómo querías que te siguiera aquella noche de la llamada de Oscarito?... Me dejaste sin madre a los dieciocho años, y a esa edad uno necesita de una madre aunque sea para desearle las buenas noches y para saber que uno tiene una raíz a la que sostenerse si llega un ciclón..., como el que vino después...

**SOFÍA.** Pero en todas las cartas te pedí que te fueras..., te lo rogué, Beatriz.

**BEATRIZ.** Sí, mami, yo lo sé..., pero la herida fue demasiado fuerte, y al perder mi tronco así de repente, me aferré a la tierra, a las calles, a este cielo, que era lo único mío a pesar de tantas porquerías...

**SOFÍA.** Porquerías hay en todos lados, se llevan para acá y para allá. No hay nada más fácil que trasladar porquerías... y hacerlas.

**BEATRIZ.** Yo creo que... debes regresar cuanto antes. (*Silencio. Sofía no deja de mirarla.*) Oscarito te necesita más que yo.

**SOFÍA.** Sí, eso es verdad, pero quizás éste sea su Pre en el campo. Es la primera vez que se separa de mí y es bueno que se vaya acostumbrando... Tengo miedo, Beatriz... Es mentira que no tenga miedo... Le tengo un pánico horrible a la muerte... Mira que me he leído libros de esos de filosofía china que casi lo convencen a uno de que la muerte es como un tránsito o algo así...; hasta tengo un casete de una cantante cubana allá que dice que la muerte es una graduación y que uno vuelve a matricularse..., que lo oigo todos los días, creo que lo traje y todo..., pero la verdad, la verdad es que yo no me quiero morir... Saber que cuando me despida de ti será para siempre me hace temblar de miedo..., todo me da miedo... Me he convertido en una vieja de mierda miedosa.... No es lo mismo sentir que la vida está por delante a saber que es cuestión de meses...

**BEATRIZ.** ¿Cuántos?

**SOFÍA.** Eso no quise que me lo precisara el médico... Yo tampoco soy tan fuerte... Dios mío..., ¿cómo será morirse...?

*Silencio. Beatriz empieza a llorar desconsoladamente. Se calma. Se refugia en el fondo del escenario y se ha convertido en una especie de arlequín triste. Está de espaldas.*

**BEATRIZ.** ¿Quieres escuchar algo?

**SOFÍA.** ¿Todavía tienes aquel disco de Martha Valdés que me gustaba tanto?

**BEATRIZ.** Hace tiempo que no lo oigo, está todo rayado.

**SOFÍA.** Pon la canción que canta Bola de Nieve. (*Se escucha Pobrecitos mis recuerdos en la voz de Bola de Nieve. Sofía se va acercando lentamente a Beatriz y cuando termina la canción ya está a su lado.*) No es ésa la canción que yo quiero escuchar. (*Suave, trae a Beatriz a proscenio.*)

**BEATRIZ.** Yo lo sé.

**SOFÍA.** No quiero estar triste.

**BEATRIZ.** Yo lo sé... Pero Martha Valdés también es parte de nuestros recuerdos...

**SOFÍA.** Sí, pero de recuerdos lindos. ¿Te acuerdas cuando la cantábamos juntas? (*Beatriz y Sofía empiezan a canturrear bajito Tú no sospechas. Sofía detiene la canción y mira a Beatriz.*) ¿Será posible que esté en Cuba? De paso, pero en Cuba... Es increíble, me voy a morir allá...

**BEATRIZ.** Yo tampoco quiero estar triste... Ahora estamos aquí, quién sabe lo que va a suceder mañana.

**SOFÍA.** Es verdad... Es verdad.

*Beatriz intenta controlar su llanto y Sofía acaricia su pelo. La voz de Martha Valdés interrumpe la acción y quedan estáticas. Inmediatamente entra Bola de Nieve cantando Tú no sospechas.*

**BEATRIZ.** ¿Bailarías conmigo?

**SOFÍA.** Sí, pero yo nunca he bailado con una mujer...

**BEATRIZ.** Hazte la idea que estás bailando con Robert Redford...

**SOFÍA.** O con Barbra Streissand.

*Empiezan a bailar. La luz baja creando intimidad. Esta danza va creciendo hasta convertirse en un vals a todo salón. Suena el teléfono, pero no interrumpen la acción. El teléfono insiste. Se detienen.*

**BEATRIZ.** ¿Será Oscarito?

**SOFÍA.** ¿Será Goya?

**LAS DOS EN UN ESTALLIDO.** ¡¡¡ Blanca Carrasco!!!

*Se abrazan muy fuerte. El teléfono no deja de sonar. Sofía se sienta, Beatriz hace un intento por escapar y Sofía no se lo permite. Termina la música. La luz se va lentamente y queda sonando el teléfono.*

# CANCION INCONCLUSA PARA YARINI



«Mirad, que estáis bajo la prohibición del ojo de la noche!  
Mirad, que no os engullan las fauces de la noche...»

Adrián Torres

## ...PRIMER MOVIMIENTO SUGERIDO

Sin reparar en las advertencias del joven poeta, Alejandro Yarini, el ídolo de San Isidro, transita otra vez por las calles de su Habana desde los escenarios de la Iglesia del Teatro Buendía y de la sala El Sótano del Grupo Rita Montaner. La metáfora teatral sigue los pasos del legendario personaje, procurando el reencontro entre el pasado y el presente como un tiempo único que permanece en los rincones de la ciudad. Esta ciudad que disimula sus ruinas y esplendores gracias al coqueteo impertinente de la Historia que a todos nos envuelve, bajo los acordes de *La vida en rosa* en la cubanísima versión de nuestro Bola de Nieve.

Yarini ha vuelto, no sé bien si por una necesidad temática o por una alternativa estética, para la escena de hoy. Puede pensarse también en una razón de mayor peso: la recurrencia circunstancial, es decir, histórica, de los referentes alegóricos de *su mundo* en renovado contrapunto con *el nuestro*. Yarini está *aquí*, en medio de un *ahora* que parece oportuno para las invocaciones y las ofrendas más disímiles. Tampoco puede asegurarse

definitivamente que se trate de un retorno. Tal vez, Alejandro o Alberto, pero sin dudas Yarini no se haya marchado nunca desde el momento justo en que Carlos Felipe, allá por 1960, colocara la última nota de su réquiem por el hombre más popular y controvertido de la villa en los comienzos de este siglo que ya estamos a punto de despedir.

El mito tropical se resiste al detenimiento y al reposo. Imponiéndose a los designios de los oráculos, volviendo la vista atrás en más de una ocasión, Alejandro Yarini sigue «adelante, siempre adelante, con la espada apocalíptica resplandeciente en su mano». Así, defiende la presencia de sus inseparables amantes, amigos, compañeros y contrincantes: La Jabá, La Santiaguera, Dimas, Bebo La Reposita, La Dama del Velo, e incluso, Lotot, con sus chulos franceses y cubanos. Presencia multiplicada por el reconocimiento de los hombres y mujeres que hoy reconstruyen su trayectoria, entrecruzando los hilos inasibles de la leyenda. Como un imán que atrae por la fuerza de sus enigmas, la obra de Carlos Felipe, y *Réquiem...*, en particular, ha planteado para los creadores un desafío permanente. Nadie duda que

(...) junto a Virgilio Piñera y Rolando Ferrer, le dio un nuevo sentido al teatro cubano, afianzó la fe en lo nacional, dejó a un lado la grandilocuencia y el melodrama de injusticias sociales, cubanizó las frases, ahondó en la psicología, profundizó nuestro carácter, aprendió a construir escenas, en fin, sentó las bases del actual movimiento teatral.<sup>1</sup>

Sin embargo, el suyo ha sido, como se sabe, un teatro más leído que representado. De ahí, precisamente, la fuerza intensa de sugestión que rodea a sus obras y su personalidad. Bases fundamentales para considerar los amplios márgenes de creatividad, indagación y proyección contemporánea que atesora y, al mismo tiempo, sugiere la teatralidad de sus textos, insuficientemente explorados.

Desde su estreno, en mayo de 1965 en la sala Las Máscaras, en una puesta de Gilda Hernández con el Conjunto Dramático Nacional, *Réquiem por Yarini* ha sido «visitado» en contadas ocasiones. Existe un criterio generalizado que ubica a la obra como un momento fundamental de la dramaturgia cubana, sin embargo, hacia ella, los directores de escena no han vuelto la

<sup>1</sup> Rine Leal. «Un Carlos llamado Felipe», en *En primera persona*. Instituto del Libro, La Habana, Cuba, 1967, p. 201.

mirada con la merecida frecuencia que sus valores demandan. Armando Suárez del Villar, con Teatro Irumpe (1985-1986), Huberto Llamas, con el Grupo Plaza Vieja (1989), y Rogelio Meneses, en su memorable versión de **Baroko**, con el desaparecido Cabildo Teatral Santiago (1989-1990), son los referentes más cercanos a las actuales proposiciones de Gerardo Fullea León con el Grupo Rita Montaner, y de Flora Lauten, que ofrece su mirada bajo el título de **La vida en rosa**, lo cual, tratándose del Teatro Buendía, es más que un simple título para el espectáculo. Faltaría añadir, para intentar hacer una memoria más completa, la versión que el pasado año estrenara, en Miami, Alberto Sarraín con su Grupo Cultural La Ma Teodora. Por la dedicatoria del programa, Sarraín vislumbró que 1998 sería el año de **Réquiem...**, pues dedica a Flora, a Fullea y a Carlos Díaz su espectáculo, como una manera de compartir, entre todos, las mismas ilusiones teatrales. De los preludios, sólo queda por cumplirse la promesa de Carlos Díaz. Seguramente llegará luego, para reavivar el coloquio en torno al otro Carlos «llamado Felipe».

Por insólitos que resulten el olvido, la indiferencia o la falta de decisión para encauzarlos hacia la escena, los personajes y situaciones creados por Felipe trascienden en nuestro teatro como símbolos de cubanía genuina. Vitalidad y hondura alejadas de brochazos folcloristas, identifican las renovadoras construcciones dramáticas a través de las

cuales el autor intenta situar los *márgenes* distintivos del *ambiente* de sus protagonistas. Bebiendo en diversas fuentes artísticas y humanas, descubre para sus (nuestros) espectadores una visión problematizadora del mundo oscuro, amargo y real de los hombres y mujeres que han vivido, y viven, apartados del centro de la Historia.

Sorprendemos por la coincidente presencia de **...Yarini** desde sitios diferentes en tan breve intervalo de tiempo, genera varias interrogantes alrededor de las opciones metodológicas y estilísticas que cada creador ha tomado para su puesta en escena. Pero más allá de las particulares lecturas, las distintas proposiciones estéticas confirman las potencialidades *combinatorias* no sólo de esta obra, sino de otros títulos, como **El Chino** o **El travieso Jimmy**. La contraposición de planos narrativos, el juego temporal, las superposiciones espaciales y la insistente mirada sobre las zonas difuminadas de la realidad, que convierten lo aparente en materia sustituta de lo real, con lo cual se truecan el sentido y las funciones habituales de los personajes y sus sistemas de valores, son resortes que articulan, de manera igualmente contradictoria, la estructura profunda y la concepción figurativa de los textos de Felipe. **Réquiem por Yarini** pudiera llamarse también **Crónica de una muerte anunciada**. El autor indaga en la historia, puntualiza matices a través de los cuales defiende los valores soslayados de un mundo poco conocido, e intenta ilustrar en toda su intensidad las

convulsas pasiones que rigen el comportamiento de sus personajes. Para ello acude a una figuración realista que abarca, incluso, la representación del mundo metafísico en constante interacción con los hombres que, en la vida real, deben decidir su propio camino, sin conocer, he ahí la culpa trágica, las fuerzas terrenales o divinas que los guían inexorablemente hacia su destino predeterminado.

Cuando nos adentramos en la fábula de la obra, creemos comprender con un solo golpe de vista el desenvolvimiento total de la anécdota. Esta se transparenta a través de la precisión de las acciones y la presencia nítida del conjunto de personajes. Incluso, la linealidad del proceso dramático y la exposición del conflicto resultan pilares sólidos que favorecen la claridad del plano argumental.

Este procedimiento dramático, que opera a nivel de la composición interna de la obra, funciona como uno de los primeros recursos que Felipe utiliza para *montar la atención del espectador* en torno a su argumento. Ya veremos que el juego mimético establecido entre el universo de Yarini y sus peripecias, por una parte, y por otra, la dilatación de los márgenes de la realidad abarcando dimensiones metafísicas y «espirituales» que suponen la presencia de los muertos y los dioses entre los vivos, más que un «capricho» lúdico que pretende canalizar el uso de diversos recursos expresivos, revela, también, la voluntad exploradora del autor en el campo de la teatralidad, y expone, a su vez, desde la es-

estructura de la acción hasta el plano temático, la familiar mirada de Felipe sobre la clásica relación *hombres-dioses*, ahora recontextualizada y mixturada con diferentes materiales *textuales* de carácter contemporáneo y autóctono.

En ese sentido, **Réquiem por Yarini** se apoya en una estrategia compositiva centrada en la yuxtaposición de planos narrativos y de acción, alusivos a la confluencia de distintas perspectivas individuales frente a la dinámica de los acontecimientos. La atmósfera mágico-religiosa que cubre la obra, manifiesta la constante interacción entre el universo «real» y el universo «divino». La amenaza de muerte que pende sobre Alejandro y la lucha apasionada de La Jabá por arrancarlo de su destino, como en las antiguas tragedias griegas, conducen a las consultas de los oráculos, transmutados en ceremonias y rituales de la santería cubana. Tal amenaza incrementa su valor como resorte dramático, al presentarnos al héroe signado por su controvertida naturaleza humana, enfrentándose a ciegas a las fuerzas que operan en su entorno y, sobre todo, imponiendo el ejercicio de sus instintos y su voluntad no sólo como un acto de fe y de valores éticos, sino como elemento rector de sus acciones, como si su vida toda fuera un juego de azar.

A lo largo de la trágica crónica, asistimos al develamiento progresivo de las claves ocultas que desencadenan los hechos. Las revelaciones, a pesar del conocimiento previo de que se dispone por parte del espectador -referente a la histo-

ria de Yarini- sostienen la intriga y llevan al descubrimiento de la verdadera condición de cada uno de los personajes y del rol que representan dentro del juego de relaciones que Felipe recoge. Con ello, se muestran también los conflictos que los enfretan entre sí y el conflicto general que los involucra, en tanto representantes de una cara oscura que las fuerzas públicas intentan, a toda costa, borrar.

He ahí el fundamento de la diversidad de planos ideotemáticos que se hallan imbricados en la multifacética estructura del conflicto de la obra. Porque se trata de una confrontación que no se agota en sus evidencias directas. El enfrentamiento entre los personajes por causas pasionales, éticas, de poder o, incluso, de creencias religiosas, nos llega cargado de alusiones sobre las fuerzas que *desde Palacio, o desde mucho más alto*, condicionan el rumbo de los acontecimientos. Ello supone la interacción de estos conflictos particulares con un ámbito de confrontaciones generales, es decir, sociales, que pueden señalar el alcance más trascendente de los sucesos. Atravesando todos esos estadios de la acción, Felipe ubica a Yarini, el hombre, que decide volver la vista atrás y autorreconocerse en su pasión más emergente: el amor por La Santiaguera. El expone esta verdad como un arma para frenar los malos augurios y resaltar la estatura de sus sentimientos en medio de tanta confusión y hostilidad. Pero al final de cuentas, su suerte ya ha sido echada. Es la suya una *anagnórisis* que lo inhabilita para la restauración del orden

perdido. Sólo queda esperar la muerte anunciada, sin que importe demasiado cuál será la mano ejecutora.

Llegado a este punto, me asaltan dudas que no logro despejar fácilmente. ¿Por qué Carlos Felipe, después de recrear tan detalladamente el mundo particular de Alejandro Yarini en medio de ese gran universo que fue San Isidro, desde su dimensión humana hasta su repercusión social, cierra el relato dramático con la muerte del protagonista a consecuencia de una reyerta de chulos por mujeres en disputa? ¿No será esa reyerta su forma de enmascarar la real envergadura del choque entre el individuo y un contexto contradictorio que condiciona su existencia pero que, al mismo tiempo, la niega? Ante las paradojas, la mirada que Felipe dedica a la figura de Yarini privilegia su comportamiento como hombre, es decir, como individuo apresado por el desconocimiento de las contingencias aparentemente azarosas que lo envuelven. Y es, precisamente, ese desconocimiento el origen de su culpa. Por ello tiene que pagar. Es ésa la raíz de la *epidemia que azota a la ciudad*, sólo que, esta vez, ni la muerte, ni la ceguera indiferente, sanearán la podredumbre. Su inutilidad hará más notoria la causa de los males y los vaivenes coyunturales a los cuales el poder y sus fuerzas someten a los hombres, no importa cuál sea su condición, ni cuál sea el tiempo en que esto ocurre.

Por estos motivos, más allá de los criterios de mitificación o idealización del ambiente de San Isidro, con los cuales se



• La vida en rosa. Teatro Buendía.

califica a la producción de Felipe, sugiero que veamos en estos textos una visión historizada del fenómeno que los origina. El autor nos presenta un universo atrapado en sus propias reglas. Impotente para articular una estrategia de cambios, justo en esa impotencia, en ese desentendimiento del decursar histórico, como si éste fuese inmanente a la voluntad humana, radica la fuerza que proyecta la problemática de **Réquiem por Yarini** hacia estos nuevos tiempos. No olvidar tampoco que la reconstrucción poética de Felipe tiene lugar medio siglo después de los sucesos originarios. El tiempo atempera las pasiones para sugerir otros intersticios a través de los cuales filtrar la luz hacia aquellas zonas de acción que

rebasan lo inmediato. Obras como **El Chino**, **Réquiem...**, **El travieso Jimmy** sugieren los contornos visibles de un paisaje sumergido al que hay que descubrir como si fuese un tesoro que, tras el naufragio, aún espera ser rescatado en las profundidades del mar. La Jabá, Palma, o el propio Yarini, al igual que otros personajes de este autor, nunca dicen todo lo que saben y sienten. Como si salieran de los ambientes chejovianos, sus silencios y contenciones hacen impercederas las fabulaciones de sus travesías individuales.

Tal vez, por ello, tengan tanto peso en el relato las fuerzas referidas (divinas o reales), las cuales alcanzan, con su ausencia o su silencio, un rol decisivo en el desarrollo del

conflicto y, por tanto, en la integralidad de la metáfora presentada por el autor. Bajo la fábula *aparente* se presiente una manera otra de *narrar* los hechos que «pervierte», altera y deja márgenes amplios para las reinterpretaciones que se hagan del texto, el cual puede llegar a asumir el aliento de las proposiciones pirandellianas y sugerirnos que los hechos han podido transcurrir así, porque *...así es, si así os parece*. A la larga, la verdad compartida entre el autor y sus espectadores es objeto de la invención creadora y de las convenciones de la representación. No es necesario decirlo todo. El tiempo ha de transcurrir para revelar nuevas hebras de la complicada madeja. Además, lo que ahora podemos ver son sólo

trazos de un dibujo que ha de completarse entre todos los que se integren al juego de la representación. Lo esencial está presente en la fábula de la obra, lo demás, lo que aún queda por aflorar, pero que ya se presupone, ...no se pregunta. La próxima función traerá nuevas revelaciones y sortilegios para resolver.

**Réquiem...** se ofrece, entonces, como una obra que *transcurre*, y confieso que aunque parezca excesivamente obvio este razonamiento, ha sido la vía más abierta que he hallado para comprender su vigencia y dinámica integración al discurso teatral contemporáneo. Porque es un texto *transicional* no únicamente por su controvertido recorrido temático o por su *inacabada* configuración dramatúrgica o escénica, sino también por su provocadora apropiación de las licencias que ofrece el lenguaje teatral para relatar de un modo coherente una historia convulsa y aprehensible desde múltiples enfoques, generadora de numerosas opciones para concebir la organización del proceso dramático. El teatro y su naturaleza escénica, junto a la fábula relatada, componen el rico contrapunto que tensiona de un modo perdurable no sólo aquello que se dice, sino la forma en que se nos expone. Descansa aquí el juego creativo entre lo aparente y lo real, entre la narratividad y la teatralidad de los textos de Carlos Felipe y de sus otros compañeros de *transición*: Virgilio Piñera y Rolando Ferrer.

Hoy, sus obras vuelven a los escenarios, esperan entre telones o se convierten en proyectos de los creadores cubanos. ¿Por qué ha resurgido

ahora, con tanta fuerza, la apropiación recurrente y desprejuiciada de nuestros «clásicos contemporáneos»? ¿Por qué este afán de insistente permanencia? ¿Por qué esta necesidad inaplazable de una dramaturgia que propone y exige nuevos reencuentros con la escena? Más que razones puramente estéticas o circunstanciales, las respuestas posibles indican la voluntad de establecer conexiones con nuestro devenir, ahondar en preocupaciones que se develan sumergidas en el mismo mar intemporal y *abierto a todo el mundo* que nos relaciona, rebasando las fronteras de los calendarios y de los métodos creativos. Este diálogo oportuno, plurívoco y multilateral, que va y viene del pasado al presente, descubre una operación cultural que nuestro teatro incorpora desde ángulos y procederes diversos, revitalizando las exigencias de universalidad y contemporaneidad que han orientado, en sus ansias modernizadoras en el orden conceptual y en su plasmación artística, los proyectos más trascendentes de nuestra historia teatral. Proyectos que aún hoy siguen surtiendo efectos catalizadores para abrir nuevas vías de imbricación de nuestros temas y conflictos en el suceder de las contingencias históricas nacionales y universales en estrecha y fértil interrelación.

### ...SEGUNDO MOVIMIENTO POSIBLE

*La vida en rosa* se impregna inconscientemente y nos acompaña en los momentos y situaciones más inesperados. Las inmemoriales versiones de

esta canción nos la devuelven de formas tan disímiles que llegan a convertirla en un verdadero enigma. Es como un canto al optimismo, la alegría, los nacimientos, la luz, el bienestar, la paz interior, la calma, el amor apasionado que clama por el sosiego, el buen vivir, los perfumes más delicados, los ambientes más acogedores y refinados y la brisa que nos alivia del calor y los temporales. Tarareándola, a veces recorremos los mejores o peores pasajes de nuestras vidas, deambulamos por los paisajes que nos son más entrañables y nos disponemos a la evocación y el ensueño. Como la flor, la canción alude a la belleza punzante de la vida. Ella toda es un misterio que no sabemos cómo llega, ni cómo nos abandona. Sin embargo, cuando ha sido la voz de Bola la que ha provocado el embrujo, entonces los matices cambian. Se hacen más corpóreas y sensuales las sugerencias. Una dosis de ironía y criolla picaresca se mezcla con la ligera melodía que se eleva del Sena y sus bohemios parajes evocados por la pequeña Piaf. *La vida en rosa* es nostalgia y resistencia por el tiempo hermoso que se nos va. La primera sorpresa de la convocatoria del Teatro Buendía para su último espectáculo es, precisamente, el cambio genérico de su ofrenda a Yarini. El ritual por el Rey de los chulos de San Isidro no será acompañado por el réquiem habitual. La puesta asume otros cantos que rememoran un mundo que aún es presencia vital en las calles estrechas y populosas de nuestra Vieja Habana. Esa señal advierte desde el inicio que nos acer-

camos a una propuesta abierta a la incorporación de referentes inusuales en el abordaje de la obra de Felipe. Junto a los cantos pertenecientes a los ceremoniales de la santería y de los ritos abakuás, el aliento magnífico del ofrecimiento se enriquece por la cadencia del danzón, provocadora metáfora del ritmo supremo de nuestro andar cotidiano, imagen dispuesta a la llegada de otros ritmos que han de trocarse en ingredientes necesarios para la mezcla cubana. Mezcla que expresa a nivel sonoro la contraposición de nuestros referentes con aquellos que, transmutados, nos llegan de la vieja Europa. En el concierto de los tambores batá que están sonando por toda la isla para pedir la protección de Alejandro, *La flauta mágica* y *La vida en rosa* pugnan por abrir nuevos horizontes al ídolo que muere inútilmente.

Como *tragedia musical* identifican Flora Lauten y Raquel Carrió su versión para la puesta del Buendía. La *partitura teatral* que hace casi cuarenta años *compuso* Carlos Felipe, contiene en su génesis la configuración que ahora, en el proceso de indagación sobre el texto y otras fuentes, ha adquirido el espectáculo. Así comienzan a tomar cuerpo las ideas que relacionan al dramaturgo y al grupo de creadores inmersos en el descubrimiento de las cercanías entre sus imaginarios teatrales. No es sólo el nombre lo que caracteriza a esta obra como un réquiem. Ese distintivo lo justifica el ritmo interior que soporta la acción, la presentación y desarrollo de los ángulos más significativos del

comportamiento del héroe, que se muestra desde su imagen pública hasta sus confesiones íntimas, develadoras de sus proceder sin ocultamientos impuestos por las circunstancias. Tales matices se convierten en motivos temáticos que circulan por la estructura dramática una y otra vez, pero en cada ocasión se nos presentan reelaborados con un grado de complejidad mayor, con variaciones difíciles de captar a simple vista, pues, como si se tratara de una gran composición musical, Yarini y La Jabá interpretan los temas principales que, al relacionarse con los otros personajes a través de la sonoridad del lenguaje verbal, perfilan la riqueza polifónica del texto. Veamos, entonces, este **Réquiem...** no sólo como el canto luctuoso de último adiós a Alejandro Yarini, sino también como la imagen de lo que pretende alcanzar el autor en su afán por descubrir las bondades del lenguaje teatral. Veamos su propósito de ofrecer un ámbito poético total, marcado por el aliento operático que tan profunda huella dejó en su sensibilidad, o por alguna influencia wagneriana sobre su concepción totalizadora del teatro.

Más allá de mis invenciones, está el hecho de que Felipe nos mostró la riqueza de San Isidro, sus opacidades y estridencias, sus aromas, sus fabulaciones, sus colores y sus sonidos, como germen potencial para inimaginables construcciones poéticas. La música se presiente como eje orientador de la sensibilidad y como puente ideal para penetrar en las zonas de silencio, en las

miradas esquivas, en las palabras que no llegan a decirse o que, al ser dichas, ocultan su verdadero sentido.

La fecundidad de estas controversias de lenguajes acrecientan el valor germinativo del texto de Carlos Felipe y ha sido, quizás, el camino más expedito que Lauten y Carrió han encontrado para vincular su práctica creadora, es decir, la de los Buendía con «el cronista de San Isidro». La vocación de alquimistas que caracteriza al Grupo, halla en la obra una nueva sugestión. Ambos se presuponen, pues la propuesta del autor está destinada al encuentro de otra mirada que la revierta y desacralice en el proceso de puesta en escena. Ello quiere decir una mirada que verifique sus estrategias de composición dramática y que desarrolle el juego de teatralidades subyacentes en la obra para *transitar* desde el ideal del teatro contenido en el texto, hasta el teatro posible a concretarse en las representaciones, sin que medien en ello normativas conceptuales o estéticas por encima del valor cognoscitivo y restaurador de la creación.

Bajo tan generosas condiciones de anchura de caminos para la indagación y el alumbramiento, da sus primeros pasos el nuevo espectáculo. Raquel y Flora orientan sus pesquisas iniciales hacia la fábula dramática y la peculiar manera en que está tramada. Su dramaturgia implica redimensionar la figura de Yarini desde una concepción abarcadora del ámbito social, acentando la interrelación del individuo con los restantes fac-

tores que operan en su terreno. No van a la reconstrucción historicista de la anécdota, sino al rescate de aristas poco difundidas del proceder de Yarini, de sus motivaciones políticas, de sus acciones comprometedoras en el concierto terrenal de su lucha cotidiana por la supervivencia, en un campo minado por las apetencias de poder y la bañal de los placeres.

Pero esta lucha personal entre las voluptuosidades de sus amores compartidos y su progresiva incidencia en el engranaje del poder político, no se detiene en el reflejo amplificado y, en cierto sentido, cuestionador del mítico Rey de los chulos cubanos. A partir de aquí se lanza la mirada tras las imágenes tipificadoras de un modo de vida, de las costumbres, del aliento y el sabor característico de una época. Se abre el camino hacia la búsqueda insistente de los elementos que mejor pudieran recrear la cubanidad que Felipe refracta desde su obra hasta la escena y la realidad de hoy.

El nuevo texto, concebido bajo los imperativos de su inmediata puesta en escena y de la práctica creadora del Buendía, más que una versión del original, es la profundización en sus imágenes esenciales y en los principios que rigen su funcionamiento desde el punto de vista genérico y estilístico. El ejercicio dramático sobre el que descansa la reelaboración de la fábula, rastrea en los relieves y en las historias sumergidas. Atraviesa las evidencias en pos del reverso de la moneda. Busca en las zonas no iluminadas en las

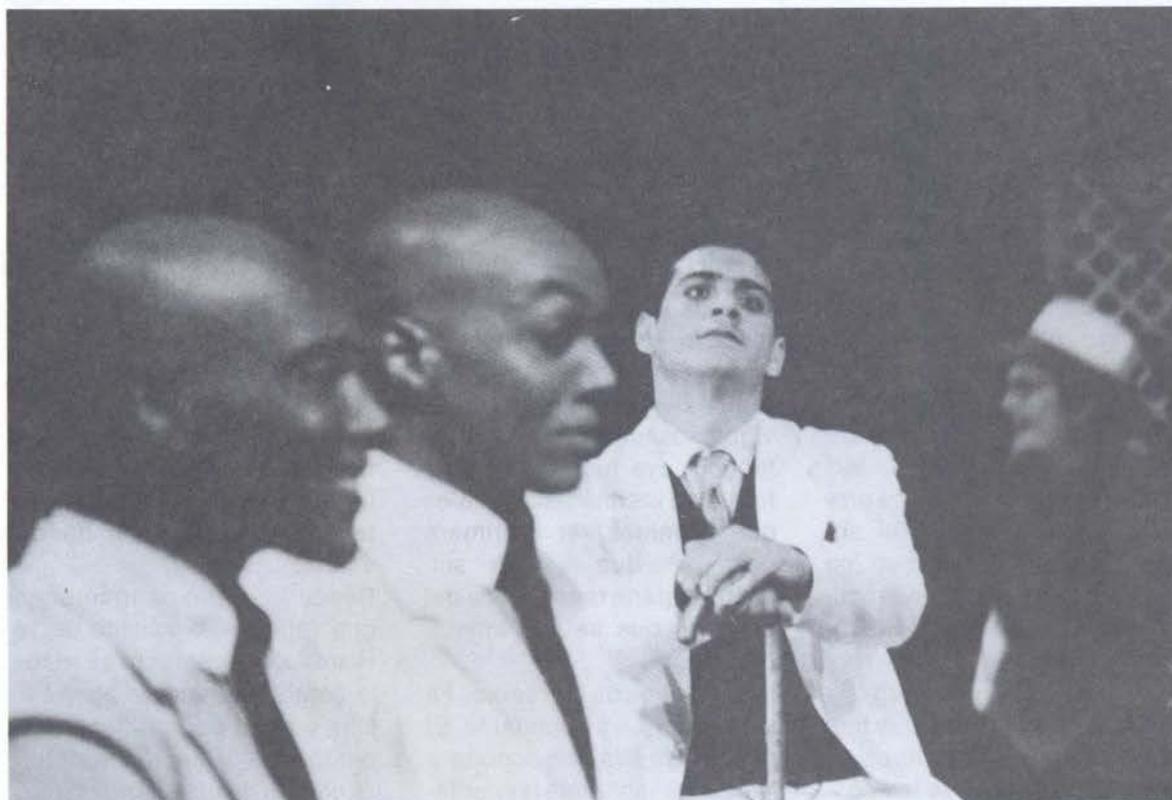
que se protegen los latidos decisivos de la vida que, aparentemente, se nos entrega como sucedánea de la realidad, y hace de ese enmascaramiento un instrumento útil para ofrecer al espectador su llamado desafiante para desentrañar las distintas caras de la verdad. La naciente partitura para la escena procede como la metáfora de un paisaje atractivo, bajo el cual corren vigorosos torrentes de agua y fuego, cuya fuerza se transforma en las imágenes vitales que podemos ver a primera vista, pero que, al cabo, son sólo una parte fenoménica del universo que se nos intenta presentar.

La búsqueda de las fuentes ha sido acuciosa y abundante. El *peso de la isla* que soporta a Yarini, transparenta las confesiones de Virgilio Piñera y también, en su momento, permite evocar a Lezama, para completar el ambiente y, sobre todo, el sentido de la existencia que simboliza *el gallo de San Isidro*. Un gallo que Mariano no estampó en sus lienzos, porque sólo la escritura de José Ramón Brene podía rescatarlo de la valla, sin que las heridas deformaran demasiado su impecable estampa pública.

Pero Brene, conocedor de la crudeza de San Isidro y de toda La Habana Vieja, aporta a la pesquisa su propia necesidad de restaurar la imagen del mito, abogando por el reordenamiento de los acontecimientos y el entorno en que aquél crece, como parte indivisible de la dinámica de la vida de los segmentos populares y de sus adversarios de clase. Todo ello ocurre a tra-

vés de las evocaciones y el juego representacional que instauran prostitutas, chulos, policías y personas del ambiente rosa de La Habana, decididos a recordar con veneración la legendaria travesía de Yarini y, especialmente, los momentos de mayor auge del «negocio» en la naciente República. Se trata de un mundo que entorna sus ojos sobre sí mismo y procura aliviar su crisis en el presente, con el socorrido reclamo de un tiempo pasado, supuestamente mejor, que ya no ha de volver.

Desde los propios márgenes que refieren el tránsito de la Historia, el acontecer se revela como un juego de apariencias y de superposiciones de puntos de vista divergentes alrededor de un mismo objeto. Por ello, las transmutaciones que el teatro permite devienen espacios de expresión y recursos indagatorios para sumergirnos en el magma vital de los hechos. El proceso dramático de *El Gallo de San Isidro* está permeado por las imágenes yuxtapuestas, las disoluciones, las propias convenciones creadas por la representación que se construye a la vista del espectador en un doble juego de representaciones. A través de este enmascaramiento reiterado, Brene ofrece la posibilidad de referir la inmovilidad de sus protagonistas, el agotamiento de las fuerzas para generar un nuevo equilibrio reparador de sus desgarradas existencias y, de modo muy singular, sugiere su analógica visión sobre el fin de la historia de sus personajes, alejados del transcurrir del tiempo.



• La vida en rosa. Teatro Buendía.

Las coincidencias anecdóticas contenidas en las fábulas que Carlos Felipe y Brene brindan sobre los momentos principales de la vida de Alejandro Yarini, también acuden al uso de la combinación de teatralidades entrelazadas, como procedimiento para develar los diversos matices de la anécdota y de la realidad originaria. Este último elemento entronca armónicamente en los mecanismos que tradicionalmente articulan los procesos creativos del Teatro Buendía.

De **Habana Café**, título de la primera versión del guión elaborado por Raquel y Flora, resultado de la investigación sobre **Réquiem por Yarini**, hasta llegar a **La vida en rosa**, nombre que identificó finalmente al espectáculo, trans-

currieron numerosas mutaciones. Como he señalado, no se produjeron alteraciones sustanciales en el desarrollo de la fábula propuesta por Felipe, sino que se incorporaron escenas procedentes de **El Gallo de San Isidro** (1964), de Brene, y a nivel del diálogo fueron apareciendo sustituciones, nuevos giros y síntesis que aportaron más solidez y dinamismo al discurso verbal, reelaborando el estilo peculiar del lenguaje poético de Carlos Felipe.

Salta a primer plano el hecho insoslayable de que, incluso, el propio guión de **Habana Café** sirvió como base para el proceso de exploración que conduciría al encuentro del lenguaje de la puesta en escena. El espectáculo se erige desde una perspectiva analó-

gica que profundiza en las posibles traslaciones e interacciones de los conflictos de Yarini y San Isidro con nuestro contexto. El *aquí* y el *ahora* que interrogaron al texto fuente, y que constituyen las condicionantes principales del tejido metafórico hilvanado por los Buendía, dejaron sus huellas en la fábula que emerge del encuentro entre el argumento de Felipe y la reinención que los actores han hecho del mismo, luego de un complejo proceso de apropiaciones alterativas.

Las circunstancias en las que ocurre la representación, y el espacio donde se ejecuta, cargados de significados propios, dilatan las potencialidades significantes del espectáculo. Actores y espectadores se confabulan para hojear un ál-

bum de viejas imágenes del pasado que contrastan con la sensibilidad del hombre y la mujer de hoy. Imágenes que, valga la observación, no sólo rememoran la historia del barrio de San Isidro, sino de toda una época de nuestra ciudad y, simultáneamente, transparentan los «trozos de existencias» de los personajes y las metáforas de los espectáculos precedentes del Buendía. Los recuerdos sugeridos, la memoria representada y la «mascarada» retrospectiva que tiene lugar, en su conjunción, articulan las relaciones internas de la puesta en escena, la cual evoca un baile de disfraces con el propósito de subvertir los límites temporales que confluyen en el renovado Café, que ahora abre nuevamente sus puertas. Si recorremos las doce unidades dramáticas que componen el *texto espectacular*, reconoceremos el valor operativo que adquiere el tratamiento del espacio, tanto en su evolución dentro de la fábula, como en su expresión concreta durante la puesta. La primera versión escrita por Raquel y Flora tomó el nombre de **Habana Café**. Aludía directamente al contexto de la acción, confiriéndole a éste un rol decisivo en la fábula del espectáculo. La *unidad de lugar* facilita, en este caso, mantener la coherencia de la acción y favorece la exposición de los distintos estadios temporales que se dan cita en el mismo sitio donde, también, se revelan diferentes dimensiones de la realidad. El espacio es, por tanto, atravesado por la histo-

ria y trasciende el servicio referenciador y contextualizador que tradicionalmente desarrolla, para transitar, junto a los personajes y sus peripecias, a través del tiempo. Se convierte, de hecho, en el puente que une la memoria con la acción viva que transcurre durante la representación, la cual está contaminada por la mixtura entre la ficción y la realidad que la impulsa. Las notas finales de viejos danzones se escuchan con la llegada de los últimos espectadores (clientes) al Café. Baja la luz y, cuando regresa, enriquecidas por las sombras y los matices, se nos presentan las calles de La Habana de hoy, de sus gentes hermosas, del brillo de las miradas que procuran ir más allá de la línea oscura del mar refrescador y excitante. Miradas que seducen e imploran el encuentro de los otros, que bañan los cuerpos y los rincones con la frialdad de las «lágrimas verdes que han de salvarnos la vida». Sobre la escena se halla un brillante reflejo de *nosotros mismos* o de los *otros* que no hemos querido (o podido) ser. La riqueza visual de la imagen revela el marco estructurador del espectáculo, en tanto ubica temporalmente las referencias de la acción. El salón de baile cobra vida con la primera confrontación de Yarini y Lotot. Durante una estilizada *danza de los bastones* se cierra el primer pacto entre los jefes de los bandos en pugna evidente. Queda expuesta, de esa manera, una de las principales líneas que encauzarán el desarrollo del proceso dra-

mático en el plano social. Luego se revelarán las contradicciones de Yarini con su entorno personal más inmediato, hasta llegar a sus conflictos íntimos, revelados a nivel espiritual y sentimental. Pudiera decirse que estos estratos del conflicto, en su interacción, componen la progresión de la puesta en escena de un modo lineal y, generalmente, concatenado. Pero esta observación no es, definitivamente, cierta, pues la fragmentación temporal y argumental, además de las variaciones de carácter genérico y estilístico, añaden complejidad al planteo del conflicto vertebrador del espectáculo.

Flora Lauten retoma el «juego del teatro dentro del teatro», tan inherente a su ejercicio dramático precedente, como un gesto reverenciador de los presupuestos apuntados en sus textos por Felipe y Brene. El juego reaparece cargado de nuevos contenidos y propósitos. Viene ahora para *combinar* las distintas teatralidades que habitan en un mismo texto y que se desprenden del lenguaje y el arsenal técnico y expresivo acumulados por los actores y todo el equipo creador. Por eso, cada noche, asistimos al espectáculo que se construye en medio del otro espectáculo que representa la rutina nocturna del Café. Da la impresión que todo acontece como si estuviéramos dentro de un sueño y -como el personaje de Borges- soñáramos el nacimiento siempre reluciente de la nueva representación. Diez años después de *Las perlas de tu boca* (1989), el

Teatro Buendía vuelve a *interpretarnos* otra canción universalmente famosa. No creo que la selección haya sido producto de la casualidad. **La vida en rosa** contiene, como soporte material, la memoria de los actores y de los personajes que han nacido y vivido entre las paredes de la Iglesia. Se corporizan las fabulaciones que integran la biografía del Grupo con sus certezas, sus desorientaciones, sus alumbramientos; con las presencias acostumbradas, pero también, con las ausencias y las nuevas voces que intentan apropiarse, como buenos alquimistas, de la artesanía atesorada por el colectivo.

**La vida en rosa**, que se representa en el Habana Café, del Teatro Buendía, más allá de las nostálgicas evocaciones, es un canto de fecundación y aperturas. Desde la perspectiva dramaturgica, el espectáculo revierte la composición genérica de la obra y nos entrega una *tragedia musical* que funciona siguiendo los principios tradicionales de los modelos trágicos, inspiradores del texto de Carlos Felipe, los cuales son *vaciados* en la estructura de una *revista musical*. Cada escena, desde las primeras imágenes de las calles de La Habana en 1998, hasta su repetición en el final del espectáculo, transcurren asociadas a un cuadro de la referida *revista*. No se trata de la reproducción mecánica o de la traslación directa de una estructura hacia la otra. El cuerpo del espectáculo es la

resultante de una simbiosis entre la fábula originaria reinterpretada bajo las sugerencias formales y sonoras de géneros como el tango, la rumba, el bolero, el guaguancó y, por supuesto, el danzón, y la imagen de festividad y convocatoria para la diversión que ha de caracterizar a un sitio tan cosmopolita como el Habana Café. Espacio ideal para sugerir el valor relativo y metafórico de los hechos que son narrados, y puntualizar las sugerencias tangenciales que apuntan hacia la fábula sumergida que pervierte y da un sentido preciso al discurso de la nueva proposición escénica para el espectador contemporáneo.

El juego, como soporte de la composición de las diversas teatralidades latentes en los textos fuentes, junto a la exploración en torno a los lenguajes que modelan nuestros referentes culturales, son dos presupuestos orientadores de las imágenes que el Buendía ofrece sobre su visión de nuestra identidad cultural. Tales presupuestos se manifiestan en **La vida en rosa** como gestos herederos de los procedimientos aparecidos en **Lila la mariposa** (1985), **Las perlas de tu boca** (1989), **La cándida Eréndira** (1994-1995) y **Otra tempestad** (1996-1997), dirigidos a la indagación y a la reflexión profunda sobre los distintos componentes de nuestro ser cultural, de nuestras apropiaciones de las interrogantes que la tradición nos indica continuamente, y

de las respuestas que, mezclando lo autóctono y lo universal, ofrecemos sobre los resortes que históricamente condicionan nuestro comportamiento.

El réquiem que el Buendía ha ofrecido a Yarini es la respuesta testimonial de su travesía por una nueva coyuntura histórica, en medio de la cual se están produciendo agudas transformaciones de la fisonomía, el ordenamiento, los valores y las costumbres de nuestra sociedad. Dichos cambios afectan, al mismo tiempo, a los modos y procedimientos que siempre nos han identificado, y condicionan, por tanto, la naturaleza y los propósitos del ejercicio creador que, bajo los nuevos signos, asume implicaciones sociales y culturales inusuales. El alcance de sus poéticas refracciones no se circunscribe a la contemplación de la imagen escénica, sino que intenta provocar un estremecimiento contundente, tanto en el espectador como en los propios actores, alrededor de la naturaleza y la supervivencia plena del acto creativo. Creación y belleza poética transforman sus envolturas quiméricas y se nos presentan como una necesidad de resistencia que no admite respuestas elusivas y que tampoco se alimenta de estériles y decadentes fragmentaciones. La vida no tiene color de rosa, es cierto, pero no hay por ello que alejar la posibilidad del disfrute pleno de los contradictorios ofrecimientos de la flor, la cual, como or-

ganismo vivo que se abre a todos, no desperdicia esfuerzos para iluminar su entorno, a pesar de la fugacidad de sus colores y del discreto embrujo de sus aromas.

La recreación de las calles y los burdeles de la Vieja Habana de *antaño*, trastocados por la aleatoria penetración del presente, refuerzan el reclamo de la puesta en escena de una reflexión detenida, desprejuiciada, desgarradora y hermosa sobre el destino de las utopías históricas defendidas en esta tierra. Yarini y su universo alegórico confirman el retorno de tiempos casi olvidados que hoy nos rodean, sin poder precisar con toda lucidez el origen del golpe que ha tergiversado el rumbo feliz de nuestras aspiraciones de siempre. Los frágiles resplandores del Café se desvanecen ante la ruda textura de la muerte de un ídolo, de la muerte de un ideal, de una esperanza y de una encarnación humana del amor terrenal y apasionado. Yarini merece una misa de difuntos que recuerde la luz y la vida, fuentes de las transformaciones y las aperturas necesarias para seguir adelante a través de las tinieblas que acechan a la ciudad. Esta espléndida ciudad que es capaz de *desterrar a la vida y el amor, la amistad y el cariño por unas cuantas pesetas*, pero que también puede, con el mismo dolor y la misma indignación que La Jabá, arrojarnos a la cara el peso de la cobardía de los que nos vendemos por comer, pero, es-

pecialmente, con más carga de desprecio, de la ignominia de los cobardes que, desde Palacio, permiten que el crimen de San Isidro se multiplique a través del tiempo.

Salvados de los naufragios posibles por las otras tempestades, los actores del Buendía desempacan sus equipajes de viajeros incansables y nos comparten las historias recogidas en puertos lejanos. Nos regalan una antigua melodía que se hace extraña en sus voces y por sus miradas en la despedida de la representación, cuando las luces del Habana Café se transforman nuevamente en el ambiente cotidiano de trabajo del teatro. El templo retoma su aliento de consagración y austeridad y se levanta como refugio alentador para el recogimiento y el compromiso. **La vida en rosa** abandona sus postizos para dejarnos ver al directo los rostros sudorosos e iluminados de Antonia, José Antonio, Carlos Cruz, Sandra, Pablo, Dania, los viejos marineros, junto a los nuevos tripulantes como Giselle, Juana María, Alejandro, Mijail, Leandro, y otros más que los acompañan con sus cantos esplendorosos y sus iluminaciones memorables. Ellos apuestan en contra de la diáspora y las distancias, compartiendo el encanto del aprendizaje que se logra dando un paso tras otro, dispuestos a empezar de nuevo cada día, desprovistos del temor por volver la vista atrás en cualquier momento.

Mis apuntes llegan al final con la certeza de la tarea inconclusa. Creo ser de los caminantes que permanecen empeñados en seguir en pos de las nuevas metas, a pesar de las absurdas adversidades y de las inútiles prohibiciones de la noche. Por eso dejo constancia de mi gratitud por la emoción y el reto ante la belleza, la contaminante humanidad y el aliento esperanzador del magisterio que se comparte en este espectáculo de madurez y remembranzas. Como *todo lo que está vivo y cambia*, el regreso de **La vida en rosa** nos traerá imágenes, personajes, fábulas, actores, músicos, iluminadores, vestuaristas y auxiliares, defendiendo la razón profunda y los actos esenciales de la puesta que se halla dispuesta al encuentro de sus propios ajustes. Traerá nuevas preguntas surgidas de la confrontación y de la presencia subyacente de sus gestos y entonaciones en otros escenarios de esta ciudad, en los que también palpita el deseo por descubrir nuevos horizontes para el reino de nuestro teatro.

«... *el mar es de todo el mundo, caray, no sé como decirlo...*» Aún resuenan las notas vehementes de aquellos jóvenes iniciadores de la aventura fundacional del Buendía. Ellos han desbrozado el camino soñado entonces y han abierto nuevos senderos, en los cuales las piedras y los hombres seguirán tropezando afortunadamente. ■

# NUEVA PERSPECTIVA PARA EL FOLKLÓRICO DE CAMAGÜEY

Pedro Morales

En septiembre de 1998 el Conjunto Folklórico y de Espectáculos de Camagüey cumplió siete años de fundado. Para estimular a este colectivo, se organizó una serie de funciones en el Teatro Principal (donde el Conjunto pudo exponer buena parte de su repertorio), junto a una gala en la cual otros artistas y agrupaciones de la provincia reconocieron la trayectoria de los homenajeados. Entre esas agrupaciones invitadas estuvieron el Ballet de Camagüey y los grupos Rumbatá y Ola Sol, desprendimientos del CFEC.

El Folklórico camagüeyano nació adscrito al Centro Provincial de la Música. Prácticamente desde su fundación, y hasta fecha reciente, el grupo cumplió un contrato de per-

manencia en el polo turístico de Santa Lucía. Este período de trabajo para el turismo internacional, además de los aportes en metálico a la gestión cultural local, permitió al Conjunto garantizar elementos indispensables para sus producciones artísticas, que por vía de subvención estatal no hubiera podido adquirir.

Por otro lado, la labor para el turismo, lejos de resquebrajar la proyección cultural del grupo, sedimentó su rigor. En los diálogos que he sostenido con miembros del CEFC, ellos coinciden en referirme lo ocupado de su tiempo en Santa Lucía, obligados a entrenar, ensayar y montar nuevas coreografías para mantener cada noche el interés de un público siempre exigente. Sin

lugar a dudas, esta disciplina de trabajo constituye un signo distintivo de la agrupación, evidenciado en ensayos y funciones que he podido presenciar.

Ha sido justamente como consecuencia de ese espíritu de creación, que el CFEC solicitó, hace algún tiempo, su traslado al Consejo Provincial de las Artes Escénicas en aras de disponer de nuevas condiciones para profundizar en sus búsquedas artísticas, confrontarse con otros colectivos danzarios del país y fomentar la superación profesional de sus integrantes. Si bien ha tomado parte en festivales de música, teatro y danza en Camagüey y Matanzas, es loable el aliento ético que preside su elección en este momento.

La plantilla artística del CFEC (veintitrés creadores) es reducida en comparación con otras compañías homólogas del país. El grupo musical del Conjunto ostenta el primer nivel como agrupación musical folklórica. Los bailarines, muy jóvenes en sentido general, proceden de las escuelas de arte y el movimiento de aficionados. Las funciones de profesores y coreógrafos, entre las cuales se reiteran varios nombres, recaen en los creadores mejor preparados, con experiencias e inquietudes que se ha tenido a bien proteger para garantizar el desarrollo.

En el transcurso de las presentaciones observadas durante el aniversario de esta agrupación, y posteriormente en las actuaciones que se le programaron dentro del 7mo. Festival de Teatro Camagüey'98 (12 al 20 de diciembre), pude advertir que en su repertorio coexisten tres líneas artísticas claramente diferenciadas: obras de proyección folklórica y bailes populares, coreografías más cercanas al concepto de espectáculo y exploraciones iniciales en códigos de la danza contemporánea.

Es indudable que la línea mayoritaria, cuantitativa y cualitativamente, corresponde a las obras de proyección folklórica y bailes populares: **Lucumí, Congos, Guaguancó, Cordoneros, Oru, Así es mi tie-**

**rra, Eshu, Npungo malungo, Orishas, Son de la loma, Rueda de casino, San Juan de mi barrio**, entre otras. Sobresale en este caso el interés por abordar tradiciones locales, como las variantes del zapateo de Najasa y Florida, además de las fiestas camagüeyanas del San Juan. Otro aspecto a destacar es la teatralidad implícita en varias coreografías de esta primera línea. Teatralidad que -en sus interpretaciones- los bailarines suelen explotar con mayor plenitud cuando se trata de temas y situaciones lúdicas y jocosas. Por último, llama especialmente mi atención la perspectiva contemporánea con que es asumido el folklore, en tanto fenómeno vivo, en desarrollo constante. Esto le confiere una cualidad distintiva al Conjunto, ante todo en el plano musical, y en lógica interconexión con lo danzario.

En la línea propiamente de espectáculos (**Clip, Gitanilla**) no hay concesiones ni abaratamiento del hecho artístico. Remitirse a un público que, en cabarets y otros espacios similares, privilegia el esparcimiento y la distracción, también puede ser motivo para planteamientos estéticos de valor. Confío, por tanto, en que el estilo de ejecutoria danzaria para espectáculos no se haya inscrito en los cuerpos de los bailarines del CFEC como una limitante para el cultivo auténtico de otros géneros y formas de baile.

El interés por determinados códigos de la danza contemporánea, estimulado a partir de un ciclo de videos exhibido en Camagüey bajo la conducción del profesor Guillermo Márquez, ocupa igualmente un lugar en el repertorio que analizo con obras como **Incoherencia** y **Para dos**. De continuar desarrollándose, esta línea, junto a su carácter eventual, requerirá de confrontaciones frecuentes y precisiones muy puntuales, para no reiterar lenguajes y motivos que otros grupos cubanos han cultivado e incluso superado.

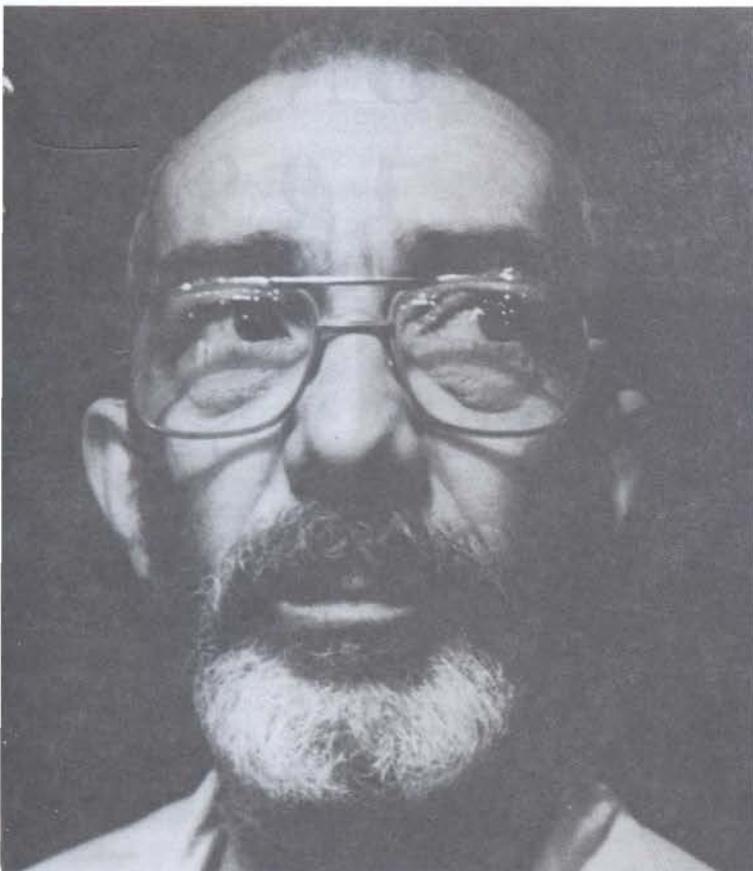
Licenciado en Música en el ISA, Reynando Echemendía, director del CFEC, comenzó a interesarse por los aspectos técnicos y conceptuales de nuestras danzas folklóricas mientras asistía a las clases que de esta especialidad impartió la profesora Bárbara Balbuena en la Escuela Profesional de Ballet de Camagüey, entre fines de los setenta y principios de los ochenta. Aunque no ha renunciado a la creación específicamente musical, e intenta articularla con sus propuestas coreográficas, lleva años concentrado en la configuración de un estilo de trabajo, un lenguaje y un repertorio para el Conjunto. Sus colaboradores más cercanos en este propósito son Elsa Avilés, Acela Moras y Mario Mendoza. ■

# PALABRAS DE GRAZIELA POGOLOTTI *en la entrega del* PREMIO NACIONAL DE TEATRO



*a Raquel Revuelta y Vicente Revuelta*

Compañeros, no celebro tener yo los merecimientos para hablar en esta oportunidad. Quizá por eso lo haga, como hubiera dicho Rine Leal, en primera persona, como certificación de mi sinceridad y de mi profundo vínculo personal con Raquel y Vicente Revuelta, por lo que son y por lo que significan. Creo que estamos viviendo un instante de alegría porque hemos hecho un acto de justicia. Creo también que estamos viviendo un instante de recogimiento, porque la historia, esa vieja nana que muestra sus medallas y también sus desgarraduras, está aquí entre nosotros. Porque Raquel y Vicente, con su obra, están decididamente ya instalados en la historia de nuestro teatro. Acabamos de conmemorar los 40 años de Teatro Estudio, momento en el cual se inició ese largo viaje de un día que ha sido la creación de un teatro con perspectiva nueva, el momento en que empezó a crecer plenamente entre nosotros la presencia de Stanislavski, la concepción de un grupo que trabajara para la escena desde un conocimiento profundo del *porqué* y el *para qué* del teatro. Era ése un punto de giro para nosotros que preludiaba lo que un poco después iba a suceder: el triunfo de la Revolución Cubana. Y estamos también a punto de conmemorar los 40 años del estreno entre nosotros de **El alma buena de Se-Chuán**, con el que Brecht entró a formar parte de nuestra tradición. Yo recuerdo aquel precario escenario del Palacio de Bellas Artes, donde los actores se abrazaban y parecían casi compañeros. Aquel momento de creación para todos nosotros y también de confusión ante el descubrimiento de lo nuevo. Como el caso de Stanislavski, Brecht había venido de la mano de Vicente. Vicente, el eterno investigador, el eterno buscador, el que siempre esta deslumbrado por la necesidad de conocer y de ahondar en ese misterio profundo que es el acto de la creación del teatro y también el acto de formar un actor. Y ciertamente Vicente nos trajo a Stanislavski, a Brecht, pasó después por el Living Theatre y también por Jerzy Grotowski, a quien hoy, pienso, igualmente, debemos rendir homenaje, porque ha formado parte de nuestra historia. Vicente fue el eterno rebelde, el rebelde que sigue siendo en nuestros días. Rebelde ante lo hecho, ante lo establecido, ante sí mismo, ante su propia obra. Yo



lo recuerdo, ya no sé si es verdad o mentira, en una fecha muy lejana, creo yo, haciendo El Adolescente en **La cándida**, de Bernard Shaw. Aunque el después haya estado inconforme con lo que alguna vez hizo, aquel recuerdo, aquella imagen quedó en mí, porque entendí que ahí había un actor. Ese extraordinario actor que es Vicente Revuelta. Pero para ser mejor actor, Vicente se hizo director, y así fue como produjo tantas puestas en escena que han quedado como paradigmas en nuestra historia. Y así fue como hizo una vez Galileo, para después volverlo a retomar partiendo de otras premisas, discutiendo consigo mismo y polemizando con las jóvenes generaciones que descienden de él, pero que, además, le plantean un reto permanente, un desafío constante. Por eso Vicente ha sido y es actor; es y ha sido director; es, ha sido y seguirá siendo para todos un eterno maestro, un maestro de la creación y de nuestra inconformidad.

Raquel, en los años en que se iniciaba la televisión cubana, se convirtió en una figura emblemática, en esa figura

emblemática que ha sido y sigue siendo a través de los tiempos, porque junto con la televisión, que la popularizó, Raquel mantuvo su fidelidad al teatro y fue la voz de la resistencia en Juana de Morelos, la voz de la búsqueda impenitente de la lucidez en Madre Coraje, y fue también la voz de la fe y la exaltación del pueblo en la nobleza de Fuenteovejuna. Raquel ha encarnado como pocos esos papeles paradigmáticos que han quedado en nuestra memoria y ha sabido ser, siempre, directora y maestra. Si Vicente es la permanente lectura, Raquel es la que conserva, la que guarda, la que asegura la continuidad y la permanencia. En las etapas más difíciles por las que ha atravesado el teatro cubano, Raquel defendió su carreta, su carreta de Madre Coraje, lúcida, y con su carreta estaba defendiendo a la familia teatral, al teatro y, profundamente, a la Revolución Cubana.

Por estos y otros tantos merecimientos que yo no tengo que repetir aquí, porque lo saben todos ustedes, a ellos, que han sido fundadores y siguen siendo fundadores, les merece con toda justicia este primer premio. A ellos que, como ocurre con la familia teatral más que con ninguna otra, ejercen el acto de entrega más extraordinario: la entrega de toda la vida en cada instante irrepetible, frágil, en que se produce el teatro. Por ellos reconquistamos nuestras memorias, el sentido de permanente búsqueda, de permanente fidelidad, también, a la tradición de nuestra escena, de permanente fidelidad a ese espectador en el que todos nos encontramos y convencemos. Como espectadora, como seguidora de la obra de Vicente y de Raquel, en nombre de todos ustedes les doy las gracias.

Día Internacional de Teatro  
Basilica de San Francisco, Habana Vieja  
22 de enero de 1999

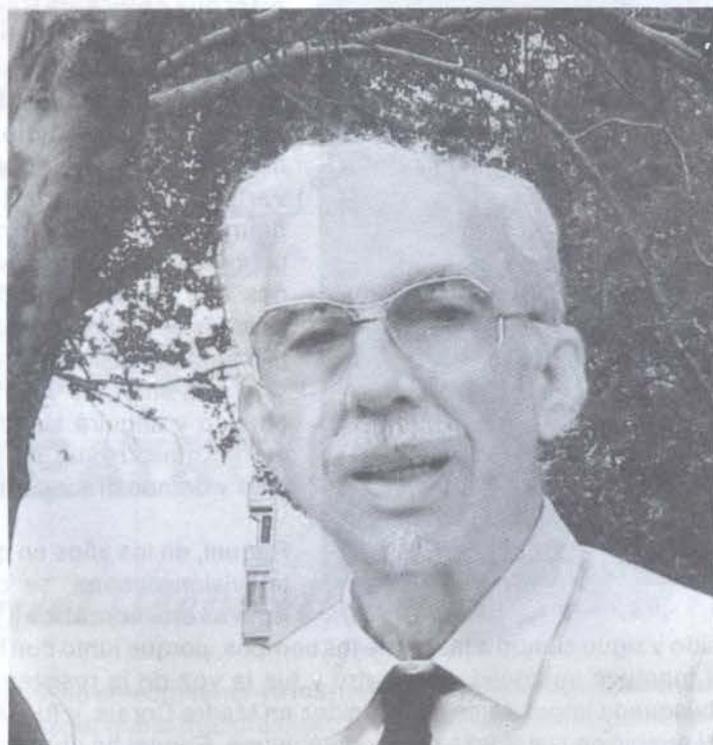
**críticas**



***NADANDO EN SECO,  
NADANDO EN SERIO***

**N. E. M.\***

# PREMIO NACIONAL DE DANZA 1999



El Consejo Nacional de las Artes Escénicas y la Asociación de Artistas Escénicos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, otorgó el PREMIO NACIONAL DE DANZA 1999, el 29 de abril, Día Internacional de la Danza, al maestro RAMIRO GUERRA SUAREZ en atención a sus más de cincuenta años dedicados por entero al arte de la danza; a su condición de fundador e introductor en Cuba de la danza moderna; a su imperecedera producción coreográfica, que supo fundir lo más avanzado de la danza de su tiempo con nuestras raíces culturales para crear un arte genuinamente nacional; a su magisterio de más de cuarenta años, aun en los momentos más difíciles y ante las más adversas condiciones; a su impronta de iniciador de movimientos como la danza-teatro, que lo hicieron un adelantado de su tiempo histórico; a su legado bibliográfico, que constituye una inapreciable contribución a la escasa literatura sobre temas de danza y que se extiende a la investigación, la crítica, la teoría, la apreciación y la historia de este arte; a su fidelidad para con su pueblo, al cual no ha abandonado ni en las circunstancias más complejas, dando muestras de su verdadero espíritu nacional; y porque, dentro de las celebraciones por los cuarenta años de la danza moderna en Cuba, su figura se alza como el verdadero PADRE de esta manifestación en nuestro país.

*He aprendido a nadar en seco. Resulta más ventajoso que hacerlo en el agua. No hay el temor a hundirse porque uno ya está en el fondo, y por la misma razón se está ahogado de antemano. También se evita que tengan que pescarnos a la luz de un farol o en la claridad deslumbrante de un hermoso día. Por último, la ausencia de agua evitará que nos hinchemos.*<sup>1</sup>

Acaso para el espectador que, ya acostumbrado a sus propuestas, espere con fervor las nuevas ediciones del Festival Aquelarre -coordinado por el Centro Promotor del Humor en la segunda quincena de cada diciembre habanero-, el nombre y el rostro de Rigoberto Ferrera no resulten tan desconocidos. Ya desde que este joven actor, recién egresado del Instituto Superior de Arte, apareciera en este evento con un primer unipersonal titulado **Encicloquedia**, quedó plantado el concepto de humorismo que mejor él defiende: aquel que apuesta por un marcado acento en lo teatral y donde la risa y la reflexión sean una, a través de un minucioso trabajo que comienza desde la propia búsqueda del texto hasta el hallazgo de una imagen escénica que valide sus contenidos. Dentro del propio Centro del Humor, la presencia de Ferrera ejemplifica esa suerte de tendencias paralelas que allí coexisten: una, que procura la reacción del auditorio de manera más inmediata, apoyada en la mirada directa hacia nuestra cotidianidad; y otra, que intenta ir más allá de ese objetivo, amplificándolo en empeños donde bien consiguen los recursos teatrales más probados una indagación profunda en ese mismo entorno al cual otros sólo se refieren con superficialidad. Valga acla-

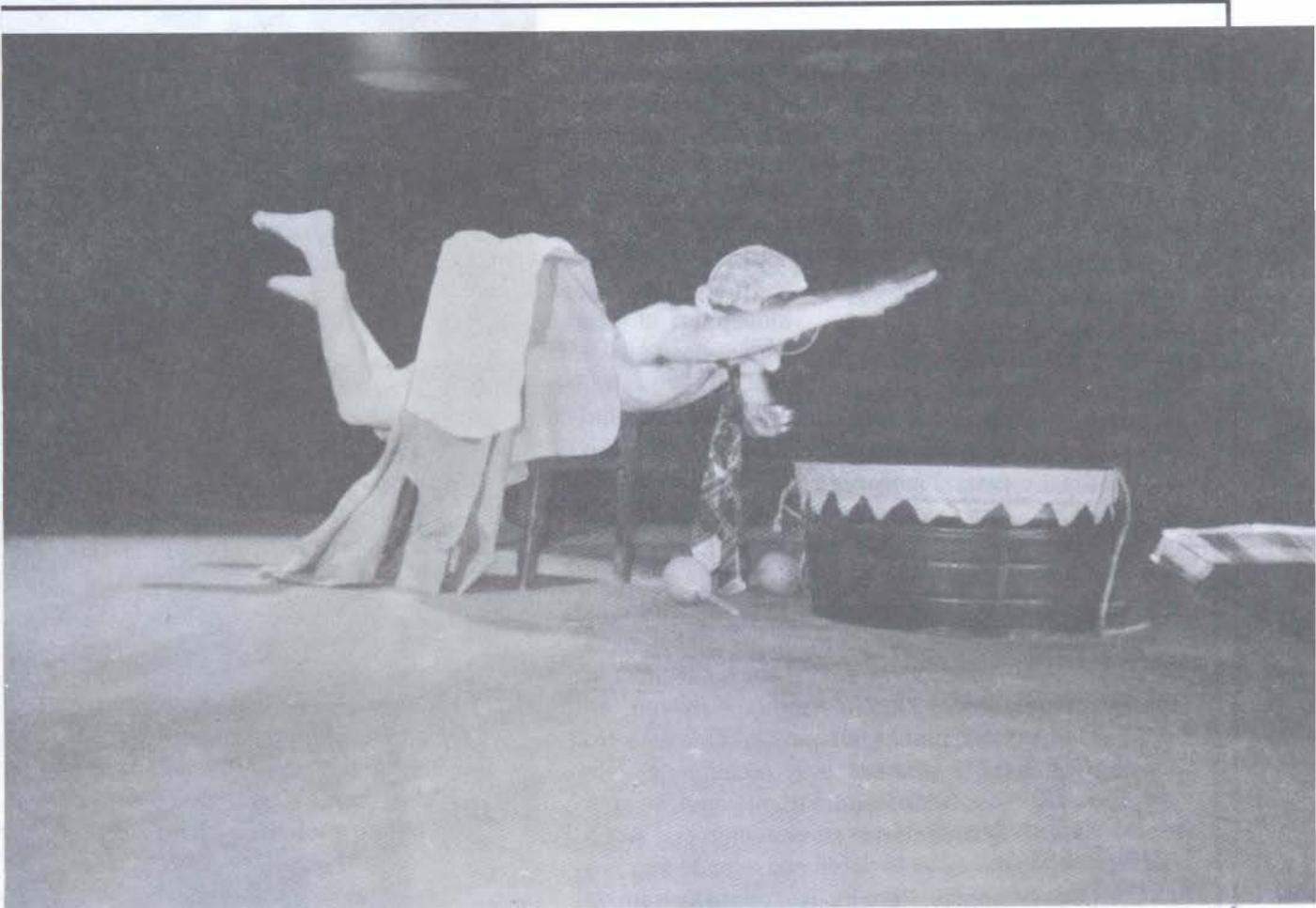
rar que tanto en una como en la otra vertiente existen rangos de calidad, y esa misma condicionante es la que nos hace augurar un punto de encuentro que asegure, al humorismo de la Isla, el arribo a un instante donde la carcajada brote siempre ligada al imprescindible repensar que nos exigen estos tiempos. Rigoberto Ferrera es de los que demuestra que tal utopía no es cosa imposible. Ahora, con **Natación**, su más reciente estreno, vuelve a confirmarlo.

*No voy a negar que nadar en seco tiene algo de agónico. A primera vista se pensaría en los estertores de la muerte. Sin embargo, esto tiene de distinto con ella: que al par que se agoniza uno está bien vivo, bien alerta, escuchando la música que entra por la ventana y mirando el gusano que se arrastra por el suelo.*

## II

Para los que habían aplaudido ya a este actor, decididamente entregado al humorismo -cosa que lo convierte en un caso excepcional, dada la escasa cantidad de intérpretes que piensan, desde los claustros académicos, consagrarse a desempeños como éste-, no debió resultar del todo asombroso el atinado conjunto que, en tanto espectáculo, es **Natación**. Conducido por Jorge Ferrera, director de Teatro El Puente, ya desde la elección de los textos el montaje apunta a una propuesta donde la seriedad se combina felizmente con lo irónico. Un cuento homónimo de Virgilio Piñera -una vez más, Piñera con nosotros-, un monólogo de Eleuterio González y otros fragmentos bastan para que Rigoberto alcance, aquí, una labor en la cual se perfilan en un alto grado de madurez todos los recursos histriónicos que desde **Encicloquedia** y **Accidente**, sus

<sup>1</sup> Todos los fragmentos en cursiva corresponden al cuento «Natación», de Virgilio Piñera, 1957, tomado como base para la estructuración de este espectáculo.



entregas anteriores, nos había ya mostrado. Quiero decir, más allá de haberle permitido al intérprete presentar esta pieza como su trabajo de graduación, **Natación** supera esa mera condicionante para convertirse en un ejercicio riguroso, en el que los pocos elementos escenográficos y de utilería (algún mueble, una palangana, un paraguas desvencijado...) resaltan sobre el espacio desnudo haciendo del actor un eje imprescindible. Todos los rictus, las máscaras faciales, los rejugos tonales, las claves heredadas de las técnicas del *clown* que Rigoberto había ido tamizando, procuran ahora un estado de profunda naturalidad, en la medida que él ha sabido utilizarlas en función de uno de esos personajes suyos, desequilibrados pero entraña-

bles, que alcanzará siempre el elogio del espectador. Armado con los preceptos de la academia y con un talento nato, Ferrera supera el límite que había ganado mediante el empleo de estos medios, haciéndonos confiar una vez más en su versatilidad, y haciéndonos desear la pronta llegada de nuevas caracterizaciones suyas. Gracias a ello, la angustia de este personaje desesperado por la carencia de agua -agua de lluvia, agua del acueducto, agua y agua...-, se transforma en una propuesta de interesante validez escénica, en la que no faltan imágenes e ideas que el auditorio recordará. Y en un paso de avance en su propia trayectoria que afirma, para este actor, la singularidad de una vocación irreductible.

*Al principio mis amigos censuraron esta decisión. Se hurtaban a mis miradas y sollozaban en los rincones. Felizmente, ya pasó la crisis. Ahora saben que me siento cómodo nadando en seco. De vez en cuando hundo mis manos en las losas de mármol y les entrego un pececillo que atrapo en las profundidades submarinas.*

### III

En la reciente edición del Festival del Monólogo y Unipersonales, **Natación** resultó una obra sorprendentemente vencedora, por encima de puestas del llamado *teatro serio*, ganador habitual de esta cita. El jurado, ante la excelencia de su ejecución, le entregó los más importantes premios, lo cual beneficia y estimula no sólo al actor y al director, sino al Centro Promotor mismo, en tanto prohija búsquedas como ésta. No es la primera vez, recuérdese, que Rigoberto Ferrera triunfa aquí: su aparición anterior en el evento con **Accidente** ya le había conseguido lauros y elogios. Pero insisto, ahora se trata de un empeño que hace cristalizar esos mismos elogios en contundente alcance. Cuando escribo estas líneas, Ferrera está presentándose, junto a otros colegas, en un espectáculo titulado **Sabor bohemio**. Ojalá que de esa experiencia colectiva siga ganando recursos y logros su carrera, y no pierda la brújula que lo ha guiado en el difícil sendero del humor. Porque ya se sabe: reírse en las calles de esta Isla no es cosa difícil, pero reírse en los teatros de esta Isla no siempre resulta cosa fácil. Gracias a creadores como Rigoberto Ferrera volvemos hoy a ese placer, que él nos alarga desde un esfuerzo que, ¡oh paradoja!, bien merece el calificativo de serio. Sólo aplaudo para que siga siendo así, y podamos, con él, aprender hoy el arte gozosamente temible de nadar en seco, de nadar en serio.

\*Norge Espinosa Mendoza.



# EL PEQUEÑO PRINCIPE QUE SE ENGRANDECE O LA HISTORIA DEL IDILIO INFINITO

Abel González Melo

*A Antoine de Saint-Exupéry, cuando era niño*

Pido perdón a las personas mayores por haber dedicado este artículo a un niño. Tengo una poderosa excusa: al crecer, este niño escribió la más bella historia jamás escuchada. Tengo otra excusa: aun siendo adulto, este niño pudo permanecer en la infancia. Tengo una tercera excusa: este niño estaría muy feliz de presenciar, como hizo antaño en su propia vida, el hecho teatral que este artículo valora. Si todas estas excusas no fueran suficientes, quisiera dedicar estas líneas al adulto que luego fue este niño, para que se leyese: «A Antoine de Saint-Exupéry», a secas. De cualquier modo, no cambiaría mi intención. *Le Petit Prince* demuestra que De Saint-Exupéry fue siempre un niño.

Con los estudiantes de la Escuela Nacional de Teatro, Raúl Alfonso ha llevado a las tablas **El Pequeño Príncipe**. En versión para quince actores, la puesta traslada los presupuestos ideotemáticos y artístico-estructurales del entrenamiento a la escena. Como fruto de un trabajo docente-investigativo en el que los alumnos son participantes y artesanos del proyecto, y en virtud de un replanteamiento del texto —de manera que éste se convierta en eco de las inquietudes de los jóvenes—, la obra se nutre de la fábula original para multiplicarse en un sinfín de lecturas, para criticar —subvertir e intentar prescindir de— las arbitrarieda-

des y egocentrismos del mundo escabroso y procaz de los noventa.

A fin de conseguir una síntesis espectacular que aporte el verídico tránsito de novela a teatro, los ajustes textuales expresan una reorganización jerárquica de los encuentros de El Principito. Así, la relación entre el Piloto y el protagonista se hace intensa y transparente en el prólogo y el epílogo, gracias al vigor de Martín Mesa en su caracterización —otras veces cristalina, cuando incorpora al niño disgustado por la incompreensión de sus dibujos— y a la ternura que emana Alejandro Prieto —incluso si, en ocasiones, se apoya en el texto para dar cabida a las reminiscencias de su infancia real. La acción concreta de este pequeño viajero se centra, entonces, en dos actos: el Cosmos (la vida en su planeta y la visita a los asteroides) y la Tierra.

El condensado dramático del que hablábamos, se trifurca: los textos esenciales que en la novela aparecían narrados, son puestos en boca de los actores y se elimina del diálogo todo matiz superfluo; las extensas narraciones se convierten en cadenas de movimientos enriquecidas con coreografías balletísticas; la línea argumental, pautada por lo anteriormente expuesto, impone la adición de parlamentos que actualicen la obra. De este modo, en escena se recrean ciertas situacio-



nes que la novela sugiere pero no hace explícitas, situaciones que adquieren con cada función un matiz único e irrepetible. La Flor se convierte en la Rosa —aunque De Saint-Exupéry jamás lo aclara, sólo distingue la desilusión de El Principito cuando encuentra «un jardín lleno de rosas»<sup>1</sup> donde «todas se parecían a su flor»-; y Carmen Morales, con la frescura y el desenfado que la hacen dueña del alma del caballerito, canta y baila al ritmo de las bulerías. Por otra parte, el candor de Náyade Rivero, intérprete de la Zorra, y los comentarios de este personaje —también los que no utilizó la puesta, los que no se filtraron en la depuración—desenmascaran una realidad extratextual: su vida de animal perseguido al que nadie desea domesticar, desemboca irremediabilmente en la muerte. Una y otra vez vuelve Raúl Alfonso

sobre la Rosa y la Zorra: la primera, siempre tosiendo, modelo del amor y paradigma de la hermosura; la segunda, temerosa en sus saltos y repetidas apariciones, o asomada tras el pañuelo azul con estampado de rosas.

El primer acto convierte el escenario en un logotipo de pintorescos personajes flotantes. Surgen así individuos con ocre en las mejillas, de esencias contrastantes con la sencillez e ingenuidad de El Principito, no sólo por las decisivas filosofías que sostienen, sino porque su presencia —la gestualidad que define estereotipos exactos, caracteres universales, el modo de hablar, el vestuario arquetípico— habla *per se* de su condición «ajena» al comportamiento melancólico y sutil del protagonista, aunque en constante polémica con él. Es sugestivo ver cómo el director prefiere un ropaje verde para el Rey (Yanier Palmero), que «era muy bueno, daba órdenes razonables» y se opone al «vestido de púrpura y armi-

<sup>1</sup> Todas las citas han sido tomadas de Antoine de Saint-Exupéry. *El Principito*. Ed. Gente Nueva, La Habana, 1986.

ño» que el monarca porta en la novela; o cómo el Borracho (Eduardo Lemus) decide cantar boleros en medio de su vergüenza; o cómo el Vanidoso (Rainer Gutiérrez) se rocía con perfume Sagitario de Suchel Camacho; o cómo el Hombre de Negocios es aquí la Mujer de Negocios (Yanitza Hernández), en una caracterización que da margen a pensar que también guarda en sí un rasgo de masculina ambición. En plática desenfadada, estas proximidades departen con la Cuba de hoy.

Tal vez la sobriedad que impregna Isaac Sierra al Farolero —oculta tras la fidelidad a la consigna, la que no cambia a pesar de que «el planeta de año en año se ha movido con más y más rapidez»—, parezca rara en medio de estos sujetos sofisticados e insulsos, más aún cuando lo sucede la Geógrafa obsesiva e ilustrada de Jenny Ferrer. Mas si este rompimiento se comprende como intención específica, si se cree que la intermitencia de la linterna no es azar ni bagatela, se arribará a una singular verdad: este espectáculo otorga especial importancia a uno de sus personajes. Principalidad que entrega también Antoine de Saint-Exupéry a su Farolero, y que en la puesta de Raúl Alfonso se agudiza como destello de luz, como rayo de esperanza, como foco —verdaderamente intermitente, nada es perfecto, este hombre también está atado a algo— radiante entre la inmundicia de lo banal.

Si bien en el Cosmos El Principito halla personas de doctrinas tambaleantes —simbolizadas por la impesantez, por esa levedad del cuerpo que hizo majestuoso al Rey y soberbio al Farolero—, en el segundo acto, en la Tierra, los hallazgos son bruscos y descarnados. El uso de la frontalidad y no del perfil, el enfrentamiento con el público, son hechos que ahora se constatan.

El Joker (Roxana Montenegro) empaqueta al protagonista de lo malsano y lo impío, hasta transformarse en el Mer-

cader de Píldoras y casi atragantarlo con sus pastillas. Por lo tanto, le presenta el interior de la Flor Verde (Yaima Fernández), que también puede ser una prostituta —el vicio convertido en mujer—, en un instante de repentino pero válido nudismo de la actriz. Como asimismo las flores nocturnas llenaron de desilusión a El Pequeño Príncipe, el Guardagujas (Marina Montero), en su ceguera, le habla de la presión, del estrés, de la agitación que genera la vida tortuosa y apresurada de estos días.

Y he aquí que Raúl Alfonso combate este mundo falaz con una metáfora contundente: la Serpiente es una pareja de actores. Bajo la máscara blanca que cubre el rostro dual de este reptil escurridizo y deslizado, bulle y efervesce la belleza inaudita de Yoraisy Gómez y Yamil Pérez. El tropo es notorio y vital. Ella, de negro y aferrada a su lata de cerveza; él, de blanco y fumando. La oposición y la hermosura encubren la falsedad. Esta es una Serpiente otra que rompe con la convención y se desliza, cual un cuerpo único, por el aire; en el seno de su pretensión, esta imagen reescribe la gastada clave serpiente-manzana-mal, hasta agredir al caballerito con una jeringuilla que contiene todo su veneno. Es justamente su andar elegante y refinado —misterioso aunque plausible, no otro— el que seduce al protagonista entre susurros y roncros estertores.

Si esta puesta en escena no posee un diseño de luces estridente, es porque otorga al gesto y al movimiento importancias inusitadas. Como dibujados con árido pincel, estos actores se desplazan bajo principios kinéticos de clara actualidad, entre cuyas formaciones plásticas se vislumbran elementos del ballet clásico, de bailes orientales, de la danza postmoderna norteamericana y de la danza-teatro de Alemania. A la par, una banda sonora que recoge solos de piano, composiciones orquestales, rumba, melodías célticas y ritmos españoles.

El vaho traslaticio que ronda a **El Pequeño Príncipe**, se enmarca en cuatro murales, transcripción de los dibujos que Antoine de Saint-Exupéry diseñó para su historia. Entonces, aun con el sentido crítico —angustiante, nostálgico— que la puesta posee, este suceso teatral juega con lo onírico de la tierna edad de sus intérpretes, y propone esta versión a manera de magia e idilio infinito. Idilio que evocan ahora quince pequeños príncipes de carne y hueso. Idilio que apela a las concepciones que estos muchachos tienen del mundo, y les propone las máscaras de sus personajes para la comunión con sus emociones más puras. Porque no ha de pensarse que lo ingenuo sea siempre sinónimo de posible inacabado o inexperiencia, como tampoco que el virtuosismo sea sólo intrínseco a actores profesionales.

En sólo cinco funciones y tras haberse presentado, como parte de la muestra invitada, en el Festival de Teatro Camagüey'98 y en el Encuentro de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes Guanabacoa'99, los estudiantes de la Escuela Nacional de Teatro se han engrandecido en esta dádiva naciente y sincera. Como crítico, como estudiante también, me ha correspondido en esta ocasión advertir el talento de quince histriones en ciernes que parecen regalarnos un faro guía de nítido resplandor. **El Pequeño Príncipe** emerge de esa necesidad que tiene el movimiento teatral cubano de abrir espacio a un teatro de jóvenes que responda a sus ansias, destruya sus prejuicios y ofrezca un nuevo derrotero a su ímpetu..., pero que también exponga sus anhelos y rescate los valores que ellos mismos sienten perdidos. Suerte inmensa la de estos actores —actores ante todo, actores aunque estudiantes—, que bajo la égida de Raúl Alfonso pueden, en cada nuevo empeño, concretar su proyecto de vida y de futuro en un hecho casi perfecto, casi divinal.

# YERMA:

*A la memoria de Idalia Anreus*

En 1998 el mundo se conmovió para celebrar el aniversario del poeta y dramaturgo andaluz. Cuba, que lo acogió como uno de los suyos durante su estadía, y desde el benéfico entorno de los hermanos Loynaz, no podía olvidarle. Él nos dejó incluso su **Yerma**, manuscrito recién publicado, en edición facsimilar y con prólogo del también teatrista Gerardo Fullea León.

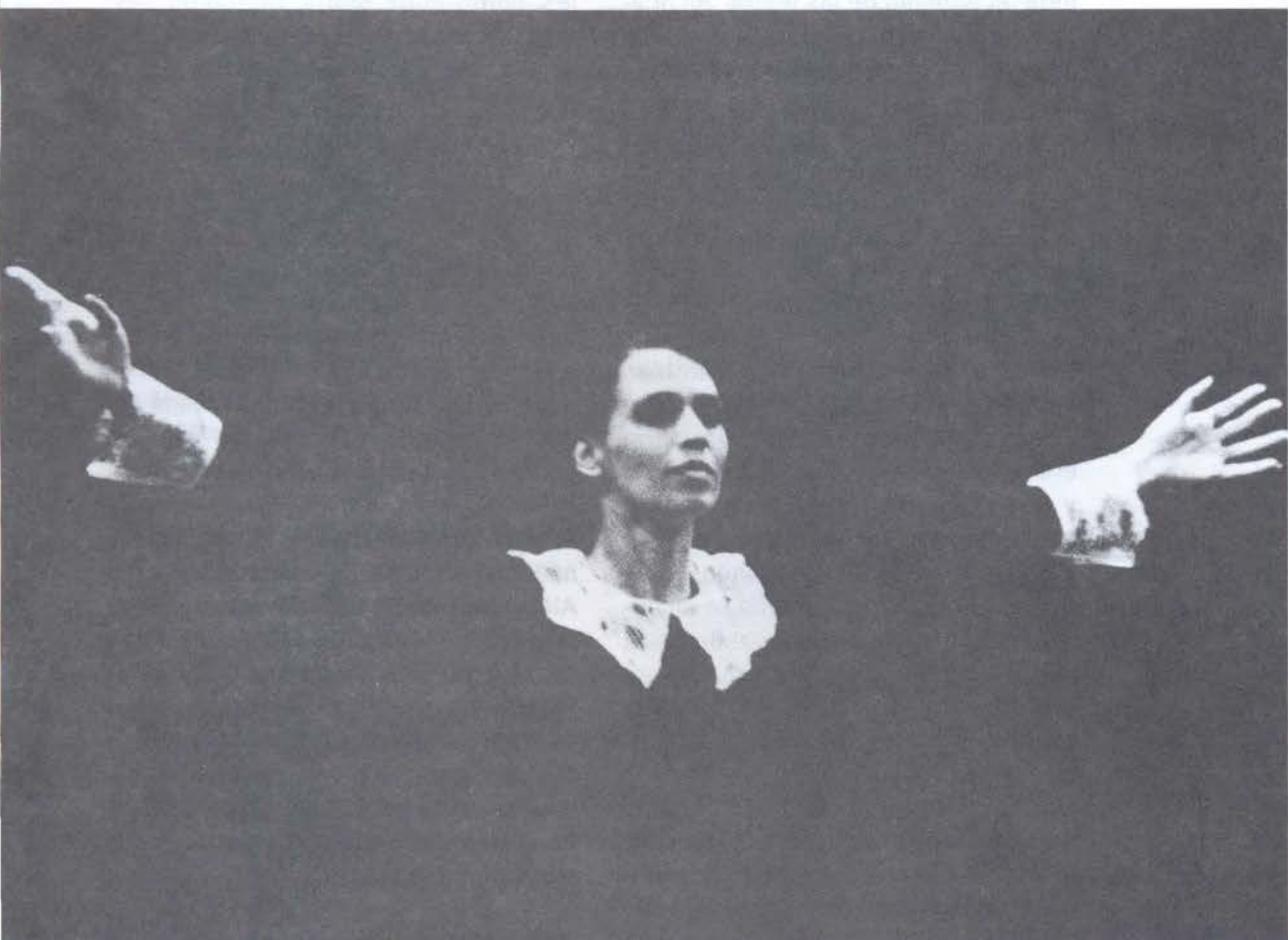
La pieza, una de las máximas expresiones de su dramaturgia y, para mí, la más intensa de sus tragedias, es siempre un reto a la imaginación y a la sensibilidad, un deseo de realización para muchos intérpretes. Exige talento y también lecturas renovadoras, porque Federico García Lorca no acepta los esquemas trillados ni tolera las rutinas y los convencionalismos. Como autor siempre exige de un clímax muy especial.

Acá, hemos tenido **Yermas** muy memorables, y distintas. No se puede hablar del personaje y, por extensión de la obra, sin la ya legendaria y patética figura de la española Adela Escartin, que bordada su actuación y la ceñía a su temperamento. Igual, pero para el medio televisivo, nos la entregó con poesía Consuelo Vidal. Y, en las tablas, la dibujó para siempre Idalia Anreus, quien además fue secundada por ese notabilísimo actor que fue Omar Valdés, ambos en la otra puesta de Roberto Blanco hace varios años y que marcó el entramado teatral cubano de la época y, todavía, lo trasciende.

Volver a **Yerma** es, sin duda alguna, un ejercicio saludable y un impulso diríamos que inevitable para el mismo creador de otras puestas emblemáticas

# VOLVER A LORCA

Mercedes Santos Moray



como **Divinas palabras**, donde Valle Inclán encontró a su duende, es decir, a Roberto Blanco, quien tiene la virtud de hacer del espectáculo un universo íntegro que se apodera de la escena y la transforma.

Así la tragedia deviene cuerpo viviente desde la gestualidad al recitativo de sus versos y a la plástica incorporación de sus conceptos existenciales, para apoyarse con la danza y la música y crear, desde la dirección de arte, un otro ser, potenciado al máximo por el

misterio de la escena, único e irrepetible, al que se incorpora el público también como virtual protagonista, desde el apelativo a sus sentimientos y sentidos.

Es la conjugación de todos estos recursos dramáticos lo que hace del montaje de **Yerma**, en 1999, una de las representaciones más relevantes de las artes escénicas en este año, porque la puesta de Lorca por Blanco busca el dibujo de un espectáculo que atrape la pluralidad lorquiana, su esteticidad.

La sala del García Lorca, en el conjunto del Gran Teatro de La Habana, se vio desbordada en las presentaciones, aunque éstas fueron, en verdad, no sólo pocas y espaciadas, sino insuficientemente trabajadas, porque el diálogo, el dominio de los textos, en ocasiones, y el propio empaste entre los actores, así como el movimiento escénico y el manejo de la propia escenografía revelaron que no había suficiente elaboración en cuanto a los ensayos y que, a pesar de sus logros evidentes, la puesta se hubiera enriquecido, limpiado, con más tiempo colectivo e individual de sus intérpretes.

En esta representación los dobles danzarios de Yerma (Dulce María Vale) y de Juan (Manuel Estévez), así como el diseño coreográfico de Isidro Rolando y la música de Sergio Vitier fueron elementos sustanciales para validar la propuesta de Roberto Blanco, cuya mayor plasticidad y armonía se alcanzara en la escena de las lavanderas, la que entregó al público, en pureza, el espíritu del texto lorquiano en toda la escena, y donde el conjunto actoral alcanzó su mejor acople.

También resultó de interés la imaginativa de la romería final: aquí no siempre el movimiento de los actores supo vencer las dificultades del vestuario (en las mujeres arrodilladas y penitentes), que marcaba en detrimento de la incorporación dramática.

El clímax final, como en la puesta que nos dio Idalia Anreus, la patética relación amorosa-filial y el drama de la maternidad frustrada encuentran su potencial explosión desde el crimen, de una muerte que se da por la vía de la sangre y habla con cierta dosis de canibalismo, de un cuerpo a cuerpo de macho y hembra donde el amor destruye y construye en su paradoja lírica. Es, en ese momento final, donde Daisy Granados alcanzó su máxima expres-

ión como actriz en el papel de Yerma, intensidad dramática que no siempre logró sostener ni atrapar en el decursar de la obra, particularmente en los inicios, donde vacilaciones en el texto y en la interrelación con otros personajes, como el de María, marcaron sus imprecisiones. Pero cuando se remonta al vuelo para concluir la tragedia, entonces sí la actriz se adueña del silencio y lo desgarró.

Tampoco Miguel Navarro, un actor veterano de nuestras tablas, e intérprete de calibre, logra entregar en su personaje de Juan toda la fuerza y energía que el papel demanda de su ejecutor. La hembra, en la escena, no halla en su antagonista masculino la potencia retadora que da pie para el conflicto y la puja entre los sexos.

Alicia Mondevil, Blanca Rosa Blanco hacen sus partes con dignidad. Paula Alí, a pesar de su experiencia, no lleva su personaje más allá del grito adolorido. Miguel Iglesias, en una doble vertiente —actoral-danzaria— en su papel de Víctor, no llega a fusionar ambas cuerdas para el dibujo de la tensión poética de su personaje, el que produce el tres en el diálogo amoroso que subyace en la tragedia.

Sólo en la escena hay una actuación que resulta arrolladoramente convincente, en todos y cada uno de los momentos en que aparece en las tablas. Me refiero a la María de Broselianda Hernández. La actriz logra aprehender no sólo el tono y el acento de los versos del granadino, sino y, sobre todo, lo que es más importante: atrapa su espíritu y lo manifiesta con sensualidad, dramatismo y marcada cuerda lírica.

La excelente preparación física, sus dotes vocales y gestuales dan a Broselianda una calidez interpretativa, una potencia interior que se evidencia



en ese fluir de emociones y sensaciones que el personaje, incorporado por ella, nos da en síntesis las claves de su poética, y se adueña del escenario e, incluso, pone en difíciles situaciones a los protagonistas cuando María accede a la magia y la penetra para adueñarse también del espectador.

La madurez que ha mostrado Broselianda no hace sino confirmar el devenir de un intenso laboreo. Ya en la puesta de El Público, **Calígula**, nos había entregado la excelencia de su Escipión. Ahora, con la María abre una interrogante para los directores y un justo reclamo en el subtexto: **Yerma** la aguarda para que le dé vida con su sensibilidad y su talento. Las ovaciones en el Lorca lo explicitan.

Esta puesta podrá suscitar grandes elogios y también comentarios polémicos. Hay detalles que hablan de prisa, lo que siempre afecta la calidad de conjunto. Pero nadie puede ignorar tampoco sus méritos. Y todos agradecemos ver cómo se nos dio, nuevamente, el gozo del placer estético con un trabajo que viene a dar aire a la escena cubana de los 90.

Bienvenidas sean estas representaciones ajenas al facilismo y al esquema. La pluralidad de lenguajes y de estéticas es una necesidad para que viva y se renueve el teatro en Cuba. Sólo así podremos, como espectadores y realizadores, sentirnos tan felices como en aquellos tiempos del ya mítico Conjunto Dramático Nacional.

# UN CABALLO NADA MUERTO

Freddy Artiles

El X Festival de Monólogos y Unipersonales abrió el pasado 22 de marzo con la puesta en escena de **La república del caballo muerto**, de Roberto Espina, dirigida por Gretel Roche e interpretada por Luis Enrique Chacón, del Teatro de la Estrella Azul.

Aunque el autor del texto no es bien conocido en Cuba —la presentadora lo nombró Espino y el error se repitió luego en alguna nota periodística—, se trata de un artista bien polifacético, nacido hace más de siete décadas en Argentina y radicado por muchos años en Chile. Actor, director teatral, ceramista, conferencista, profesor y gran animador cultural, Espina se ha destacado, sobre todo, como intérprete y autor de piezas para títeres, al punto de que es, junto al mítico Javier Villafañe, uno de los autores titiriteros más difundidos en América Latina.

Muchos de sus títulos —**Historia del gato y los ratones**, **Juegos de Trufaldino**, **Pepe el marinero**— se han venido representando año tras año en todo el continente, y entre ellos tiene una significación especial, por su artística ambigüedad, su nivel de sugerencia y su profundo sentido crítico hacia la conducta humana, **La república del caballo muerto**.

No es la primera vez que la pieza se representa en Cuba. El maestro titiritero Armando Morales nos regaló hace unos años su versión de esta obra, signada por la sencillez y basada en el puro trabajo del intérprete: el titiritero

con vestuario neutro, tras su silla-reta-blo, y sólo el accionar de sus manos y su voz prestada a los muñecos. Ahora, el joven Luis Enrique Chacón, que parece seguir paso a paso el repertorio de Morales, nos ofrece una versión que se aparta considerablemente de la de aquél y de sus propias propuestas anteriores —como **El panadero y el diablo** y **El pícaro burlado**, ambas de Villafañe— en el sentido de sustituir la desnuda sencillez del acto titiritero por la elaboración teatral.

La pieza de Espina está integrada por cuatro partes o «diálogos», que se titulan: «El propietario», «Ser o no ser», «Los buenos modales» y «El tiranicida», y los puentes entre los mismos son tendidos por el propio titiritero, que en sus textos sugiere a un supuesto antropólogo que ha descubierto la fantástica república que da título a la obra. En la comentada versión de Morales aparecen los cuatro diálogos; en la de Chacón y Roche, sólo los dos primeros.

Los personajes están resueltos mediante frascos de plástico debidamente pintados o «caracterizados», en los que el intérprete introduce su dedo pulgar, de manera que los restantes dedos de la mano hacen las veces de cuerpo y de extremidades a la vez. Una suerte de títere digital de considerable tamaño, que apuntala la brillante definición de otro famoso titiritero argentino, Ariel Bufano, quien definió al títere como «cualquier objeto movido en función dramática», y que, de cierta ma-

nera, justifica también el término «teatro de figuras» que ha tenido que inventarse en este siglo ante las infinitas posibilidades de materiales, formas y mezclas de recursos expresivos que ha adoptado el teatro de muñecos moderno.

Una de las cualidades indispensables del actor es la de tener una buena voz, y cuando se trata de un titiritero —esto es: un actor especializado— se necesita, además, que esa voz sea *dúctil*, capaz de alcanzar diversos registros y, sobre todo, de transformarse y diferenciarse en cada uno de los personajes-títeres que el intérprete anima. Esa buena voz dúctil es, sin duda, uno de los atributos de Chacón, unido a su precisión y absoluta limpieza en la manipulación de los muñecos.

Es notable también, tanto en el desempeño del actor como en la labor de la directora, el dominio y buen empleo del espacio tras el retablo. A veces, por la colocación espacial de los personajes, olvidamos que su manipulador es un ser con sólo dos brazos situados a los costados del cuerpo. Y tiene Chacón otra gran virtud: la de llenar los silencios y cargar de expresividad las pausas; esas pausas tan necesarias en la escena y que muchas veces se obvian en el teatro de muñecos cubano a causa de esa especie de *hiperkinesis* que domina a buena parte de nuestros titiriteros. Y pienso que esto último, en buena medida, es un mérito de la dirección; alguien que observa desde fuera del retablo y ayuda al titiritero a encontrar una medida, algo difícil cuando el propio actor o manipulador se autodirige.

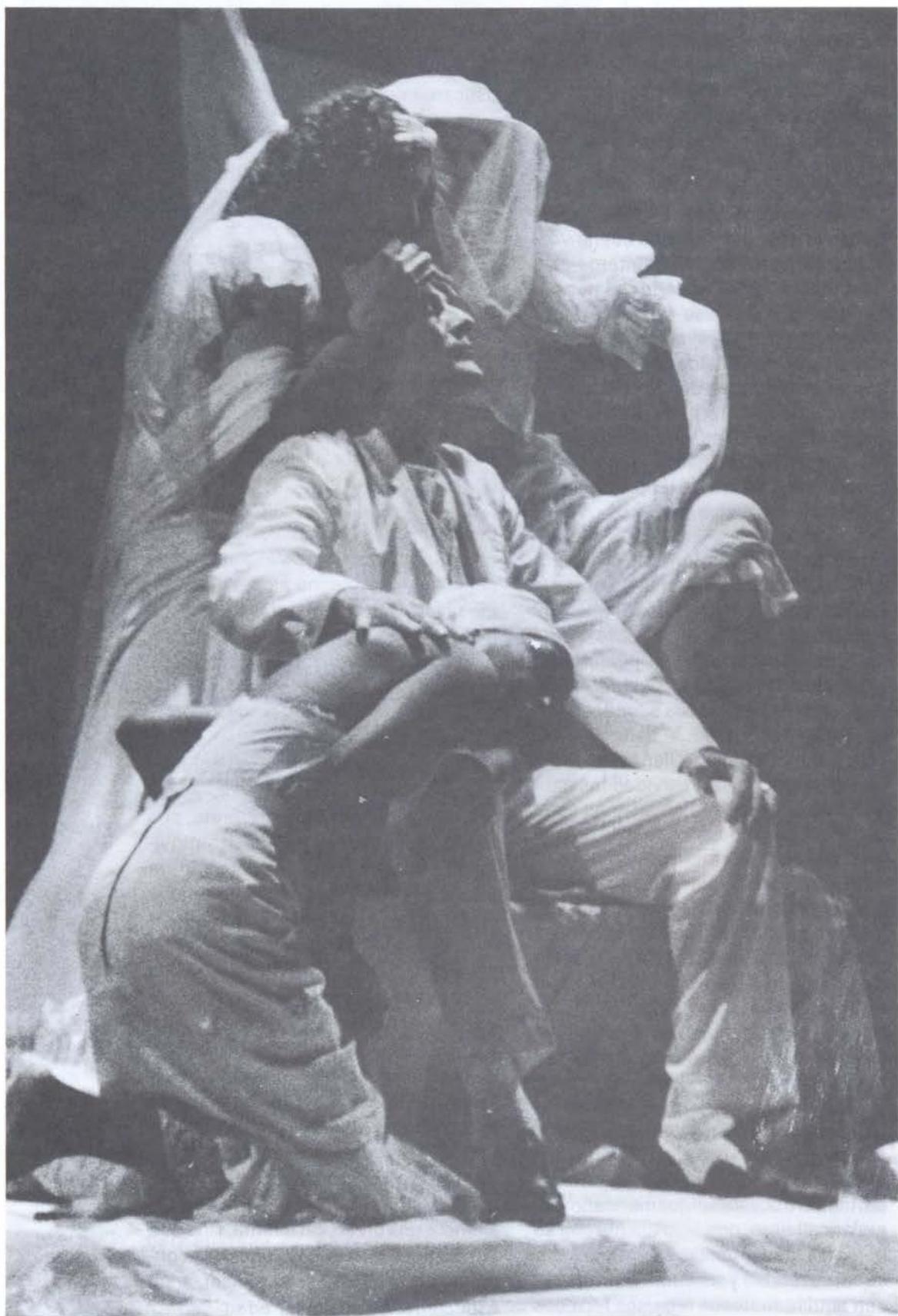
La puesta en escena de Gretel Roche es de una admirable precisión, bien alejada de la concepción tradicional del titiritero solista latinoamericano, del juglar callejero, que sólo cuenta con su potencialidad artística: su voz, su habilidad, su retablo y sus muñecos. Aparecen aquí numerosos recursos técnicos

que suelen ser prescindibles en el trabajo de los titiriteros solistas, lo cual no impide, desde luego, que resulten artísticamente válidos.

En este espectáculo es de gran importancia, y se integra orgánicamente a la acción, el empleo de las luces y de la música; y el supuesto antropólogo, que en otra versión podría ser simplemente el titiritero que traza los enlaces de la historia, se convierte en un *personaje en vivo*, que requiere un maquillaje —en el mismo estilo del de los títeres—, un vestuario y una escenografía —en el mismo estilo del vestuario—, para conformar, en suma, una *puesta en escena* con todos los requisitos de la maquinaria teatral; pero sucede que esta coyuntura conspira contra el espectáculo, pues el intérprete, que se desempeña brillantemente al animar sus personajes-títeres, no alcanza el mismo nivel al interpretar un personaje en vivo, y en todo momento se percibe, como una sutil, aunque visible costura, la mano de la dirección.

Lo anterior no impide, sin embargo, calificar al espectáculo como notable. Gretel Roche, como directora, y Luis Enrique Chacón, como intérprete, son dos figuras jóvenes en nuestro movimiento titiritero que han obtenido ya resultados artísticos apreciables y cuya ejecutoria permite esperar que alcancen, en un futuro próximo, su definitiva fisonomía artística, tanto en el estilo de sus espectáculos como en la selección de su repertorio.

**La república del caballo muerto**, del Teatro de la Estrella Azul, coloca este tipo de teatro en el nivel artístico que merece, al demostrar a un público, en su mayoría desconocedor de este arte, que los muñecos no tienen que ser siempre una diversión infantil, sino que pueden, con humor y profundidad, conmover, divertir o hacer pensar a un espectador de cualquier edad.



# R E Q U I E M Y S A L U T A C I O N A L A P O L E M I C A

Amado del Pino

El regreso a los escenarios habaneros de **Réquiem por Yarini**, en montajes de la compañía Rita Montaner y de Teatro Buendía, constituye el acontecimiento más interesante del primer semestre de 1999. De la puesta en escena de Flora Lauten se ha hablado bastante, y en otros espacios he destacado la precisión de sus imágenes y el formidable entrenamiento del elenco de Buendía. Ahora me dispongo a plasmar algunas reflexiones sobre el montaje del destacado dramaturgo Gerardo Fullea León con el Rita.

En el diseño del ámbito escénico la puesta prefirió renunciar a reproducir objetos en detalle y estableció un entorno majestuoso con énfasis en el color blanco. El vestuario también enfatizó los tonos claros, pero evidenció mayor apego al realismo. Por momentos se dan síntomas de cierta incoherencia entre el desenfado que viene del lenguaje de los objetos y una dirección de actores que apunta a lo convencional. Mayor coherencia se localiza en la concepción dramática. Fullea decidió respetar el ambiente trágico y la singular poesía de Carlos Felipe, y me parece legítima y respetable esa opción. Los discretos cortes con respecto al texto original denotan precisión y buen gusto. Los parlamen-

tos suprimidos (sobre todo en la copiosa zona de los soliloquios de La Dama del Velo) confieren ligereza al crecimiento de la poderosa acción de la tragedia.

Vale recordar que la obra dramática de Felipe fue siempre proclive a la polémica. Para algunos sus textos se tornanseudoliterarios y retóricos. Me incluyo entre los que siguen aplaudiendo la eficacia escénica de **El Chino** o la subterránea tragicidad de **Réquiem**... Es cierto que hay desniveles en la calidad literaria de los largos parlamentos, pero no llegan a la banalidad gracias al poderoso olfato teatral del dramaturgo.

Un texto como el que nos ocupa, donde la palabra es el signo artístico más poderoso y el palpitar de las emociones de los personajes resulta el elemento central, tiene en las actuaciones su prueba de fuego. De la histórica puesta de estreno, en los sesenta, quedan en la historia y la leyenda del Teatro Cubano referencias a grandes desempeños como el de Helmo Hernández en el rol protagónico o el poderoso atractivo de Isabel Moreno en La Santiaguera.

Esta puesta de la compañía Rita Montaner (que, por cierto, gozó de una



 CUADRAS

formidable acogida de público) se frustra en parte por el ostensible desnivel en las actuaciones. Más allá de la razón doméstica de la diferencia en el tiempo de ensayos entre unos intérpretes y otros, se aprecian síntomas de falta de rigor en la dirección.

Rafael (Felito) Lahera logra un Yarini espléndido y maduro. Aun con la objetiva dificultad de que los personajes con los que se relaciona debilitaron la interpretación. Lahera demuestra que, además de muy carismático, es un actor sensible y emotivo. Sus transiciones están bordadas con pulcritud y muy utilizada su capacidad física. Un ejemplo de su destreza gestual puede ser la escena en la que Yarini baila con

La Dama del Velo. También resulta eficaz la combinación que se produce entre el histrionismo, con matices humorísticos de Lahera, y el destino trágico del personaje.

Con pocos ensayos y menos experiencia teatral, Claudio Rojas alcanza algunos momentos convincentes, pero no llega a sostener el duelo actoral; su voz se quiebra por momentos, y la auténtica entrega de la actriz se extravía en el camino hacia el personaje. Algo similar ocurre con Carlos García, que asume en un tono un tanto caricaturesco a su Lotot. La interiorización que elogí a Carlos en **Jesús**, se desvanece aquí en el importante papel del antagonista. Tampoco Jorge Luis de Cabo imprime la trascendencia del babalao Bebo La Reposo. El intérprete asume al personaje con una gestualidad demasiado cotidiana. Bebo en la concepción de Felipe a caballo, entre un hombre y los dioses que lo habitan.

Un acierto, a mi modo de ver, radica en la yuxtaposición entre los personajes de La Dama del Velo y La Macorina. Esta solución

está bien defendida por Gina Caro, quien, al igual que Trinidad Rolando en La Jabá, ofrece un amplio registro de tonos al decir. En el caso de Trinidad, logra un trabajo emocionante y de buena temperatura dramática, pero el manejo del final del espectáculo la obliga a desgarrarse demasiado y repetirse en algunos de sus recursos.

Con todo y sus imprecisiones y fallas, **Réquiem por Yarini** es una visita importante dentro del repertorio de la muy laboriosa compañía. Negar del todo este espectáculo es votar por una estética a ultranza y no respetar el cuidado convencional de un texto ya clásico como una opción legítima.

# TECAL COMO UN RETRATO

A. G. M.\*

Salir de una de las fotos que componen **El álbum**, espectáculo presentado por el colectivo TECAL de Colombia durante el Mayo Teatral del año que corre, parece ameritar el concurso de la energía vital toda en los cuerpos de sus protagonistas. Trece actores, en pareja o soledad, avanzan por las calles que bordean la Plaza de Armas, e instan a los vecinos de la zona a abandonar sus tareas regulares para seguir la marcha lenta -muda pero acompasada- que detenta los espacios adoquinados, los faroles coloniales, los bancos del parque.

Creado en 1981, TECAL ha dado vida a más de cuarenta obras, la mitad de las cuales surgió como creación colectiva. El desarrollo del teatro callejero a lo largo de toda su existencia -si no como línea única o entendida en el sentido literal de la expresión, sí como rasgo característico y determinante de una estética- ha otorgado al grupo una solidez espectacular signada por la precisión. **El álbum**, serie de instantáneas a color, a través de cuadros plásticos de gran exactitud, da fe de esas verdades que para TECAL son el gesto y el movimiento.

La pieza consta de dos partes. En la primera, los personajes salen del sitio donde ocurrirá la representación para que el público los acompa-





ñe a recorrer algunos metros a la redonda. En la calle, lo que pudiera ser fotografía inmediata se convierte en estatua humana. El color único sobre la vestimenta y el cuerpo de cada actor -de modo que las parejas son semejantes en cuanto a la tonalidad, pero el equipo en conjunto entrega la gama del arcoiris- parece adherido a esas figuras cuasimecánicas, y a veces luce desteñido, otras desgarrado, otras algo más intenso. Este contraste de descoloridos otorga a los individuos la apariencia del mármol o la porcelana de China, en cuyo inacabado plástico radica una de las intenciones críticas de la obra: la plástica con individualidades que corrompen el universo y los vínculos que han de ser las relaciones humanas. Como espejos del hombre, los

actores se refugian bajo los arcos de la Plaza, se cuelgan de los barrotes de las ventanas, caminan con donaire y pres-tancia.

La comunicación público-intérprete comienza desde esta especie de preámbulo. La gente habitual que circula por La Habana Vieja (amas de casa, portuarios, obreros, escolares) se acerca a los cuerpos sudorosos de los protagonistas para interactuar con ellos. Entonces, ante la certeza de que son personas y no piezas inmóviles de ornamento, nace la sonrisa, y con ella se agudiza el nexo entre el que representa y el que se siente representado. Comprendida la secuencia de estatuas andantes como panorama de una época, reflejo de un país, intimidad con

Cuba o simple abanico policromo, lo cierto es que el poder convocatorio de esta ronda es tal que, jóvenes y ancianos, hombres y mujeres, penetran el portón de la Casa de la Comedia en espera de ese momento irreplicable que será escuchar las voces de los seres mágicos.

Es en el segundo momento de la obra que sentimos el peso de la «representación». Quien cuenta la historia, la Hija de la célula familiar alrededor de la que gira el resto de los personajes, sale del cuadro inamovible para contar los fragmentos de las vidas particulares que más deben interesar al público. Ocurre que esta explicación se queda justo entre lo épico y lo fantástico, sin transgredir las barreras del lenguaje narrativo o proyectarlo al grado de palabra dramática. Con el micrófono en la mano, la jovencita describe a sus parientes y conocidos: los padres que, como ella, van de blanco; su hermana, de morado; su hermano, de índigo... Toman diferentes posiciones o se mueven con gestos repetidos y pautados por los comentarios de la chica, a la par que ella revela pasajes cómicos o trágicos, a la par que propone como verbo la suma de sus inconformidades y ridiculeces.

Por más que los intérpretes -dispuestos sobre siete plataformas de diversos colores, según el suyo propio- se contorsionan o discuten con el mundo actual a través de ejercicios provocativos, su relación con la Hija-narradora jamás es viva, y así quedan suspendidos todos a una gran distancia del espectador, más profunda cuanto menos lazos poseen entre ellos y para con nosotros. Las estatuas que minutos antes pudieron prepararnos para un suceso lleno de efervescencia kinésica, se reducen a dibujos planos que cambian de posición o estado anímico, sin

un soporte lógico que ampare la sucesión de motivos y sensibilidades que los rostros muestran. Los trajes parecen ahora, aun siendo los mismos, mucho más acartonados: similitud con ese cuadro bidimensional que es el apreciable, como páginas que se suceden, como el título mismo de la pieza.

No pienso, no obstante, que haya que exigirle a TECAL una certeza dramaturgica que su raíz está lejos de desear. El objetivo de centrar en un predio a un grupo de gente que no presencia mucho teatro (entiéndase la masa citadina, que no es precisamente de artistas e intelectuales) ha sido conseguido. En su eterno paseo por el mundo, el colectivo colombiano ha otorgado una pizca de vida nueva a la gente de este pueblo, instantes de clara belleza performativa que corroboran la necesidad del buen gusto plástico para aspirar al buen gusto teatral.

A través de las fotos de **El álbum**, llega al receptor la certidumbre de encontrarse ante imágenes precisas que manejan las tensiones musculares a partir de la quietud exacta, y se hermanan con el color o los ritmos que por momentos se escuchan. Dentro de la ficción, ciertas «trampas» nos impiden la compenetración total con la estatuaría colombiana, como guiños cómplices de la dirección artística y los actores: la estática unánime está afectada por las ondas que describe al viento la muselina separada del cuerpo de la Prima Azul, o el agua que vierte la regadera de la Hermana Morada. Bebamos de esa agua, lo cual será también símbolo de nuestra unión con TECAL. Así mismo aceptemos a sus actores. Pensemos en la crítica al mundo estafalario que él nos propone como un rato de discernimiento, como un retrato.

\*Abel González Melo.

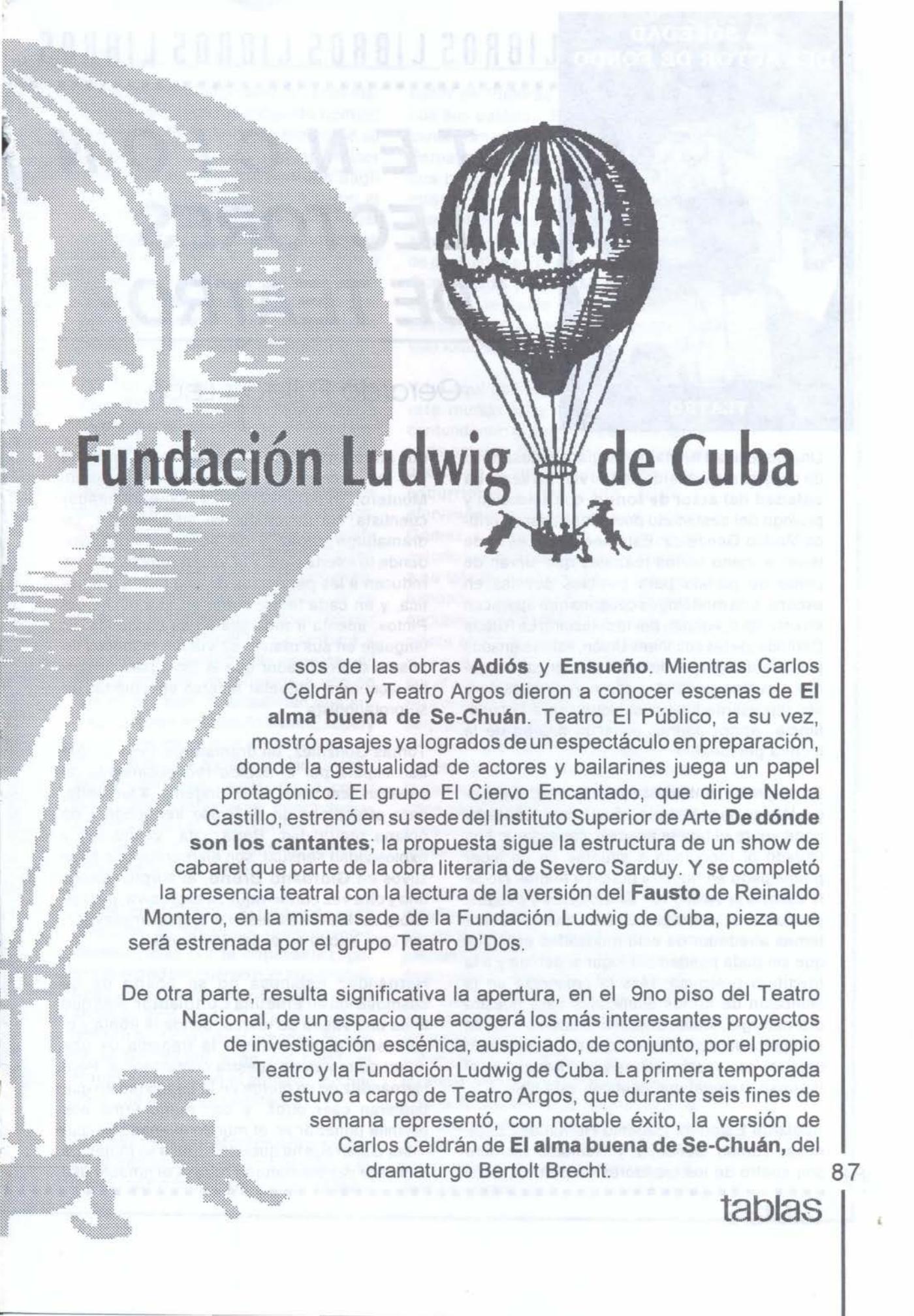
# **SOBRE LA LABOR TEATRAL Y DANZARIA DE LA FUNDACION LUDWIG DE CUBA**

Fernando Sáez Carvajal

En el contexto del evento Tiempo y Espacio: Desafíos de la Contemporaneidad, durante los meses de abril y mayo de este año, un grupo de notables creadores del teatro y la danza cubanos, de manera generosa, abrieron sus respectivos procesos de trabajo al resto de los artistas participantes. Se trataba de dialogar sobre las formas precisas a través de las cuales cada uno de ellos se aproxima, en sus obras, a los retos que establece la contemporaneidad en torno a estas viejas categorías asumidas como tema central del evento.

De carácter multidisciplinario, el encuentro aglutinó también a artistas plásticos, cineastas, músicos y realizadores de video. Esta muestra de procesos vivos de creación tenía, además, el sentido de romper la balcanización existente entre las diferentes disciplinas artísticas.

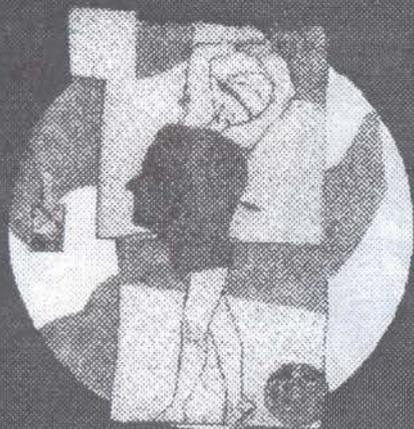
El grupo Danzabierta, dirigido por Marianela Boán, organizó en su salón de trabajo una interesante sesión de improvisaciones. Raúl Martín y el Teatro de la Luna mostraron la preparación de sus actores y un ensayo de la obra **Los siervos**, basada en un texto de Virgilio Piñera. Por su parte, Boris Villar y el grupo Espectro 11 desmontaron los proce-



# Fundación Ludwig de Cuba

...sos de las obras **Adiós** y **Ensueño**. Mientras Carlos Celdrán y Teatro Argos dieron a conocer escenas de **El alma buena de Se-Chuán**. Teatro El Público, a su vez, mostró pasajes ya logrados de un espectáculo en preparación, donde la gestualidad de actores y bailarines juega un papel protagónico. El grupo El Ciervo Encantado, que dirige Nelda Castillo, estrenó en su sede del Instituto Superior de Arte **De dónde son los cantantes**; la propuesta sigue la estructura de un show de cabaret que parte de la obra literaria de Severo Sarduy. Y se completó la presencia teatral con la lectura de la versión del **Fausto** de Reinaldo Montero, en la misma sede de la Fundación Ludwig de Cuba, pieza que será estrenada por el grupo Teatro D'Dos.

De otra parte, resulta significativa la apertura, en el 9no piso del Teatro Nacional, de un espacio que acogerá los más interesantes proyectos de investigación escénica, auspiciado, de conjunto, por el propio Teatro y la Fundación Ludwig de Cuba. La primera temporada estuvo a cargo de Teatro Argos, que durante seis fines de semana representó, con notable éxito, la versión de Carlos Celdrán de **El alma buena de Se-Chuán**, del dramaturgo Bertolt Brecht.



TEATRO

# ATENCIÓN LECTORES DE TEATRO

Gerardo Fullea León

Una necesidad fundamental para el desarrollo de nuestro movimiento teatral viene a llenar **La soledad del actor de fondo**, con selección y prólogo del destacado poeta, ensayista y crítico Waldo González. Esta necesidad es la de tener a mano textos teatrales que sirvan de punto de partida para posibles puestas en escena. Los monólogos cubanos que aparecen en este libro, editado por la colección La Rueda Dentada, de las ediciones Unión, están signados por la eficacia que demostraron en sus estrenos y avalan su calidad como materiales para ser representados en cualquier otra circunstancia. Ahora podrán pasar la prueba de la lectura personal.

En su prolijo, entusiasta y esclarecedor prólogo, Waldo hace historia, ofrece coordenadas y pone sobre el tapete posibles causas que han llevado al monólogo a situarse en un lugar privilegiado en nuestra práctica teatral. No se le escapa la valoración de alcances y riesgos, y apunta e interroga, cuando puede, sobre temas alrededor de esta modalidad escénica que sin duda pueden dar lugar al debate y a la fructífera polémica. Mas la presencia en la selección de firmas esenciales para nuestra dramaturgia, al lado de jóvenes talentos, es tan enriquecedora que preferimos por el momento dejarles esa opción a otros y adentrarnos en el riguroso material que contiene este libro.

Abelardo Estorino, Eugenio Hernández Espinosa, Tomás González y Reinaldo Montero son cuatro de los creadores de primera línea

que atraerán el interés ávido del lector de teatro por las excelencias mostradas en el tomo. Montero, experimentado y experimentador cuentista, ha devenido, en su quehacer, un dramaturgo capaz y de sólidas estructuras, donde lo intertextual y la visión reflexiva no se reducen a las peripecias de una trama dramática, y en cada texto, como en «La noche del Pinto», intenta ir más allá en su búsqueda. El lenguaje en sus manos se vuelve entonces un prisma diversificador que le sirve para describir, acentuar y develar facetas encubiertas de su protagonista.

Tomás González, un dramaturgo singular que aún espera por el debido reconocimiento de nuestros teatristas, se las ingenia, a su modo, para ofrecernos un delicioso «engendro» de óptima teatralidad. Burla, cita, valoración y explosividad sensual, son elementos que hace suyos en **Giordano Bruno**, al sorprendernos una y otra vez con su riqueza expresiva, por ese saber ver las cosas desde el ángulo imprevisto, tan caro a toda su expresión teatral.

Hernández Espinosa no se aparta de su cosmovisión en **Emelina Cundiamor**, sino que le da una vuelta de tuerca, donde la ironía y el sarcasmo dejan entrever la tragedia de una mujer de tantas de nuestra contingencia. Pero Hernández no se pierde en la banalidad en que pudieran caer otros, y con mano firme nos permite penetrar en el mundo alienado en que Tíbor Galarraga ha querido sumir a su mujer. La maestría del dramaturgo rebasa el notable uso

del idioma, la enriquecedora caracterización del personaje central y saca a flote aristas sobre el debate contemporáneo alrededor de nuestra identidad, con vigor y lucidez.

Estorino, una vez más, da una lección de lo que es hacer buen teatro. Sobrio y profundo, se adentra en la trama de **Las penas no saben nadar** con esa calma ajena a las estridencias formales, pero que denotan el dominio de quien sabe sacar al tema escogido la mejor tajada, llegar donde pocos y conmover al público. Mas nadie piense que ahora la garra y el deslumbramiento van a hacernos presa en el ámbito dramático de este autor. Aquí también vamos a presenciar la miseria humana de la actriz que se debate entre sus posibilidades y sus limitaciones y la del tiempo que le tocó vivir, el nuestro. Todo resuelto en un brillante texto.

Luego de la valía literaria y teatral de las obras anteriores, el resto de los componentes del libro no le van a la saga. **La gloria eres tú**, de un talentoso y joven escritor, Alexis Oliva Roche, es una indagación poética *postmodernista* que indica la presencia de alguien que hay que seguir de cerca si se empeña en la creación teatral. Con este texto, que fuera estrenado por Verónica Díaz bajo la puesta en escena de Tony Díaz, el autor presentó sus credenciales ante el espectador. **La virgen triste**, de Elizabeth Mena, nos enfrenta a una sensibilidad de ricos matices e indudable fuerza dramática que reclama una mayor relación con el trabajo escénico. **Monólogo para un café-teatro**, de Carlos S. Francos, es una muestra válida de una voz que maneja los mecanismos del teatro con solvencia y precisión y del cual esperamos mayores empeños. **El italiano** es el resultado de un teatrante *per se*, Andrés Mari, que sabe estructurar trama y lenguaje para llevarnos a tal valoración. El autor consigue organizar, con nuestra ayuda de espectador-lector, una coyuntura y personajes que nos golpean, mostrándonos con economía de medios y buenos recursos teatrales una historia peculiar ilustrativa de nuestros tiempos.

No quiero pasar ahora por alto la oportunidad, sin afán de enmendar plana, de completar con mi memoria muy particular títulos y puestas en

escena y actuaciones que podemos atesorar como fruto de los Festivales de Monólogos, fuente nutricia, como señala Waldo, de este excelente libro: **Amadeus**, de Peter Shaffer, con versión y dirección de Tony Díaz, Premio de la Crítica de 1997, Premio de Actuación Segismundo a Miguel Navarro, Premio de la revista **tablas** y de la UNEAC, y Premio de la Puesta en Escena de la UPEC; las dos polémicas y exitosas puestas en escena de **La catedral del helado**, de Omar Poveda, y **El lobo, el bosque y el hombre nuevo**, de Rafael González, ambas sobre el célebre cuento de Senel Paz; **Bela de noche**, del dramaturgo en ascenso Raúl Alfonso; **La venganza de Medea**, de Chico Buarque de Holanda, y Rafael González bajo su dirección, y que le valiera a Mireya Chapman una mención de actuación y la favorable acogida en Suecia y Suiza; la popular y desternillante creación, no apta para remilgados y prejuiciados, de Robertico Palacios, **La mujer de los globos**; **Remolino en las aguas**, de Fuleda León, con dirección de Tony Díaz, con el cual Trinidad Rolando ganara una mención en el anterior festival y el reconocimiento internacional; y la interpretación de la mejor fibra actoral de Gina Caro, con dirección de Roberto Vega-Llort, en **Soliloquio en rojo empecinado**, del venezolano José Gabriel Núñez, en el último Festival del Monólogo.

Tampoco queremos desdeñar en esta memoria los espectáculos infantiles: **Historias de burros**, con autoría y dirección de René Fernández, y **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**, de García Lorca, y con puesta en escena e interpretación de Rubén Darío; **Nace una estrella**, de Raúl Guerra Mir, con el creador trabajo de Margarita Díaz; **Redoblante y Meñique**, de Garzón Céspedes, con puesta en escena de Armando Morales y actuación de Lázaro Duyos. Otros podrán completar esta lista o enmendar las visiones de Waldo y de quien escribe estas líneas. Yo prefiero cerrar saludando a todos los que tuvieron a su cargo esta empresa editorial, gracias a los cuales podemos contar con esa «rara avis», entre nosotros, que es un libro de teatro.



## LA EXPERIENCIA DE LOS CUARENTA

J.C.\*

El Teatro Nacional de Cuba arribó a su cuarenta cumpleaños, edad suficiente para que este destacado centro de la cultura cubana cuente su historia. Se inauguró el 16 de junio de 1959 con una representación de *La ramera respetuosa*, del escritor e intelectual francés Jean Paul Sartre, quien esa noche la presencié acompañado por el Comandante en Jefe Fidel Castro. Desde esa fecha hasta la actualidad, varias e ininterrumpidas han sido las funciones que se han desarrollado en las dos salas del complejo cultural: la Avellaneda, con 2500 capacidades, y la Covarrubias, con 800, dotadas las dos de excelentes condiciones acústicas y de la más moderna tecnología en iluminación y sonido.

Lo más cercano a su origen se remonta al final de la década del cuarenta, cuando el gobierno de turno firmó un de-

creto que establecía la creación del edificio. Desde que se pensó en la idea de la construcción se le nombró Teatro Nacional de Cuba Gertrudis Gómez de Avellaneda, en honor a la poetisa y dramaturga cubana del siglo XIX. La institución, entre otros espacios, cuenta con el café cantante Mi Habana, un sitio para el esparcimiento de la población que funciona tarde y noche, y el Piano Bar Delirio Habanero, ubicado en los altos del edificio, con vista panorámica hacia la Plaza de la Revolución José Martí.

Por su parte, las artes plásticas también tienen su lugar en el teatro: en él, se encuentran dos galerías, la René Portocarrero y la Gertrudis Gómez de Avellaneda, que mantienen una constante exhibición de exposiciones. En la vegetación ambiental de sus jardines están insertadas obras escultóricas de afamados ar-

tistas cubanos, como es el caso de Rita Longa.

Junto con el Teatro Nacional, cuatro décadas atrás, también nacieron el Conjunto de Danza Contemporánea, la Orquesta Sinfónica Nacional y el Conjunto Folklórico Nacional, además de la Brigada Francisco Covarrubias (dramaturgo del siglo pasado, considerado el fundador del teatro cubano), y de forma general, el movimiento de artistas aficionados y sus instructores de arte. En esta institución, que por su historia es orgullo de los cubanos, se han presentado figuras de las tablas nacionales de la talla de Roberto Blanco, Armando Suárez del Villar, Ignacio Gutiérrez, Miriam Lezcano, Alberto Pedro, Héctor Quintero, Eugenio Hernández, Gerardo Fullada, José Antonio Rodríguez y Mario Balmaseda, entre otros.

## EL MES DE LA CELEBRACION

Del 12 de junio al 16 de julio de este año se llevaron a cabo un conjunto de actividades por el cuarenta aniversario de la fundación. El café cantante Mi Habana fue el sitio escogido para iniciar el programa: en ese lugar, a media luz y entre sonrisas y lágrimas, se reunieron con la prensa especializada algunas de las figuras que en el mismo año 59 echaron a andar aquel proyecto que ha llenado de regocijo a generaciones de cubanos. Entre ellas estaba Isabel Monal, la primera directora que tuvo el teatro. Un poco emocionada por la ocasión, recordó el comienzo, cuando apenas eran un puñado de personas con más deseos de hacer que experiencia en el trabajo. «Esto fue algo que se nos encomendó y nosotros tuvimos la misión de hacer funcionar el teatro y formar el personal especializado que laboraría en él», comentó la Monal. También hablaron Nisia Agüero, la actual directora, y Chuchú Martínez, otro de los fundadores de los talleres artísticos. La primera se refirió a la forma en que han trabajado en los últimos años, y el esfuerzo que se hace para sostener con vida las ideas que en un principio se mantuvieron en el complejo. Por su parte, el segundo recordó cuando hicieron las actividades iniciales en el teatro y en otros lugares del país. En su conversación expresó: «Es importante tener en cuenta que los talleres trabajaron día y noche para que no se detuvieran los espectáculos del centro. Era una verdadera proeza la labor que se hacía en aquel entonces.»

Entre las condecoraciones recibidas por la institución durante la celebración del cuarenta aniversario se encuentran La Gitana Tropical, distinción que otorga la Dirección Provincial de Cultura; La Giraldilla, conferida por el gobierno de la capital; y la condición -entregada por la CTC de centro Vanguardia Nacional, además de la bandera y sellos de esta última organización...

Entre los objetivos de las actividades por el cuarenta cumpleaños del Teatro Nacional, dice Gilda Callejas, jefa de Divulgación del centro, que ellos se propusieron abarcar todas las edades de la población, por lo cual se diseñó un programa que incluía espectáculos para niños, jóvenes y adultos. Para los más pequeños, el grupo La Colmenita estrenó **El pequeño ruiseñor**, mientras que para los mayores hubo varias opciones, entre las que se encuentran una feria en los jardines, donde se le ofreció al público ventas de libros, casetes y otras producciones. También el 12 de junio, a las ocho y treinta de la noche, se realizó el recital Sentir a Elena, con la actuación de la destacada cantante del Filin cubano Elena Burke. De la misma, Abel Prieto, ministro de Cultura, significó en las palabras al programa:

(...) El primer acontecimiento que celebramos es el cuarenta aniversario de la fundación del Teatro Nacional de Cuba, complejo cultural singularísimo, nacido de un fervor y esfuerzo colectivo que hoy hace realidad el

sueño de Martí en relación con la idea de que, en teatro como en todo, aquí podemos crear sin tregua con ese vehemente desprendimiento capaz de volcar a varias generaciones de artistas hacia la búsqueda de nuevos espacios o la reafirmación de sus formas tradicionales.

El segundo acontecimiento es más que una celebración, pues estamos dándole la bienvenida a una leyenda excepcional de la canción cubana, a Elena Burke, quien aprovecha este marco para devolvernos su voz y su siempre añorada presencia (...)

Mientras, el 16 de julio el Historiador de la Ciudad dio una conferencia en el Aula Magna de la Universidad de La Habana sobre el Teatro Nacional de Cuba, donde resaltó el valor que ha tenido esa institución para la cultura cubana y para la formación de jóvenes valores de las artes en general del país.

De esa forma el Teatro Nacional de Cuba ha festejado su cuarenta aniversario. Con ese entusiasmo los trabajadores de ese centro se mantienen ofreciéndole a su público diferentes actividades de las artes escénicas y de otras manifestaciones. Es cierto que han pasado cuarenta años desde aquella primera función, pero por muchas razones que ya conocen los espectadores, este complejo cultural mantiene su lozanía como en sus inicios.

\*Jorge Carpio.

# ESTORINO

A. G. M.\*

«Todo fue una cuestión de azar», comenta el dramaturgo y maestro de generaciones Abelardo Estorino en una conversación reciente, al referirse a sus visitas a la ciudad estadounidense de New York, como parte de un proyecto de intercambio teatral entre Repertorio Español y la obra dramática y de dirección de nuestro también Premio Nacional de Literatura.

Durante la estancia de algunos integrantes de Repertorio Español a finales de 1995 en La Habana, presenciaron ellos funciones de **Vagos rumores**, pieza que por aquellos tiempos se presentaba en la sala Hubert de Blanck. La obra les llamó la atención y les pareció interesante para el público -básicamente hispanoparlante- que acudía a su sala neoyorquina. A través de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC se acordó la visita del espectáculo a tierra norteamericana y, a finales de 1996, éste se estrenaba allende los mares junto con **Las penas saben nadar**.

«Para nosotros fue una sorpresa. Teníamos el temor de que, dadas las temáticas profundamente cubanas del texto, la puesta no fuera comprendida: los referentes de **Vagos rumores** pertenecen a nuestra literatura, su protagonista es un poeta que tal vez esos espectadores -dominicanos, portorriqueños, colombianos...- no conocían. Pero la obra fue muy bien recibida por el público y la crítica fue muy favorable.»

Repertorio Español se interesó en que la experiencia continuara. También ellos tenían expectativas de venir a Cuba y presentarse en nuestros espacios. Con este propósito, consiguieron subvención para Cuba Teatro, plan a largo plazo que consistía en traer actores, directores, e impartir talleres, apelando al enriquecimiento mutuo. Meses más tarde, Estorino visita New York con **Parece blanca**, montaje en el que participaron actores de ambos países.

Gracias a la beca Guggenheim, el dramaturgo escribe **El baile**. «Al inicio deseaba un estreno simultáneo en los EE.UU. y Cuba.» Pero como en cualquier plaza la protagonista sería Adria Santana, Estorino estrenará su pieza, primero, en New York, en las postrimerías de octubre de 1999. El resto del elenco estará compuesto por un cubano residente en N.Y., un colombiano y un argentino. Posteriormente, se comenzará el montaje de **El baile** con la Compañía Hubert de Blanck. «No repetiré: la puesta será distinta. Como sabes, actores diferentes incorporan personajes diferentes, y espacios diferentes hacen obras diferentes.»

# EN NEW YORK

¿Qué es **El baile**? «Es una obra que realmente no sé cómo funcionará. Hasta ahora yo había trabajado con mucha seguridad en la estructura, los personajes. Mis intenciones: todo un plan de trabajo antes de comenzar el proceso de escritura. Con **El baile** acopí una gran cantidad de notas, imaginé los caracteres, cuáles eran los conflictos a destacar; pero a la hora de escribir me dejé llevar un poco por el subconsciente. Por eso la pieza es una especie de *collage*: tiene monólogos, citas de otras obras. Está trabajada de una manera distinta por completo.»

Aun cuando **Vagos rumores** utilizaba un conflicto muy cubano, el público neoyorquino halló algo dentro de la obra que les tocaba profundamente; la historia no les era ajena: comprendían lo que ocurría sobre la escena, se emocionaban por momentos y disfrutaban del espectáculo. Muy positiva fue también la recepción de **Parece blanca**, pieza que, al decir del autor, posee «una línea argumental más clara, elementos del melodrama. Están presentes el incesto y el amor prohibido, y esto hizo que el público se mostrara muy interesado».

La trama de **El baile** se enarbola sobre las experiencias de una mujer cuya familia está dividida: una parte emigra y la otra permanece en Cuba. «Acaso en el tema de la emigración a los EE.UU. -que no atañe sólo a nuestro país, sino a toda América Latina- los espectadores de Repertorio Español encontrarán algo que también les sea íntimo.»

Hablar del reconocimiento que la obra dramática de Abelardo Estorino ha tenido en una de las plazas teatrales más importantes del mundo, New York, es compartir esa gran verdad pujante en toda su producción: a veces la eternidad, a veces la melancolía, pero siempre desde la óptica particular de un autor que observa y conoce a su país y a su pueblo. Tampoco ha de extrañar que **Vagos rumores** y **Las penas saben nadar** hayan recibido cinco de los premios que se otorgan al teatro en español en esta ciudad, pues ello confirma su elevado nivel artístico.

Sean las puestas de **El baile**, en sus montajes cubano y neoyorquino, también esos espacios de verbo sublime y gesto preciso. Ojalá asistamos, una vez más, a esa VIDA que decimos cualidad de la obra de nuestro mayor dramaturgo vivo.

\*Abel González Melo.

## *Mensaje Nacional*

### POR EL DIA INTERNACIONAL DE LA DANZA 1999

*Es una gran responsabilidad dirigirnos en este **DIA INTERNACIONAL DE LA DANZA** a los danzantes cubanos, pues al ser Cuba una isla que danza, todos tenemos que felicitarlos con esta celebración; es decir, que este mensaje va para todo nuestro pueblo.*

*Acostumbrados a expresarnos a través del movimiento, la palabra puede ser insuficiente para saludar a tanta gente que ha contribuido a que la danza en Cuba haya alcanzado el nivel y el desarrollo actuales. Si a esto se une la celebración de los cuarenta años de la danza moderna en nuestro país, las emociones se agolpan en mi corazón y en mi memoria, pues me hacen tomar conciencia de que también hace cuarenta años empecé a conocer esta nueva forma de expresión que me ha perseguido durante toda mi vida.*

*Unido con tantos amigos, maestros, compañeros de buenos momentos y de tiempos difíciles, la alegría engrandece la buena obra de la vida y me hace muy feliz por existir dentro de este hermoso movimiento que tanta trascendencia ha tenido para nuestra patria y nuestra cultura.*

*Estos bellos instantes de unión y amistad, de valoración hacia lo hecho y de visión hacia el porvenir, nos comprometen a no desmayar en el camino hacia una danza única y diversa, cubana y mundial. Como dijera Martí:*

**CON TODOS Y PARA EL BIEN DE TODOS.**

*¡Muchas felicidades para los que amamos la danza, que es decir toda la humanidad!*

*Muchas gracias*

Eduardo Rivero Walker

Director Teatro de la Danza del Caribe

Teatro Mella, Ciudad de La Habana, 29 de abril de 1999

# M E N S A J E

## DIA INTERNACIONAL DEL TEATRO

*Desde 1962, en ocasión de la apertura de una nueva temporada del Teatro de las Naciones en París, el Instituto Internacional del Teatro de la UNESCO acordó la creación del Día Internacional del Teatro cada 27 de marzo, y con él, además de otras celebraciones, la lectura de un mensaje redactado por una figura escénica de reconocimiento mundial.*

*En este año 1999, al conmemorarse el 51 aniversario de la creación del ITI, ocurrido en la ciudad de Praga en 1948 como respuesta de los hombres y mujeres del Teatro Mundial al cese de la II Guerra, el Centro Cubano ITI de la UNESCO celebrará este día reiterando los presupuestos éticos e ideológicos de esta organización, que persigue promover el intercambio de conocimientos y experiencias teatrales a escala internacional abogando por el entendimiento mutuo, el fortalecimiento de la paz y la amistad entre los pueblos.*

*Nos proclamamos, además, en contra de la polarización y todas las limitaciones que atenten contra la libertad en su expresión más amplia y nos pronunciamos en favor de que la escena mundial resulte vehículo apropiado para la consecución del diálogo, la comunicación y la felicidad de nuestros pueblos.*

*A las puertas de un nuevo siglo y con la evidencia de que el Arte Teatral resultará un hecho vivo y palpitable mientras el aliento de vida consiga mantener la existencia misma del hombre, clamamos porque la magia del Teatro inunde con su belleza y poesía el corazón de todos los que luchamos por compartir un mundo verdaderamente justo, inequívocamente libre y necesariamente feliz.*

*Gracias.*

Héctor Quintero  
Centro Cubano del ITI

# V I I I FESTIVAL DE TEATRO CAMAGÜEY 2 0 0 0



C  
O  
N  
V  
O  
C  
A  
T  
O  
R  
I  
A

---

**La mejor plaza para la mejor obra**

---

*El Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Camagüey, el Sectorial de Cultura de esta provincia y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, convocan al VIII Festival de Teatro de Camagüey año 2000, a celebrarse entre el 29 de septiembre y el 8 de octubre en esta ciudad. Fiesta del milenio de los teatristas cubanos.*

*En esta ocasión el Festival de Teatro de Camagüey tiene el propósito de confrontar las más diversas líneas de creación del teatro en su tradicional muestra competitiva. En el concurso podrá participar todo el universo de la producción escénica nacional con obras para niños y del teatro dramático (o para adultos), estrenadas entre el 1ro. de octubre de 1998 y el 1ro. de mayo del 2000.*

*El intercambio artístico se verá enriquecido con diversas modalidades de reflexión y diálogo sobre el teatro, en espacios a los cuales podrán acudir los creadores, críticos y el público, como ya es habitual.*

*Un jurado conformado por prestigiosas personalidades del arte escénico nacional otorgará los premios a las diferentes disciplinas creativas del arte teatral: dramaturgia, puesta en escena, actuación masculina y femenina, diseño y música original.*

# C O N V O C A T O R I A

## PROCEDIMIENTOS PARA LA PARTICIPACION

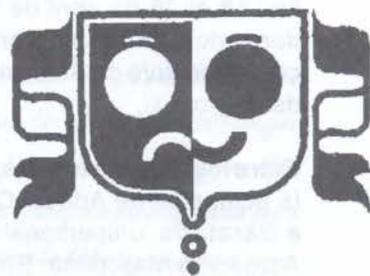
- Los Consejos Provinciales de la Artes Escénicas enviarán al Comité Organizador las propuestas de los espectáculos más significativos producidos en su territorio, de acuerdo con las bases generales del evento, adjuntando la ficha técnica y requerimientos de cada obra propuesta.
- El plazo de admisión vence el 20 de febrero del 2000.
- Constituye requisito indispensable para la presentación de las obras en el Festival que sean aprobadas por el Comité de Selección, el cual recorrerá, a estos efectos, el país durante el mes de mayo del 2000 para elegir, entre las propuestas, aquellas que participarán en la muestra competitiva.
- El Comité Organizador ratificará, en virtud del análisis artístico y logístico pertinente, a cada Consejo Provincial las obras que han sido seleccionadas.
- Los Consejos Provinciales se responsabilizarán con el pago del paquete de gasto de cada uno de los participantes de su provincia.
- El Comité Organizador garantizará el alojamiento, transporte interno, programación, promoción y retorno de los participantes a su provincia de origen.

**Las solicitudes de participación o consultas al respecto deben ser tramitadas por carta al Comité Organizador a la dirección:**

**CONSEJO PROVINCIAL DE LAS ARTES ESCENICAS**  
Ave. de la Libertad No. 50  
e/ Alonso Fruto y Sifontes, Camagüey.

O a través de los teléfonos:  
91991 / 97475

**COMITE ORGANIZADOR**



### NOTA ACLARATORIA

En la anterior entrega de nuestra revista (4/1998), apareció publicada la relación de premios de la VII Edición del Festival de Teatro de Camagüey. Creemos oportuno aclarar que el Jurado de la Asociación Hermanos Saíz otorgó Premio de Actuación a Ariel Bouza y Celeste del Pozo, por sus respectivas interpretaciones, y no de Puesta en Escena. Asimismo, el Jurado Central entregó su galardón de Actuación Femenina en Teatro para Niños a Celeste del Pozo, no así a Teresa Mendoza.

# Universidad de las Artes, Cuba

INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE



## XIII FESTIVAL ELSINOR

Por más de diez años, la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte ha hecho público el quehacer de los estudiantes. Elsinor, castillo donde ocurriera la tragedia shakespereana **Hamlet**, el príncipe de Dinamarca, da nombre a este evento que cada año tiene lugar al final del curso docente.

Del 18 al 26 de abril de 1999, el XIII Festival Elsinor presentó espectáculos teatrales y danzarios, así como encuentros teóricos y talleres. Como viene siendo costumbre, el certamen tuvo carácter internacional, y fue dedicado este año a La Academia a las Puertas del Siglo XXI.

Entre los espectáculos presentados se pueden significar **Eróstrato**, de Onel Ramírez, con la actuación de Addyel Quintero (Premio de la revista **tablas**); **No dejes que me lleven a Barataria**, unipersonal ejecutado por Michel Labarta, quien ganara el Premio de mejor Actuación Masculina. En la danza se hicieron notar Edel Fernández, mejor actuación en Danza Contemporánea; Selene Rodríguez Matamoros, mejor presentación de Danza Contemporánea, y el grupo Habana, del ISPJAE, con **Presencia y reafirmación**, y que obtuviera el Premio a la mejor Puesta en Escena.

La confrontación deviene experiencia, muy necesaria en la etapa estudiantil. Elsinor es un festival que se debe mantener, mejorar, y del que deben desaparecer las obras que no estén aptas para formar parte de la muestra a presentarse.

# Lorca EN DOS TIEMPOS

*Casi cincuenta funciones, de dos obras de Lorca, realizó la compañía Hubert de Blanck por España*

La compañía de teatro Hubert de Blanck desarrolló del 30 de octubre al 28 de noviembre y del 9 de abril al 8 de mayo varias giras por diferentes ciudades españolas, donde representaron dos espectáculos de Federico García Lorca: **La casa de Bernarda Alba** y **Bodas de sangre**, dirigidas por la cubana Berta Martínez.

De acuerdo con las palabras de Orietta Medina, directora de la compañía y actriz de las dos puestas en escena, el viaje respondió a una invitación que hiciera la empresa discográfica del país europeo, *Crin artist*, la cual ha trabajado con diversas figuras de la isla, fundamentalmente músicos, con el objetivo de promover el teatro cubano en el centenario del nacimiento del poeta y dramaturgo granadino.

Sobre la actuación del elenco en España, la prensa de esa nación comentó: «Sobriedad para Federico García Lorca. La compañía teatral cubana Hubert de Blanck no quiso que la escenografía restara fuerza a la palabra del poeta de Fuentevaqueros, e interpretó **La casa de Bernarda Alba** llenando de sombra el escenario de Can Ventosa.»

Los dos espectáculos contaron con un elenco integrado por cuarenta actores y actrices, entre los que se hallaban Amada Morado, Nieves Rivalles, Mayra Mazorra, Marisela Herrera, Yolanda Zamora, Doris Gutiérrez, Carmen Florián, Pedro Díaz Ramos, Othón Blanco y Faustino Pérez Acosta, entre otros.

Las puestas de Berta Martínez, consideradas como innovadoras y polémicas por su concepción estética, tuvieron la más calurosa acogida en los teatros de la nación ibérica. Según las palabras de su directora general, la compañía estuvo a la altura de la calidad de sus representantes, pues llenaron de forma espectacular todos los teatros en los que se presentaron, dejando así una extraordinaria impresión ante el público y prensa especializada.

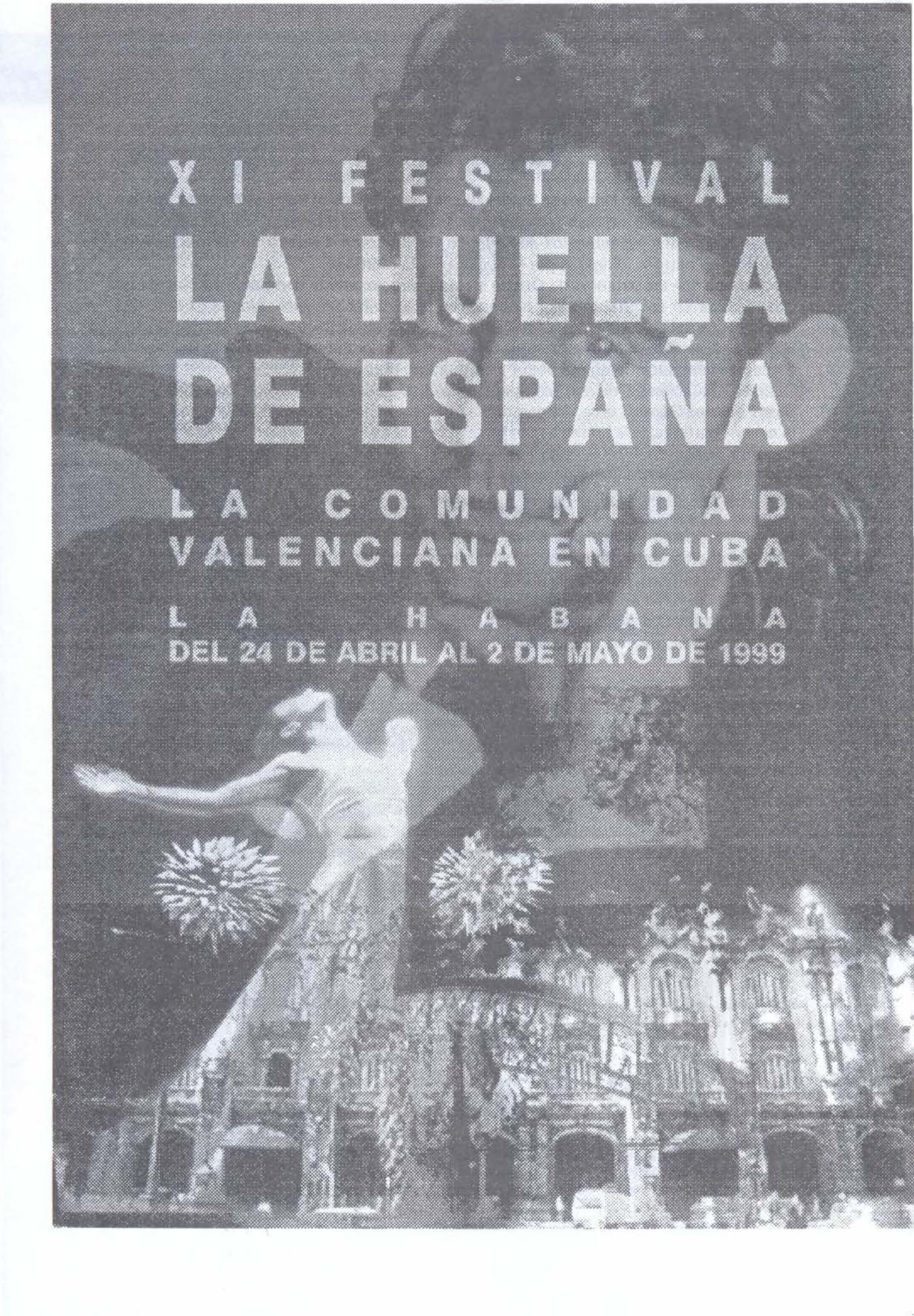
«En el teatro dramático, ésta es la primera gran superproducción cubana que sale al extranjero después de 1990, lo cual demuestra que cuando se hace arte con amor las empresas que contratan reconocen a los artistas y los promueven», anunció Orietta, quien dijo estar segura de que el teatro cubano, en estos momentos, está caminando por senderos más alentadores.

Actualmente, la compañía se prepara en uno de estos espectáculos para el próximo Festival Internacional de Teatro de La Habana, que será en el venidero mes de septiembre. De la misma forma pretenden también, en este otoño, volver a realizar otra gira, nuevamente por las salas españolas.



**HUBERT de BLANCK**





XI FESTIVAL  
LA HUELLA  
DE ESPAÑA

LA COMUNIDAD  
VALENCIANA EN CUBA

LA HABANA  
DEL 24 DE ABRIL AL 2 DE MAYO DE 1999

# CUBA Y ESPAÑA

## ALGO MAS QUE HUELLAS

«Una vez más nos reunimos en La Habana para celebrar el Festival La Huella de España -que ya alcanza su undécima celebración- como homenaje a la presencia española en la cultura cubana.

»Lazos de amor y amistad profunda me unen a España y es por ello por lo que esta fiesta de la cultura, con el concurso de artistas de ambos pueblos, constituye para mí otro acontecimiento de nuestra historia cultural y un sueño que se viene haciendo realidad desde hace una década.

»En esta oportunidad, con el apoyo enriquecedor de la Generalitat Valenciana, región de España vinculada de manera muy especial a Cuba, viviremos grandes momentos artísticos gracias a los cuales se estrecharán todavía más los vínculos espirituales y de colaboración entre nuestros países.»

Con estas palabras, pronunciadas por la *Prima Ballerina Assoluta* Alicia Alonso, se inició en La Habana, del 24 de abril al 2 de mayo pasado, el décimo primer Festival La Huella de España, que esta vez estuvo auspiciado por la Generalitat Valenciana y, además, por el Ballet Nacional de Cuba.

El evento, que se realiza todos los años, tiene como objetivo aumentar las relaciones de la cultura cubana con las de las demás comunidades de la península, y para eso durante el festival se realizan actividades en las diferentes manifestaciones artísticas.

Dentro de las artes escénicas se presentaron varios espectáculos. Entre ellos se pusieron en escena, en la disciplina de teatro para niños, obras como **Quijote**, representada por el grupo Bambalina Titelles de Valencia, y en teatro dramático **Yerma**, por Teatro Irrumpe de Cuba, y **Rosas de dos aromas**, de la compañía Teatres de la Generalitat Valenciana. En cambio, la danza y el ballet tuvieron mayor participación, en esta ocasión con los espectáculos **Lilha**, de la compañía ibérica de Vicente Sáez, el Ballet de Litz Alfonso y la Gala Ballet Español de La Habana. Todas estas actividades se desarrollaron en las salas García Lorca y Antonín Artaud del Gran Teatro de La Habana, y en los teatros Fausto y Mella de la capital cubana.

«(...) El prestigioso Festival La Huella de España constituye otro de esos espacios para el diálogo en el que las manifestaciones culturales de nuestro país pueden entroncar con la realidad cubana más profunda. En su XI edición, supone un verdadero honor para todos los valencianos y valencianas que sea nuestra Comunidad la encargada de desarrollar el grueso de las actividades para este año.

»Estamos seguros de que las cálidas expectativas con las que se nos aguarda en la isla caribeña, se verán cumplidamente satisfechas y ratificadas.»

Así concluyen las palabras de presentación que hizo en el inicio del Festival La Huella de España el señor Manuel Tarancón Fandos, Conseller de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana.

A partir del No.1/1999 este espacio estará dedicado a reseñar lo acontecido en el mundo de las artes escénicas durante el trimestre en curso.

EVENTOS ESPECIALES / FESTIVALES / TALLERES / MESAS REDONDAS /  
LANZAMIENTOS DE PUBLICACIONES / OTROS

**¡CONTACTENOS!**

**tablas**

revista de artes escénicas

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapía, La Habana Vieja.

Teléfono: 62 8760 e-mail: [tablas@artsoft.cult.cu](mailto:tablas@artsoft.cult.cu)

# TALLER DE DRAMATURGIA PARA TITERES E N B O G O T A

El Ministerio de Cultura de Colombia y la Asociación de Titiriteros Colombianos (ATICO) vienen desarrollando desde el mes de marzo de 1999 el I Taller Nacional de Dramaturgia para el Teatro de Titeres en el local La Libélula Dorada, uno de los más notables conjuntos titiriteros del país.

El taller se ha concebido en tres módulos, atendidos por tres maestros internacionales que abordan la dramaturgia para el teatro de títeres desde diversos puntos de vista. El primer módulo fue ofrecido por el dramaturgo argentino Mauricio Kartún, del 29 de marzo al 2 de abril.

El segundo fue impartido por el dramaturgo e investigador cubano Freddy Artilés, entre el 7 y el 11 de junio. Este taller teórico-práctico, que incluyó clases teóricas, realización de ejercicios dramatúrgicos y la lectura y discusión de obras originales de los talleristas, contó con la asistencia de veintiún autores procedentes de la capital, otras localidades de Colombia, así como de Chile y Ecuador.

El taller culminará en el mes de agosto con el tercer módulo, a cargo de la especialista venezolana Sonia González.

## S U S C R I B A S E

Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible.

*You may receive our journal anywhere in the world. **tablas** is published four times a year. Payment can be made in any kind of convertible currency.*

América del Norte: 22.00 USD

(North America)

América del Sur: 20.00 USD

(South America)

Otros países: 24.00 USD

(Other countries)

Los cubanos interesados pueden realizar la suscripción en nuestra sede o mediante giro postal, por un valor de 20.00 MN

Envíe su solicitud de suscripción anual a:

*Please, mail your four-issue annual subscription request to:*

revista de artes escénicas **tablas**

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia, La Habana Vieja, Cuba.  
CP. 10100

e-mail: [tablas@artsoft.cult.cu](mailto:tablas@artsoft.cult.cu)

**tablas**

**ESPACIO EDITORIAL  
DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA  
DE TEATRO**



- ARGENTINA ESPACIO CUADERNOS (G.E.T.E.A.) TEATRO 2 TEATRO-CELCIT
- BRASIL SBAT
- COLOMBIA GESTUS INTERRUPTUS
- COSTA RICA ESCENA
- CUBA CONJUNTO TABLAS
- CHILE APUNTES
- ESPAÑA ADE TEATRO ENTREACTE PRIMER ACTO PUCK
- ESTADOS UNIDOS GESTOS LATIN AMERICAN REVIEW OLLANTAY THEATER MAGAZINE DIOGENES
- MEXICO MASCARA REPERTORIO
- PORTUGAL CUADERNOS
- VENEZUELA THEATRON YANAMA

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

**- Secretaría del EECIT -**

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3ª derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

**SUBSCRIPTION FORM**

Nombre/Name: \_\_\_\_\_

Dirección/Address: \_\_\_\_\_

Ciudad/City: \_\_\_\_\_ Estado/State: \_\_\_\_\_

Código Postal/Zip Code: \_\_\_\_\_

País/Country: \_\_\_\_\_

A partir del número/Starting with issue: \_\_\_\_\_

Adjunto cheque por valor de: \$ \_\_\_\_\_

Check enclosed for

**También se acepta giro postal  
Money orders are also accepted**

**Cursos , talleres, asesoría nacional e internacional,  
coproducción de audiovisuales, inversión,  
producciones de tecnoescena,  
realización de negocios conjuntos...**

## **Todo en EL MUNDO DE LA ESCENA CUBANA**

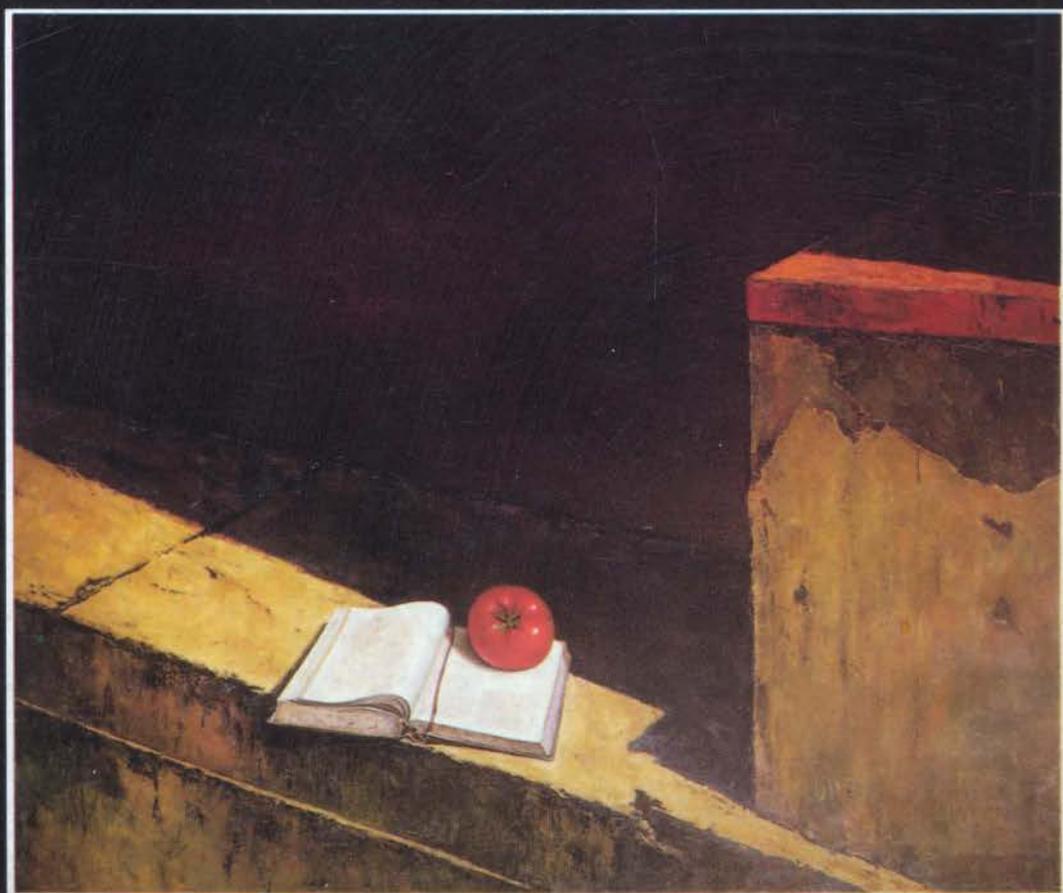
**DANZA** Folklórica y Moderna

**TEATRO** Dramático, Musical, Humorístico,  
para Niños y Jóvenes

**BALLET** Clásico y de Pantomima

**ESPECTACULOS** Circences





# ARTURO MONTOTO

**Galería «CATALOGO» UNEAC**  
17 No. 351, El Vedado, Ciudad de La Habana, Cuba  
Tel.: (537) 32 5581