

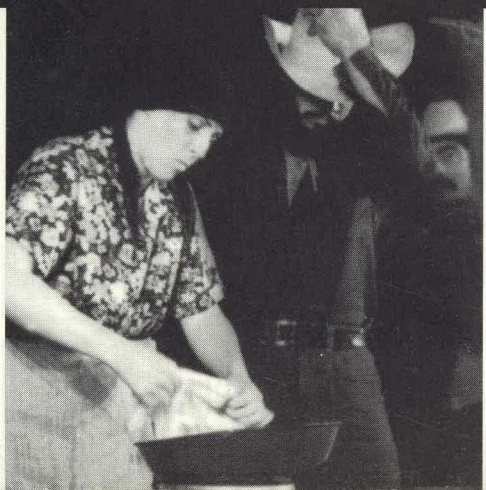
La revista cubana de artes escénicas

premios y homenajes

15 años de Buendía



Un grito por la **danza**



Libreto 58:

Bacantes,

de Raquel Carrió y Flora Lauten

Convocatoria

Para ser fiel a su propósito de promover el análisis fecundo y conservar la memoria de las artes escénicas cubanas, la revista *tablas* convoca, en el año de su vigésimo aniversario, al premio anual de investigación y fotografía.

Los apartados se amplían a continuación; en todos podrán participar tanto profesionales como estudiantes, aunque en los dos últimos no habrá distinción entre las categorías.

Premio de Investigación y Teoría

Se concederá premio al mejor trabajo ensayístico que aborde desde una perspectiva renovadora la historia y/o el presente de las artes escénicas nacionales, o aporte principios teóricos de actualidad dentro de esa manifestación. Ningún texto habrá de rebasar las veinte cuartillas de extensión. Consistirá, en la categoría de estudiantes, en diploma y setecientos cincuenta pesos; en la categoría de profesionales, en diploma y mil quinientos pesos.

Premio de Crítica

El jurado elegido por la revista tomará en cuenta las críticas que aborden los espectáculos recientes, cuya fecha de estreno o salida de cartelera no rebase el año, y el cierre sea desde la aparición de esta convocatoria. Los textos podrán tener entre cinco y ocho cuartillas. El premio será de diploma y mil pesos para profesionales, y diploma y quinientos pesos para estudiantes.

Premio de Crítica sobre Humor Escénico

Auspiciado por el Centro Promotor del Humor y nuestra revista, para estimular el reconocimiento del humor escénico y promover en torno a este el más riguroso ejercicio crítico, el premio se otorgará a los trabajos que mejor aborden, desde la perspectiva enunciada por el concurso, el devenir y el acontecer de esta manifestación en el país. Se concederá un premio entre profesionales, de diploma y mil pesos, y uno entre estudiantes, de diploma y ochocientos pesos.

En fotografía también se otorgará un galardón, consistente en diploma y ochocientos pesos. Se podrá concursar asimismo con un proyecto de investigación sobre humor escénico, en el que se hará constar título, fundamentación, objetivos, plazos de ejecución, fragmentos ya concluidos y ficha del autor: el pago será de trescientos pesos mensuales por un período de seis meses. El CPH observará los resultados parciales y final.

Este apartado no invalida la aspiración de los trabajos sobre humor al premio principal, ni tampoco excluye la posibilidad de obtener ambos galardones.

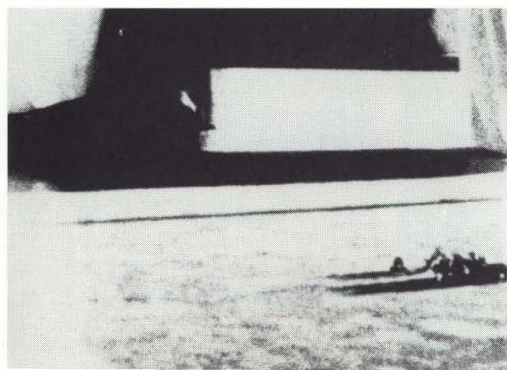
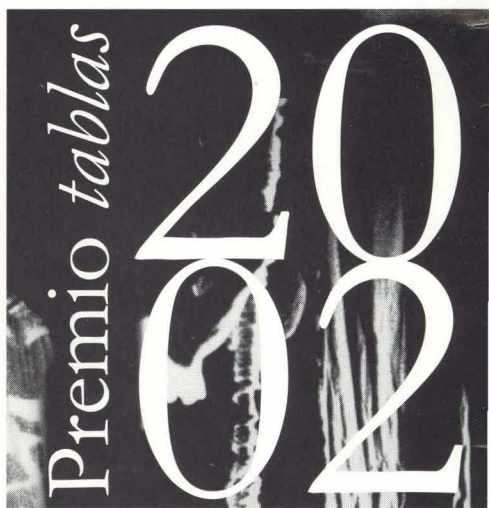
Premio de Entrevista

Por primera vez, y para distinguir los valores de la entrevista a figuras del arte escénico nacional, *tablas* concede este premio con carácter extraordinario. No podrán exceder las quince cuartillas. El premio único consistirá en mil pesos.

Premio de Fotografía

Los interesados en este, de categoría única, presentarán una pieza o una serie de varias fotos, nunca mayor de diez, sobre montajes recientes (2001-2002) de nuestra escena, en blanco y negro o a color. El premio consiste en diploma, mil pesos y material de fotografía.

En todos los casos, la revista publicará durante el año 2003 los textos y el ensayo fotográfico galardonados. El plazo de admisión vence el 31 de octubre de 2002, y los trabajos deberán enviarse por correo o ser entregados personalmente en nuestra redacción. La ceremonia de premiación se producirá en el mes de diciembre.





En portada:
Bacantes
Foto: Alicia Maggi
y *La emboscada*

Sumario

La selva oscura

- 3 **Abelardo Estorino**,
Premio Nacional de Teatro 2002
Vindicación de Esteban
Abel González Melo
Para la instauración de un mito
llamado Abelardo Estorino
Reinaldo Montero
Entre vagos rumores
Graziella Pogolotti
La mirada de Esteban
Omar Valiño
Teatro y Cuba
Vivian Martínez Tabares
Los mejores recuerdos
Amado del Pino
Hoy quiero ser generoso
Abelardo Estorino
Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera
- 11 El maestro Fernando
La función del profesor en la formación del artista
Fernando Alonso
- 14 El grito. Notas sobre danza
contemporánea en Cuba
Vladimir Peraza
- 19 El muerto parió al santo.
Dramaturgia y creación danzaria
Pedro Morales López
y Bárbara Balbuena Gutiérrez
- 23 Homenaje a una artista nacional
Isel Vega y Ahmed Piñero Fernández
- 25 **Premio tablas 2001**
¿Humor cuerdo no es humor?
Oswaldo Cano
Edipo nuestro que estás en la tierra...
Habey Hechavarría Prado
- 31 **Elogios**
Quince años de Buendía
Graziella, el tiempo, la conciencia
Roberto Fernández Retamar
Imágenes de Flora
Raquel Carrió
Aceptación del elogio
Flora Lauten

Reverso de portada: Fotos de Leysis Quesada,
sobre *Edipo nuestro*.

Contraportada: Abelardo Estorino.

Reverso de contraportada: *tablas* en la XI Feria
Internacional del Libro de La Habana.

De la calle en zancos, magia y circo

- 61 La magia de Las Tunas
Eliseo Castillo
- 63 La alegría se vistió de gala en Cienfuegos
Miguel Menéndez Mariño
- 65 Zancos en La Habana
Roberto Salas

Oficio de la crítica

- 67 Otra estación de las bacantes **Eberto García Abreu**. ¿Se abre la octava puerta? **Juan Cabrera**. Un teatro que exige «carné de edad» **Yudd Favier**. Los encargos llegan por la cocina **Abel González Melo**. El tambor de Calibán **Roberto Gacio Suárez**. A arroyo revuelto... **Oswaldo Cano**. Camino a la ópera **Omar Valiño**. Ballet Nacional de Cuba revisita su repertorio **Noel Bonilla Chongo**. La coreografía cuenta **Mercedes Borges Bartutis**. El rito como representación **Lázara Menéndez**.
- 89 Miguel Navarro: sensible pérdida
Roberto Gacio
- 90 Despedida de un maestro
Fernando J. León Jacomino
- 91 En tablilla

En primera persona

- 95 Mirando al espejo
Flora Lauten

Libreto 58

Bacantes

Raquel Carrió y Flora Lauten

Catálogo de inéditos

Entretelones:

Bacantes: sembrar los años

Director

Omar Valiño

Editor

Abel González Melo

Ediciones Alarcos

Adys González de la Rosa

Diseño gráfico

Teresita Hernández

Marietta Fernández

Administrador

Alexander Guerra Hernández

Relaciones públicas

Ana María Recio

Secretaría

Yoryana Martínez Toirac

Colaboración editorial y ejecutiva

Claudia Mirelle

Yudd Favier

Liliana Pérez-Recio

Consejo editorial

Eduardo Arrocha

Freddy Artiles

Marianela Boán

Amado del Pino

Abelardo Estorino

Ramiro Guerra

Eugenio Hernández Espinosa

Armando Morales

Carlos Pérez Peña

Graziella Pogolotti

**artes
ESCÉNICAS**
CONSEJO NACIONAL

tablas, la revista cubana de artes escénicas. Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro. San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapia, La Habana Vieja, Cuba. Teléfono: 862 8760. Fax: (537) 55 38 23. E-mail: tablas@cubarte.cult.cu

tablas, en el 2002, aparecerá cada cuatro meses. No se devuelven originales no solicitados. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente.

Precio: \$5.00. Fotomecánica e impresión: Talleres Linotipia Bolívar, Bogotá, Colombia.

EDITORIAL

Honarar, honra

No por socorrida en estos casos, la frase martiana deja de ser inmejorable cuando de rendir homenaje se trata.

Durante el período de preparación del número inicial de cada año, es ya tradicional en el país la entrega de numerosos premios. Varios corresponden al universo de las artes escénicas, entre ellos dos convocados por esta revista: el Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera 2002 y el Premio Anual de Crítica y Fotografía *tablas* 2001.

A estos se suman el Premio Nacional de Teatro y el Premio Nacional de Enseñanza Artística, concedidos a Abelardo Estorino y Fernando Alonso, respectivamente, quienes resultan así las primeras figuras en ostentar dos galardones de máximo nivel en cada una de sus especialidades, puesto que Fernando lo posee en danza, y Estorino, en literatura, lo cual, huelga mencionarlo, sobradamente merecen.

tablas quiere homenajear, además, la labor de Graziella Pogolotti y Flora Lauten, y por extensión sus magisterios, utilizando como pretexto sus respectivos cumpleaños cerrados.

Y, aunque para cualquier revista es riesgoso llenar sus páginas con saludos, decidimos hacerlo porque, desde distintos campos, todos han contribuido a dibujar el rostro de la cultura patria, coincidiendo en el arte de enseñar, en su oficio de maestros.

Abelardo Estorino

Premio Nacional de Teatro 2002

Vindicación de Esteban

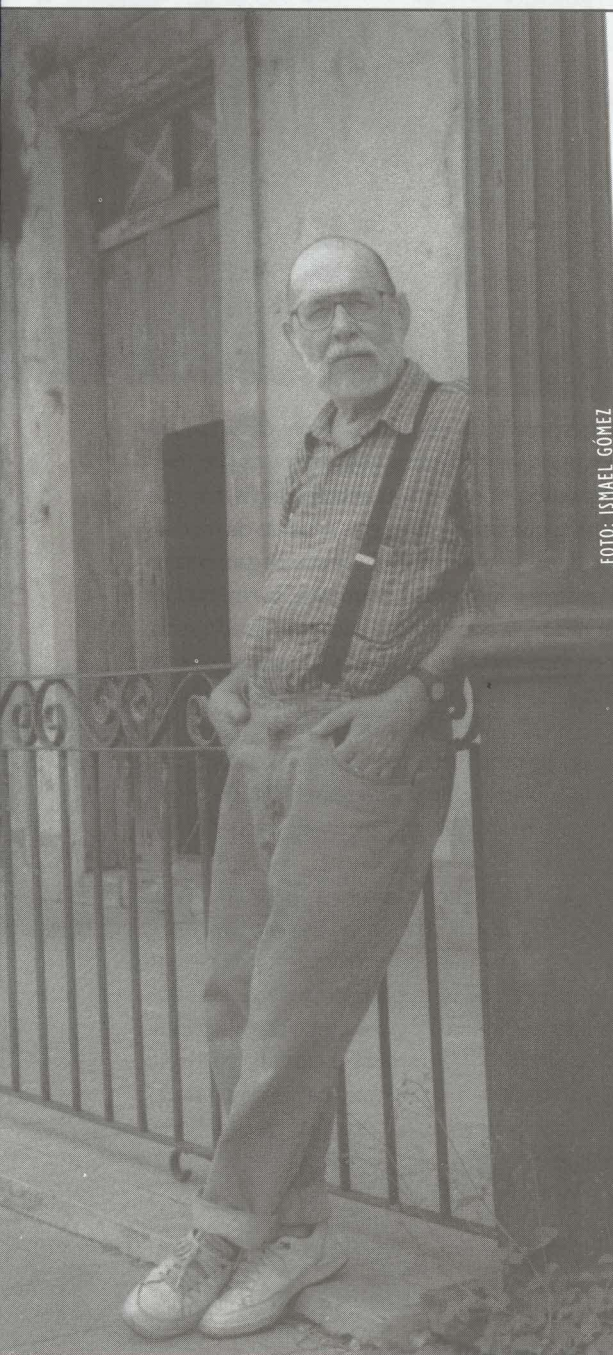


FOTO: ISMAEL GÓMEZ

para Estorino

«En mi soledad
he visto muchas cosas claras
que no son verdad.»

Antonio Machado

Abel González Melo

Yo soy el que regresa,
el que consiente otra vez ciertos fantasmas:
el rumor de las aguas y el piar del canario.
Yo soy el que vela junto al hombre que nunca conocí,
el hombre que amo ahora en su silencio
como no pude amarlo en sus palabras.
Nunca me fui del todo.
Cargué la casa vieja a mis espaldas
cual caracol absurdo que huye y desespera.
Ese que yace más allá de mi voz,
habla con sombras y atisba el otro mundo,
la mujer que se mira las manos y envejece,
el infeliz que engorda en su pecado,
la que nunca me amó y ahora reclama,
la madre remota y los espacios vacíos:
el olor a leche ahumada a través de la cerca.
Ninguno existe aquí.
Solo estoy yo, condenado en mi memoria.
La memoria es el hueco donde se ahoga la inocencia.
Por eso escapo cada vez.
Por eso no soporto los discursos,
el maquillaje rígido en la boca del muerto.
Por eso abjuro de la casa y sus sombras.
Entonces, sacudo las estatuas,
su mínimo polvo encadenado.
Una estatua es una cosa firme sobre sus pies:
nunca cojea.

Reinaldo Montero

Para la instauración
de un mito llamado

Abelardo Estorino

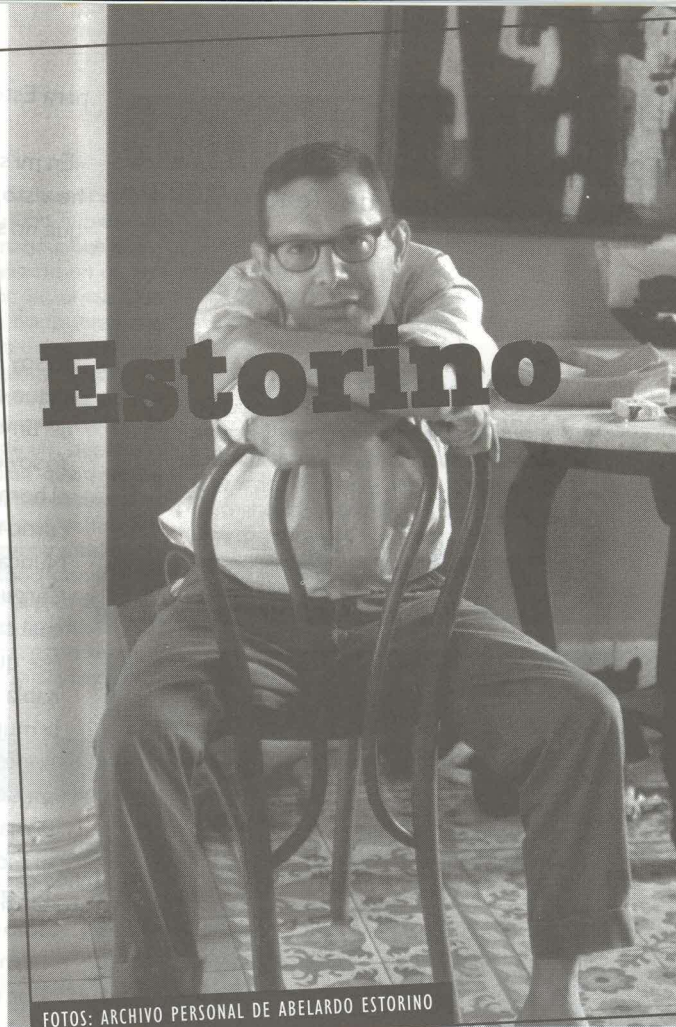
(una contribución personal)

CECILIA VIVE, COMO TAVITO VIVE, COMO

Milanés y su hermana y su mendigo viven, y nada los erosiona, y menos aún vemos que se desvanezcan luego del oscuro final de las funciones. Claro, somos contemporáneos, no tenemos a mano la prueba del tiempo, pero estoy persuadido de que estos personajes y las situaciones que los convocan pervivirán por ser encarnaciones de una sensibilidad que se mantiene a prudente distancia del calco costumbrista y de los éxtasis abstractos. Es más, me atrevo a asegurar que la enseñanza de Estorino escritor de teatro es la misma que la de Estorino director de escena. Esta enseñanza pudiera etiquetarse bajo un doble axioma. Evita el teatro-periódico, que al nacer ya es viejo, y evita el guiñol metafísico, que nace muerto. En el cumplimiento irrestricto de estos preceptos, en el moderado radicalismo que supone, reside, en gran medida, el triunfo del arte de Estorino.

Hasta aquí apunto la condición necesaria para que perviva, en la escena, la poética de este dramaturgo. Me faltaría exponer la condición suficiente. Hacia allá voy.

El metabolismo de las familias, el antagonismo de los sexos, el machismo endémico, la hembra que se las trae, la voluntad de trascendencia. Qué extraña fascinación hay en estos traumas vitalicios de la cubanía cuando Estorino los coloca obra tras obra bajo esa concentración de conflictos y relaciones que se llama buen teatro, cuando los abstrae haciendo que objetos recuerden objetos, signos evoquen sentidos, bajo un amor frenético por el puro juego, pero donde siempre queda claro que hay mucho más que máscaras y teatralidad. Creo que el secreto estriba en algo muy sencillo y ejemplar. El dramaturgo evita ser puntilloso con la fábula, y hace que el argumento se nos convierta en más atrayente, mientras



FOTOS: ARCHIVO PERSONAL DE ABELARDO ESTORINO

más calas inesperadas produce en lo conocido. De esa manera, Estorino va abriendo nuevas ventanas por donde pasa aire fresco, siempre bajo atmósfera gris, hay que decirlo, y logra que nos parezca que a fuerza de machacar en lo no dado, y en virtud de la constante ganancia en densidad poética e intensidad dramática, la realidad de la representación, la otra realidad hace rato quedó atrás, termina por someterse a sus caprichos y obsesiones. Al final, hemos asistido a una lección de morfología del drama y de interpretación de lo cubano donde nada es nuevo, y sin embargo todo resulta diferente. Ya Shakespeare lo decía en un célebre soneto: «siempre hablo de lo mismo, siempre de la misma manera». En inglés suena igual de bien.

Pero hay más, Estorino también parece querer convencernos de que la memoria es el único suceso que permanece, y de que es más martirio que testigo de nuestro aprendizaje, si es que algo enseña, si es que algo puede ser aprendido. Y la memoria trampea a sus anchas. Y en torno a esas trampas deambula con paso calmo Estorino. Cosa que además sólo es dable hacer en la pura ficción. En definitiva, está más que comprobado, la única tierra firme que nos rodea es el arte.

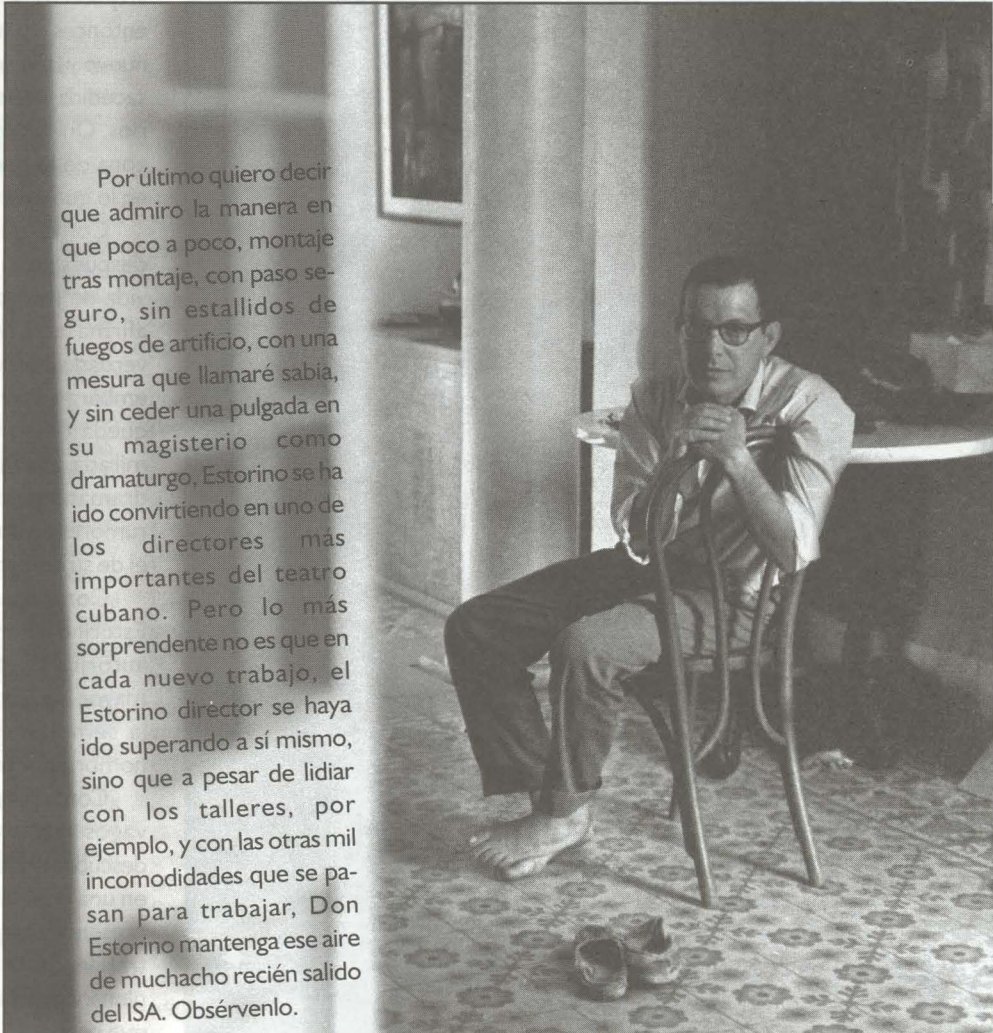
Quiero confesarlo. Disfruto mucho la habilidad con que Estorino juega a ser ingenuo, se burla hasta la desfachatez, y también lamento que vetas espectaculares muy ricas entorno a los traumas que he apuntado, insisto en llamarlos así, sean abandonadas, o desdeñadas. Pero siempre se renueva la esperanza, me pongo a esperar por la próxima entrega. Por si fuera poco, solo Estorino ha llegado a descubrir, entre nosotros, que una dolorosa historia es evocable y al fin comprensible si, y sólo si, transcurre entre vagos rumores. Así que es él quien tiene el arma secreta para dar con personajes que oscilan entre ser más esencia o más cuerpo, con una riqueza de vocabulario y maestría verbal que los hace aptos para el registro que les dé la gana, y para que ellos mismos registren en sí, y en lo cubano, de nuevo lo cubano.

En un ensayo de fecha tan próxima como abril de 1966, José Lezama Lima dice: «desconocemos qué es lo esencial cubano y vemos lo pasado como quien posee un diente, no de un monstruo o de un animal acariciado, sino de un fantasma para el que todavía no hemos inventado la guadaña que le corte las piernas». Estorino no comparte esta sentencia tan severa, y Lezama tampoco. Unas líneas después dice Lezama que «sólo los cubanos podemos pasar del colibrí, / al tiempo hermoso en que murió mi hermano, / de Federico Milanés. Esa tendencia muy nuestra de convertir en un Edén el tiempo transcurrido con los que ya están muertos.»

Vagos rumores es una obra que he llamado maestra en

alguna parte, e insisto en llamarla así aunque la palabreja nos huela a pestes, o dé, como dice un personaje de Estorino, repeluzno, pues *Vagos rumores* es la traducción al teatro de las certezas que estoy compartiendo con ustedes, y es el ejemplo más palpable de cómo se cumplen las condiciones necesarias y suficientes para que dure en la escena la poética de Estorino.

Recuerdo que El Mendigo en disfraz de Vieja Pastora precisa una idea seminal, «tú eres como yo [...], no puedes vivir lejos de esta casa, ni tampoco en esta casa». El desacomodo, el no encontrarse nunca, el amor y odio plenos y coincidentes, es otro de los triunfos de Estorino. Pero de eso no tenemos tiempo de hablar hoy.



Por último quiero decir que admiro la manera en que poco a poco, montaje tras montaje, con paso seguro, sin estallidos de fuegos de artificio, con una medida que llamaré sabia, y sin ceder una pulgada en su magisterio como dramaturgo, Estorino se ha ido convirtiendo en uno de los directores más importantes del teatro cubano. Pero lo más sorprendente no es que en cada nuevo trabajo, el Estorino director se haya ido superando a sí mismo, sino que a pesar de lidiar con los talleres, por ejemplo, y con las otras mil incomodidades que se pasan para trabajar, Don Estorino mantenga ese aire de muchacho recién salido del ISA. Obsérvenlo.

Entre vagos **rumores**

Graziella Pogolotti

COMO QUIEN NO QUIERE LA

cosa, desde *La casa vieja*, Abelardo Estorino ha ido dejando los trazos de una poética personal. Antes de que se popularizara la noción de diferencia, la perspectiva particular de Esteban —el arquitecto, el artista— revela rasgos, entonces ocultos, del conflicto entre lo nuevo y lo viejo, bajo la estremecedora sacudida de los cambios revolucionarios. Quebrantados sus cimientos, una zona de lo que ha periclitado perdura en lo que está haciendo.

Como quien no quiere la cosa, después de su primera inmersión en la vida de José Jacinto Milanés, Estorino afirma con *Morir del cuento* que la verdad es escurridiza. No por ello, sin embargo, hay que renunciar a la búsqueda de su múltiple rostro. Con la mirada aguzada y el oído atento, el dramaturgo transita entre los vagos rumores de un tiempo, siempre el suyo, el de su contemporaneidad.

Como quien no quiere la cosa, Estorino interpela la historia grande, autoritaria, depositada en el texto mayor de Cirilo Villaverde y advierte la sempiterna, dolorosa, lucha del hombre por modificar sus designios.

Como quien no quiere la cosa, entre vagos rumores, Abelardo Estorino descubre profundos conflictos inmersos en una realidad palpitante. Transida de presente y cargada de futuridad su obra trasciende la inmediatez. Mantendrá plena vigencia más allá de los tiempos que corren.



La mirada de

Esteban*

Omar Valiño

COMO EL CICLÓN QUE ARRASÓ EL

Oriente de la Isla cuando Estorino escribía la pieza, así entra Flora en la escena de *La casa vieja*. En la concepción de Teatro D'Dos, el personaje nace de las entrañas de Laura. La actriz se despoja de un vestido parco y de color terroso, tal vez remitiendo al tono del polvo y la tierra pueblerinos donde originalmente se desarrolla la acción, para dar paso a Flora, con vestido más corto y escotado, pecho descubierto, flores blancas y amarillas cruzándose sobre la tela roja, quien irrumpe toda exigencia y verdad, a reclamar una justicia que presupone van a mancillar prejuicios y concepciones caducas.

Llegamos al núcleo de la obra en varios órdenes. Flora arriba con la misma fuerza del proceso de transformaciones que está teniendo lugar en el espacio social, pero en el espectáculo la síntesis propiciada por la asunción de los dos personajes a cargo de la misma actriz, revela una acción interior cuyo vector de incitación y desarrollo está dado por la existencia de fuerzas internas en ese espacio social —isla trazada en el suelo. Flora existe, lógicamente, en su autonomía, pero es también la nueva imagen de la mujer que late bajo las represiones de Laura. Flora no es, técnicamente, hermana de Esteban, Diego y Laura, mas se expande un derecho social que ensancha el concepto estrecho de familia filial.

Flora acude a la autoridad política de Diego en el pueblo, para que a una muchacha se el conceda una beca para estudiar, contra lo que conspira el comentario de un embarazo resultante de una relación casi adolescente. El hecho puede parecer pueril, hoy aún más, pero desatará el conflicto central de la pieza. No se trata de una discusión

acerca de la concesión o no de la beca, sino de las posiciones que afloran en torno al hecho y sus correlatos.

El montaje, sabiéndolo, se queda con la estructura ósea y la médula de la obra. En ambas yace todavía un amplio poder de diálogo con el espectador cubano de hoy. Ramírez edita, funde y recompone, quedándose con sólo cuatro personajes asumidos por tres actores, una estructura que borra la causa-efecto y procede por una indescriptible imantación del espacio escénico como espacio poético autónomo.

Ello, manteniendo a Esteban como centro, permite a Flora, sin embargo, una subrayada condición de vector de la acción, destacando en el montaje la pertinencia de la fuerza social que viene del exterior de la casa. Nada más hará falta para que Esteban se apropie del conflicto. Portador de la clásica mirada desde la otredad, desmontará con la verdad las esencias de un falso antagonismo que opone, en última instancia, un viejo orden moral practicado durante años y hecho carne en la gente versus las nuevas circunstancias en que se desarrollan esos mismos habitantes provenientes de un pasado más cercano.

Flora ciclón, Flora viento, cuerpo en expansión, piel de flores antiguas y nuevas, sudor y vitalidad, torbellino, brazos que circulan, se expanden. Apresan, buscan; timbre coralino, agudo, juvenil, el del canario encerrado en la jaula de las miradas ajenas.

Parece apenas un vestido —que superpuesto indica a uno u otro personaje—, pero es el cuerpo y el rostro habitado de la actriz, habitado por dos transcurso de la vida que, sin embargo, son posibilidad de vida de uno en el otro. Hallazgo del montaje, tras Laura está Flora. Esteban observa a su hermana con displicencia o cansancio y no reconoce a Flora, una dinámica avasalladora y refulgente.

*Estos fragmentos pertenecen a un texto mayor titulado «Ensayo en el teatro».

Teatro y Cuba

Vivian Martínez Tabares

TUS GRANDES TEMAS SON ESENCIALES

al hombre: el derecho de cada uno a ser diferente, la necesidad de entender la vida toda como un permanente proceso de cambios, y esa obsesiva búsqueda, inacabable, de la verdad. Cuando los defiendes, tu obra es memoria fecunda hecha personaje y acción en el escenario; facultad de reconstruir recuerdos del polvo y las sombras para llenar de vida el espacio vacío; devoción por la palabra precisa y don de recrear la lengua, que parece cotidiana pero es literatura dramática; pasión investigativa y genio imaginal; reinención y burla de categorías al uso, intento humilde pero seguro de transitar por una teatralidad plena.

Tiempo vivido y reinención del tiempo, consecuencia sin dogma, verdad sin absolutos, fiesta de costumbres sin pintoresquismo. Debate de ideas sin coqueteos equívocos, vocación experimental sin indigestión pedante, ética sin moralina, afirmación de lo intangible y cuestionamiento de lo aparente. Eres cima y aspiración a lo perfecto, setentón que se asume vanidoso y joven inconforme que siempre puede sorprenderse y sorprendernos. Madurez que se aburre del camino seguro y recomienza el aprendizaje arriesgado. Honestidad que reconoce la belleza y el revés ineludible de sus manchas; la sublime virtud y el necesario y encantador detalle de lo perverso. Eres fiel a ti mismo y parte comprometida de los otros, de nosotros. Historia y contingencia, provincia y mundo, vuelo y raíz. Teatro y Cuba.

Amado del Pino

Los mejores recuerdos

EN EL ARCHIVO DE LOS mejores recuerdos atesoro aquella visita a Unión de Reyes junto al maestro Abelardo Estorino a raíz de que se le confiriera el Premio Nacional de Literatura en 1992. Los pioneros de ese pueblo de Matanzas, que él ha llevado a letra de imprenta y a las tablas, se dirigían al ya clásico dramaturgo que sigue siendo el cotidiano Pepe de las visitas habituales, el hermano, el primo, el vecino de todos los días.

Siempre que veo en escena *La casa vieja* —más aún si es en Unión y ante la familiar puesta de Pedro Vera— me percato de cuántas posibilidades tuvo el autor de adscribirse al panfleto. Después del éxito de *El robo del cochino*, estilizada pero épica, *La casa...* pudo llenarse de elogios totales a los nuevos tiempos. Pero Estorino prefiere afincarse en lo íntimo, hacerse fuerte en la mejor nostalgia y la única barricada que se levanta en su obra es contra la mediocridad y la rutina.

Hoy quiero ser generoso*

Abelardo Estorino

TRATANDO DE ENCONTRAR CÓMO escribir unas cuartillas de agradecimiento por el premio, recordé (eso pensaba) las palabras finales de *El tío Vania*, de Chéjov. Después del desastre que ha significado la visita de Serebriakov y Elena, el tío y Sonia quedan solos. Ella, para aliviar su dolor, le dice: «Trabajaremos, tío Vania, trabajaremos». Cuando busqué el texto descubrí que estaba redactado de otra manera: «Trabajaremos para los demás, lo mismo ahora que en la vejez, sin saber de descanso», y continúa el texto que cierra la obra: «Descansaremos», dice y lo repite varias veces: «Descansaremos, descansaremos». Así me engañaba mi memoria. ¿Cómo es posible que mis recuerdos transformaran de esa forma algo que yo había leído tantas veces y recordaba la película de Mijalkov y a Sonia en la pantalla repitiendo «Trabajaremos, trabajaremos»? Creo que yo había puesto en boca del personaje lo que ha sido gran parte de mi vida.

Comencé a trabajar temprano. Cuando todavía iba a la escuela vendía revistas a domicilio. Seguramente mi familia no lo recuerda. No era que necesitara ese dinero para comer, quería leer las novelas que publicaba la revista argentina *Leoplán* y como los editores ofrecían enviarla mensualmente al que vendiera cierto número de ejemplares, decidí aceptar la oferta. Después, cuando comencé a estudiar en la Universidad, conseguí trabajo en Sears y combinaba mis horarios de clases con el oficio de rotulista. Tan pronto me gradué, alquilé una consulta con otro compañero de curso y al mismo tiempo dibujaba anuncios de Hatuey y Bacardí en una agencia de publicidad.

La llegada de la Revolución me libró de esas labores que no tenían nada que ver con mi auténtica vocación. Tan pronto obtuve una mención en el Premio Casa de las Américas me ofrecieron trabajo como asesor en

distintos grupos, con tiempo libre para escribir todo lo que quisiera. Y desde entonces no he descansado, desoyendo el consejo de Sonia a su tío. Primero con lápiz, después en una Olivetti y ahora en una computadora que me permite borrar errores y corregir una y otra vez mis textos, buscando una perfección que tal vez no alcanzaré nunca. Pero los premios me alientan y me propician una saludable vanidad, pienso yo.

Tal vez esto sea una historia larga, aburrida y mal estructurada. No he tenido mucho tiempo con tantas entrevistas y visitas y llamadas telefónicas, pero debo contarla porque este premio es el resultado de mi laboriosidad.

Trabajar no es para mi una condena, como dice una vieja canción. Es un dulce dolor, un temblor que me vitaliza, un cansancio sin el cual no me siento completo. Es también leer, para encontrar cómo canta el español en sus mejores voces; oír a un amigo que me confiesa sus conflictos; observar a una anciana que camina bajo la lluvia con un paraguas. Y recordar, aunque la memoria me engañe, recordar todo lo vivido: los juegos de la infancia, las injusticias de la incomprensión y lugares que visité o personas con las que me topé alguna vez en un momento crucial y nunca he vuelto a ver. Pero aparecen en mis obras. A veces lo descubro después, en una relectura o en medio de un ensayo.

Esa disciplina en el trabajo la debo a algunos de mis amigos: Virgilio entre ellos. A las seis de la mañana estaba en pie y después del buchito de café, según sus cuentos, se sentaba a escribir. Y una página hoy y otra mañana y nos dejó una obra que defiende nuestra literatura en el mundo entero. Otro que me sirvió de modelo fue, es, Raúl. Jamás vi pasión igual por el trabajo. Nuestra convivencia durante años me hizo entender que la creación no es sólo una cuestión de dones, sino también de cansancio.

Ahora debo dar las gracias.

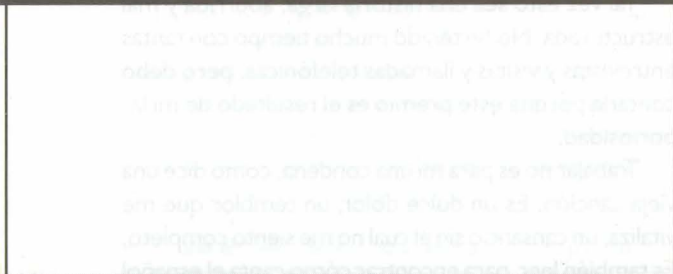


FOTO: CORTESÍA LA JIRIBILLA



A los jurados, que para no verme impaciente decidieron que había llegado mi hora. No debían haberse preocupado por mi impaciencia, los que me precedieron ocuparon el lugar que les correspondía, y lo vi con satisfacción. Hay una gran alegría en ver cuánto hemos trabajado todos para hacer un teatro mejor.

Al equipo de actores que me acompaña desde hace años. Ellos han aportado al trabajo en común la felicidad de convertir mis entelequias en hombres y mujeres, viviendo en el tiempo real de la escena unas vidas arrancadas a la imaginación.

A mi familia. No necesito decir nada sobre ellos, los que me conocen saben con cuánta admiración los nombro.

Al pueblo donde nací, que aunque bautizado con un nombre de reminiscencias monárquicas es conocido por ser la cuna de un bongosero; a mi ciudad adoptada, esta Habana elegante, asombro del visitante que parte enamorado; a mi país, orgulloso de poder decir que es mío.

A todos ustedes, que están aquí para confirmar que votan por mi Premio.

Un millón de gracias. No, dos millones: hoy quiero ser generoso.

*Palabras de agradecimiento leídas por el autor en el acto de entrega del Premio Nacional de Teatro.

Premio de **Dramaturgia** Virgilio Piñera

JUNTO AL PREMIO NACIONAL DE Teatro, el 22 de enero se hizo público el resultado del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera, posteriormente entregado en el marco de la XI Feria Internacional del Libro de La Habana. El jurado, presidido por Abelardo Estorino, e integrado además por Raquel Carrió y Gerardo Fullea León, otorgó el galardón a la pieza *El zapato sucio*, de Amado del Pino, «por su intensidad dramática, autenticidad, y manejo de los recursos expresivos para develar facetas complejas de la realidad cubana contemporánea y sus protagonistas, con sinceridad y alto nivel emocional». Para concursar en el certamen fueron recibidas cincuenta y tres obras, y se consideraron siete finalistas.

El maestro **FERNANDO**

QUIEN HAYA ASISTIDO

a una de sus clases o haya conversado con él, quien haya disfrutado de cualquier actuación del ballet cubano o haya leído su biografía, escrita por Raúl R. Ruiz, sabe la importancia inmensurable de Fernando Alonso para la cultura cubana.

Porque, sencillamente, la trayectoria de Fernando pesa como la del fundador que es. Y la sociedad, aún más la contemporánea, cuenta con pocos fundadores que, como él, hayan creado una escuela en una manifestación secular y elitista en contados países, mas sin tradición en Cuba, hasta que—junto a Alicia Alonso— decidiera emprender una de las más grandes aventuras de creación intelectual y artística en esta tierra, la cual ha culminado con la instauración del ballet como uno de los extraordinarios paradigmas del patrimonio nacional.

Por eso el Premio Nacional de Enseñanza Artística se precia de contar hoy a Fernando Alonso entre sus galardonados. Y asimismo el Maestro de Juventudes, con el cual los jóvenes artistas escénicos congregados en la Asociación Hermanos Saíz recién han distinguido su labor. Nada más hay que agregar: desde la altura de su humilde grandeza y de sus envidiables ochenta y siete años de vida, *tablas* publica hoy, gracias a la cortesía de Mercedes Borges, un texto aparecido en 1971 en la revista *Cuba en el ballet*. En pocas líneas, este es síntesis, sedimento de su incomparable y vital experiencia pedagógica, ejercida hasta hoy. Para la revista constituye un privilegio publicar ese trabajo y volver, con él, a Fernando.

La función del **profesor** en la formación del **artista** *

PARA EMPEZAR, QUISIERA SEÑALAR brevemente las condiciones que según nuestra opinión debe reunir un profesor de ballet. Estas condiciones son difíciles de encontrar en una sola persona, tan difíciles como un buen bailarín o un buen coreógrafo. Enumero esas condiciones.

Primeramente, conocer la técnica del ballet. Este conocimiento implica un verdadero dominio de la mecánica de la danza y el fraseo. El ballet no permanece estático, sino que se transforma continuamente, aun en sus formas más académicas. En el ballet lo «clásico» es un concepto en perenne transformación. La técnica del ballet se enriquece en el tiempo con

Fernando Alonso

los aportes de diferentes bailarines, profesores y coreógrafos. Un profesor de ballet debe estar al tanto de estos aportes y conocer la gama coreográfica pasada y actual.

Es muy importante en un profesor de ballet la facilidad para captar las deficiencias y necesidades de su alumno, con el fin de combinar pasos que lo ayuden a dominar la técnica tradicional, y le permitan incorporar las nuevas exigencias de la coreografía moderna. El bailarín —y esta es una de las metas de un buen profesor— debe llegar a ser un ilimitado y perfecto instrumento en las manos del coreógrafo, sin que pierda su personalidad en la expresión artística.

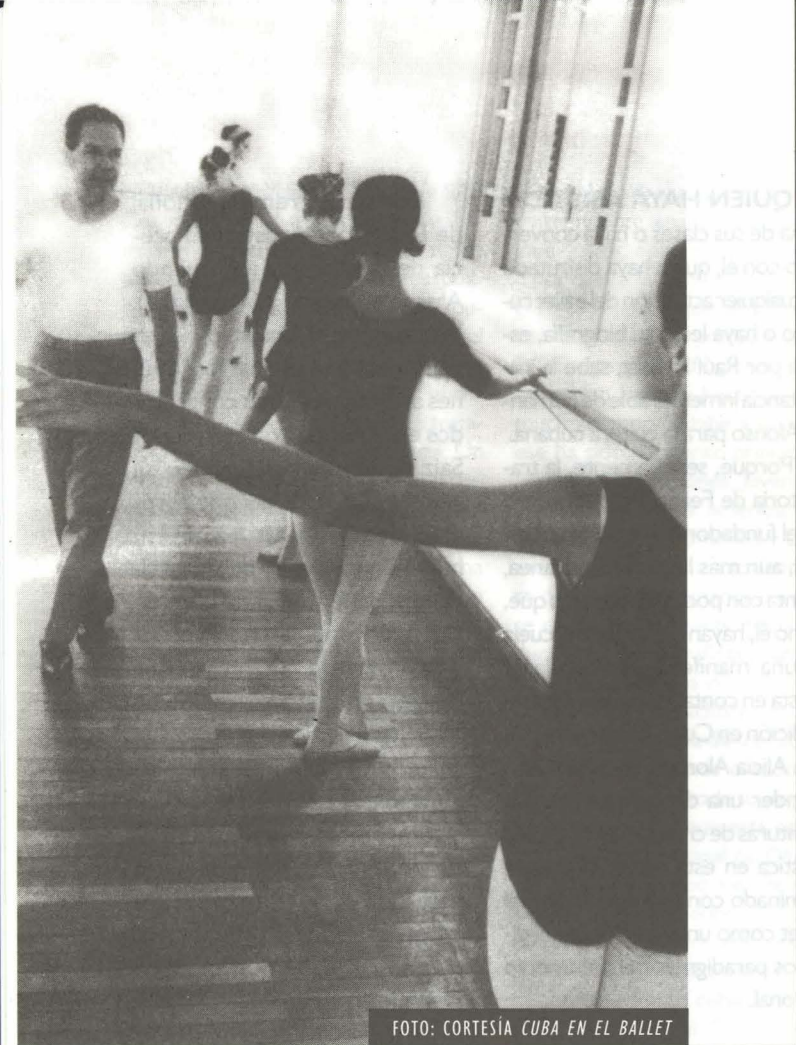


FOTO: CORTESÍA CUBA EN EL BALLET

Para este fin, es necesario la utilización de un método de enseñanza, y la selección y asimilación de elementos de otros métodos que el profesor considere esenciales para el mejor desarrollo de sus alumnos. Si es necesario, se deberá ir a la creación de un nuevo método de enseñanza, de acuerdo con las condiciones de su país. Dos puntos importantes en la creación de este nuevo método estarían dados por sus experiencias personales y por las condiciones nacionales que dotan a los bailarines, a los cuales enseña, de características específicas.

A continuación, mencionaré tres materias cuyo conocimiento considero importante: anatomía, kinesiología y física. Los conocimientos de anatomía y kinesiología me parecen indispensables para lograr una utilización mejor de los ejercicios, evitando deformaciones y

defectos que puedan lastrar con el tiempo la carrera de un bailarín. La física aplicada al ballet, el ballet aplicado a la física, es de suma importancia. La danza requiere un reordenamiento de las fuerzas físicas naturales que obran sobre el bailarín, aprovechándolas a veces y contraponiéndolas otras. El bailarín entabla una lucha perenne con las leyes físicas. Es un ejemplo de lo que puede lograr la voluntad humana en concierto con las leyes de la naturaleza.

A estos conocimientos debemos unir una amplia comprensión de la cultura, que le permita exigir la identificación estilística e histórica; y sentido y conocimientos musicales para sincronizar y matizar el *enchainement* de los pasos que crea para su alumno. El profesor debe ser el guía y la orientación del alumno en todo lo que atañe a su desarrollo artístico, cultural y técnico; aconsejándolo en muchos aspectos de su vida, lo que requiere una percepción psicológica que lo ayude a comprender los problemas subjetivos del bailarín, problemas que en muchas ocasiones impiden su desarrollo. Además, el enorme esfuerzo físico e interpretativo produce en el bailarín una gran

catarsis emocional, engendrando una actitud un tanto apática hacia las preocupaciones intelectuales. El profesor de ballet debe ayudar al artista en su desarrollo intelectual, evitando que se convierta en una simple máquina.

Cabría señalar ahora una condición que enriquece grandemente a un profesor, y es su experiencia escénica. Se ha dicho que el escenario es maestro de maestros, y es cierto. Pocas cosas pueden ayudar tan-

to a la formación de un profesor como una consciente actividad escénica. Sabemos que no siempre el mejor bailarín es el mejor maestro, pero, sin embargo, es decisivo para un profesor haber tenido en algún momento de su vida alguna experiencia como bailarín.

Finalmente, quiero llamar la atención sobre un punto que considero de importancia fundamental. Ese punto podría llamarse «espíritu revolucionario». Creo que un profesor debe mantenerse en estado de perenne curiosidad, de inquietud y de insatisfacción con el fin de emprender nuevos rumbos, partiendo de las viejas tradiciones, pero con un sentido dialéctico. Permanecer abierto a todas las corrientes y aportaciones que puedan producirse dentro del ballet.

Después de esta enumeración, sería conveniente referirnos a las condiciones especiales de Cuba. Esa sería la parte de experiencia personal que yo podría aportar en este momento. Me gustaría basarme en ella, y que gran parte de las cosas que he dicho se comprendieran a partir de las condiciones de mi país.

Las condiciones especiales de Cuba, están determinadas por el hecho de haber sido un país donde no existía el ballet profesional, y en el cual surgen, casi simultáneamente, tres figuras que determinarán en el transcurso de los años una Escuela de Ballet, e imprimen un sello característico a los nuevos artistas: una bailarina de fama mundial, con estilo muy propio, que se convierte en un ejemplo a seguir; un coreógrafo que se desarrolla, absorbiendo dentro de las formas tradicionales, una serie de elementos de la vida cotidiana cubana, que culminan en un nuevo lenguaje; un profesor que busca la forma de crear bailarines que puedan expresar o cumplir las necesidades del vocabulario tradicional y moderno, satisfaciendo las demandas de cualquier coreógrafo.

En nuestro caso, podemos decir que no fue el trabajo individual, sino un trabajo colectivo de tres personas, situadas en los extremos del triángulo artístico del ballet: el artista, el coreógrafo y el profesor. Comprendemos que el trabajo solitario de alguno de estos puntos del triángulo no hubiera sido tan completo en la formación y desarrollo de los nuevos bailarines y de nuestra escuela, y que, por el contrario, la unión de los tres nos ha permitido cumplir cabalmente esta formación que determina una manera de bailar.

Durante varios años, dos de los elementos de este triángulo, la bailarina y el profesor, funcionaron unidos en la formación de los artistas, logrando éxitos considerables en la línea tradicional y contemporánea. Creamos de este modo bailarines capaces de vencer cual-

quier demanda técnica y estilística: Pero no se produjo una creación artística nueva lograda hasta la incorporación del coreógrafo, cuya integración nos permitió llegar a una forma de bailar más nuestra, más cubana.

Desde luego, hay un factor decisivo en todo este proceso: la revolución social que transformó totalmente la vida de nuestro país liberando fuerzas que estaban maniatadas y que se lanzan en una carrera vertiginosa hacia adelante, permitiendo al artista ocupar el puesto que le corresponde en la sociedad, y disponer de los recursos que necesita para expresarse.

Durante el capitalismo el ballet se convirtió en una afición elegante de las clases adineradas, sin finalidad artística. Fue un pasatiempo que dotaba de modales sociales y embellecía la figura. No obstante, permitió descubrir a un buen número de bailarinas, que no culminaron como tales hasta después de la transformación de nuestra sociedad.

El resultado de este trabajo colectivo lo podemos observar en nuestras primeras bailarinas del Ballet Nacional de Cuba, y luego en toda una pléyade de jóvenes formados durante el proceso revolucionario, en la compañía profesional y en la Escuela Nacional de Ballet.

No fue posible con los bailarines realizar idéntico trabajo antes del triunfo de la Revolución. Las condiciones imperantes en el país no permitían que un muchacho de ocho o nueve años pudiera tener conciencia de su vocación y menos aún decidir estudiar ballet. Sin embargo, ahora en Varna, tenemos la oportunidad de presentar el resultado de un trabajo que empieza a dar sus frutos: un joven alumno del séptimo año de la Escuela Nacional de Ballet. No se trata de un caso único. A su nivel un grupo de jóvenes cumplen las exigencias del método con un año de experiencia escénica, actuando en el cuerpo de baile del Ballet Nacional de Cuba.

Actualmente, nos encontramos con una nueva situación: varias bailarinas, varios coreógrafos y varios profesores, que trabajan dentro del más amplio espíritu de colaboración, con una misma meta a cumplir: desarrollar, al más alto nivel posible, abiertos a toda innovación o experimento, basados en la más pura técnica danzaria, la escuela ya creada.

En conclusión: el maestro esculpe y anima al artista. No obstante, su tarea sería estéril si el artista no posee tres elementos esenciales: condiciones físicas, talento y voluntad.

*Ponencia presentada en la Conferencia Teórica Internacional celebrada durante el IV Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria, 1968.

Vladimir Peraza

El grito

Notas sobre
danza
contemporánea
en Cuba

Dador, Danza Combinatoria



FOTOS: JAVIER CARVAJAL

La metamorfosis, Narciso Medina



LA SALA ESTÁ INUNDADA DE CONTI-nuos flasheos. Los intérpretes unidos por sus manos forman una fila ondulatoria que se desplaza por todo el escenario. Muestran grandes facultades técnicas puestas en función de la ola humana. La música es música y también sonidos, ruidos y silencios. Los intérpretes luchan por no soltarse, uno se va, otro lo aguanta, le suplica con el rostro, con las manos, con los dedos que, por favor, no se vaya. La fuerza no sirve, poco a poco se sueltan y el último, desesperado, salta con las piernas inclinadas hacia atrás y los brazos con los puños muy cerrados. Salta el último intérprete y cae cuando la música termina. Inerte en el piso, levanta la mirada. El escenario está oscuro y en silencio. Una luz rasante diagonal derecha le indica el camino. Se cae y se levanta, se arrastra, quiere llegar, pero no puede. Alza su brazo buscando algo de que asirse en las alturas, no lo halla y grita. Grito que se mezcla con llantos y la fuerte entrada de una música que lo ahoga.

Quizás uno de los argumentos que mejor demuestran el desarrollo alcanzado por nuestro arte nacional después del Triunfo de la Revolución, sea precisamente el contar con una técnica cubana de danza moderna. Antes de 1959 existieron esfuerzos aislados, pero es indudable que el apoyo brindado por el gobierno revolucionario, permitió la consolidación de un estilo y de un movimiento danzario.

En 1953 Paul Love publica su obra *Modern Dance Terminology*, que dota a la danza moderna de una terminología que reúne, a modo de glosario, las tendencias de la danza en ese momento, dándoles una jerarquía técnica que de cierto modo y sin necesidad, hace coincidir la danza moderna con el ballet clásico.

La danza contemporánea¹ surge en los países desarrollados como una manera de expresión de la vida moderna, a la cual ya no se ajustaban las técnicas clásicas. Podríamos cuestionarnos entonces si tendría sentido la danza moderna en un país como Cuba, semicolonial, agrícola, con una enorme población analfabeta, una industria pequeña y subdesarrollada. Podríamos cuestionarlo, si no valoráramos el trabajo inmenso desplegado por Ramiro Guerra que, con una mentalidad moderna, fue capaz de replantearnos nuestro folklore de un modo intensamente creativo. Los aportes de la mexicana Elena Noriega, de la norteamericana Lorna Burdsall y del propio Ramiro, más el apoyo financiero y moral del gobierno, dieron al incipiente departamento de danza moderna del Teatro Nacional de Cuba, las posibilidades de una mirada

contemporánea hacia adentro, hacia nuestras raíces. Gran esfuerzo que se ha visto coronado con las sucesivas graduaciones de la Escuela Nacional de danza moderna y folklórica y, más recientemente, del Instituto Superior de Arte.

En el año 1971 ocurre el no estreno del *Decálogo del Apocalipsis*, y con él, Ramiro sitúa la danza cubana dentro de las tendencias más contemporáneas. ¿Qué habría ocurrido si la década del setenta no hubiera sido tan oscura? Esa es una pregunta irrelevante porque cualquier respuesta caería siempre en el campo de la especulación. Lo que nadie duda es que esa época, con las primeras graduaciones de la ENA, sirvió para que Eduardo Rivero y Arnaldo Patterson crearan los elementos que definen la técnica cubana de danza moderna, continuada por la labor pedagógica de Manolo Vázquez. Por lo tanto, para la danza cubana, esos terribles años no fueron tan negros. Lo que ocurre es que nuestra técnica surge en un momento donde los bailarines del resto del mundo se planteaban una superación de las técnicas modernas, o dicho de otro modo, se planteaban una mayor radicalización en la ruptura con los estilos clásicos, o sea, nuestra técnica, aunque valiosa, llega tarde.

Si alguien dijera que esto es algo negativo, con sólo mostrarle las obras de «El hombre que creó Sùlkary», como llama Mercedes Borges a Eduardo Rivero, nuestro Premio Nacional de Danza 2001 —en 1999 lo obtuvo Ramiro Guerra—, sería suficiente para una refutación; pero llega tarde porque el mundo iba hacia una mentalidad posmoderna. En Cuba se crea una técnica cubana en la misma década que Steve Paxton desarrolla la *contact improvisation*.

Con la llegada de los años ochenta, nuevos coreógrafos irrumpen en la escena nacional. Hasta ese momento la compañía fundadora marcó de modo decisivo el devenir de la danza contemporánea en nuestro país.

En el año 1981 Lorna Burdsall aglutina en el grupo Así Somos a estudiantes egresados de la ENA, como Lourdes Cajigal —todavía en el grupo—, Jorge Abril, artistas plásticos, actores, para hacer de la danza un taller experimental de creación, que ha sido francamente poco valorado. A finales de los ochenta y principios de los noventa, aparecen, consagrados, los nombres de Marianela Boán, Rosario Cárdenas, Narciso Medina y otros, al frente de pequeños grupos de bailarines, llamados proyectos.

Hoy la situación de la danza contemporánea en Cuba es otra, del mismo modo que es diferente la situación del país. El día que la danza contemporánea no sea un reflejo de la vida diaria, dejará de ser para convertirse en algo tan etéreo, que retornaremos, por necesidad, a los pies desnudos de Isadora Duncan, como si este fuera un descubrimiento.

La Greta. Así Somos



La nueva estructura de las artes escénicas formó parte de un sistema que tenía en cuenta la sociedad que la engendró. No entraré en detalles que todos conocemos. Lo que ocurre es que la nueva estructura surge en un momento en que, casi inmediatamente, la sociedad cambió. No obstante, una estructura pensada para otras condiciones sociales se mantuvo inalterable. Esto, sin embargo, no afectó la creación danzaria en el país, y es que la tan cacareada nueva estructura, era, desde hacía

mucho tiempo, indispensable. Como sistema, funcionó, a pesar de éxodos lamentables. El mismo año que se derrumba la URSS, 1992, ocurre la primera promoción de egresados del Instituto Superior de Arte, con sus especializaciones en danza contemporánea, ballet clásico y folklore. Quizás el primer signo de alerta fuera precisamente el que, hasta esa fecha, no hubiera especialidades teóricas de nivel superior en la danza.

¿Qué pasa con la danza contemporánea? El problema es que no hay coreógrafos.

Si nos conformamos con esa declaración, asumimos un papel contemplativo que puede justificar superficialmente un fenómeno que debe tener responsabilidades. La pregunta inmediata a respuesta tan epidérmica sería: pero, ¿por qué no hay coreógrafos? ¿Hay que sentarse pasivamente a esperar, como propone Katherine Sorley? ¿Son realmente los coreógrafos se-

res tan raros, tan excepcionales? ¿Se les enseña a los bailarines que la técnica que aprendieron es para enriquecerla, transformarla?

El problema es el éxodo de bailarines. ¿Por qué?

El problema de la danza contemporánea en Cuba no está en la falta de coreógrafos, ni en el éxodo de bailarines. El problema, y todavía no digo crisis, está en el sistema, que si ayer —cuando surge la estructura de los grupos proyectos— contribuyó a la creación danzaria, hoy es un obstáculo. Hablo de sistema porque nuestro país es el único del mundo con posibilidades objetivas de desarrollar una política cultural coherente, despojada de formalismos,

caudillismos y otros ismos que no menciono por puro sentimentalismo.

La teoría de sistemas nos enseña a apreciar los fenómenos en su interconexión y a establecer prioridades de desarrollo. En nuestro caso es imprescindible un centro de poder *artístico*. Durante mucho tiempo ese centro lo tuvo Danza Contemporánea de Cuba, pero lo perdió, entre otros motivos, con la creación de los proyectos —al quedarse prácticamente sin rele-

vo creativo— que, a pesar de los altos niveles que lograron, no tuvieron, dispersos, la fuerza suficiente para encauzar los destinos de la nación.

El reducido número de integrantes, la mentalidad de proyecto y no de compañía, el hecho de que la dirección administrativa coincide en la mayoría de los casos en la persona del coreógrafo, que para mantener su proyecto, tiene que hacerlo con sus propias coreografías, ya que los gastos de producción y la escasez de elenco no permiten otra alternativa, son algunas de las causas que imposibilitaron el surgimiento de nuevos coreógrafos. Este creador se forma en una compañía. No hay escuela de coreógrafos. Pero si el espacio creador lo ocupa, merecidamente, un artista dentro de un pequeño grupo, ¿de dónde van a surgir los nuevos coreógrafos, si el centro de poder que mayormente generó los actuales, ya no existe?

Pensemos en el hecho insólito de que un bailarín de un grupo proyecto le solicite al director cuatro intérpretes para una obra. Pensemos además que en principio el director esté de acuerdo. Él lo apoyará porque ha visto su desempeño, la creatividad demostrada en las clases y montajes. Este creador necesita pintar telones y escenografía tridimensional. Necesita que los intérpretes se entrenen en técnicas orientales. Necesita un artista plástico para el diseño de vestuario. Esto es casi ciencia-ficción, ¿y su espectáculo? Sí, el del director-administrativo-coreógrafo.

Por supuesto que hay excepciones; pero no se estimulan: se cuestionan, se obstaculizan.

Puede ser que la danza contemporánea se frene en Cuba, porque nuestro país no está inmerso en el espíritu posmoderno que rige la nueva era globalizada. Quizás eso explique la escasez de motivación en los coreógrafos-aspirantes. Estoy seguro de que con una política abierta, integradora y desprejuiciada hacia la danza contemporánea, todas las dudas quedarán despejadas.

Nadie impugna la excelencia técnica de nuestros intérpretes. El éxodo de los bailarines contemporáneos en la actualidad, salvo reconocidas excepciones, está signado por la dolarización del espíritu, no por la búsqueda de tendencias afines como ocurría en otros tiempos. Esto es tan doloroso como irrevocable. Y duele al público. Y duele a la danza. Y duele a los bailarines que emigraron. Para probarlo sólo es necesario anotar en cualquier papel, no tiene que ser un ordenador, los lugares hacia donde han partido desde nuestras compañías. Y no me refiero —por demasiado

obvio, hasta lógico— a contratos estables de trabajo en otros países, sino a bailarines que después —o antes— de un estreno, o de un entrenamiento para determinado espectáculo, abandonan todo para ser estrellas en lugares donde se paga con divisas o es inminente la posibilidad de un viaje al exterior en una revista musical de poca relevancia artística.

La danza es intangible, se puede aprisionar en vídeo, pero no se puede comercializar en discos, ni vender en cuadros o libros. La danza contemporánea en Cuba siempre tendrá que subsidiarse. Es imposible subir las tarifas de entrada a los escasos teatros. No obstante, es imperioso un sistema de promoción nacional e internacional que permita no sólo la confrontación necesaria con el mundo, sino una mayor solvencia económica que, al menos, iguale los ingresos personales al de los bailarines de la rama turística.

Independientemente de todo lo dicho, ahora, al lado nuestro, tomando un camello, participando en tribunas abiertas, codo a codo con la realidad de no tener Internet, ni celular, pero con ganas de hacer y de decir, están, increíblemente, otros coreógrafos, profesores y bailarines de danza contemporánea, luchando, para colmo, con un sistema de evaluaciones que es formal, rígido y no responde en la mayoría de los casos, por la burocracia y la petulancia, a las necesidades artísticas. Tanto trabajo, esfuerzo, horas dedicadas al estudio, al entrenamiento, requieren una posibilidad.

Sin afán de festivalismo, podría urgir un festival dedicado por entero a la danza contemporánea, que fuera el colofón de una apertura, en el que estén presentes no sólo las personalidades o agrupaciones ya establecidas, de Ciudad de la Habana, Santiago de Cuba, Guantánamo, Holguín y Matanzas, sino de todo el país. También aquellos posibles nuevos proyectos —me refiero a la danza contemporánea— que no vemos surgir desde hace más de diez años. Estimulemos la creación contemporánea en todas sus tendencias, las

que ya existen en cualquier parte del mundo y las que ni tan siquiera imaginamos. El artista que, sin ser de los ya consagrados, apueste por este género, merece nuestro respeto porque no se ha dejado embarcar en la carroza de la comercialización y lo banal.

Los grupos proyectos, al cabo de una década, dejaron de ser planes a mantener año tras año, para ser grupos de artistas con personalidad propia, compañías que al margen de expertos, moralistas, jurados de plantilla, tribunales inquisidores, idólatras y arribistas, deben dialogar de tú a tú con Danza Contemporánea de Cuba, el sistema de sistemas, en que continuadores, enseñanza, evaluación, participación y promoción, garanticen el futuro de nuestra danza.

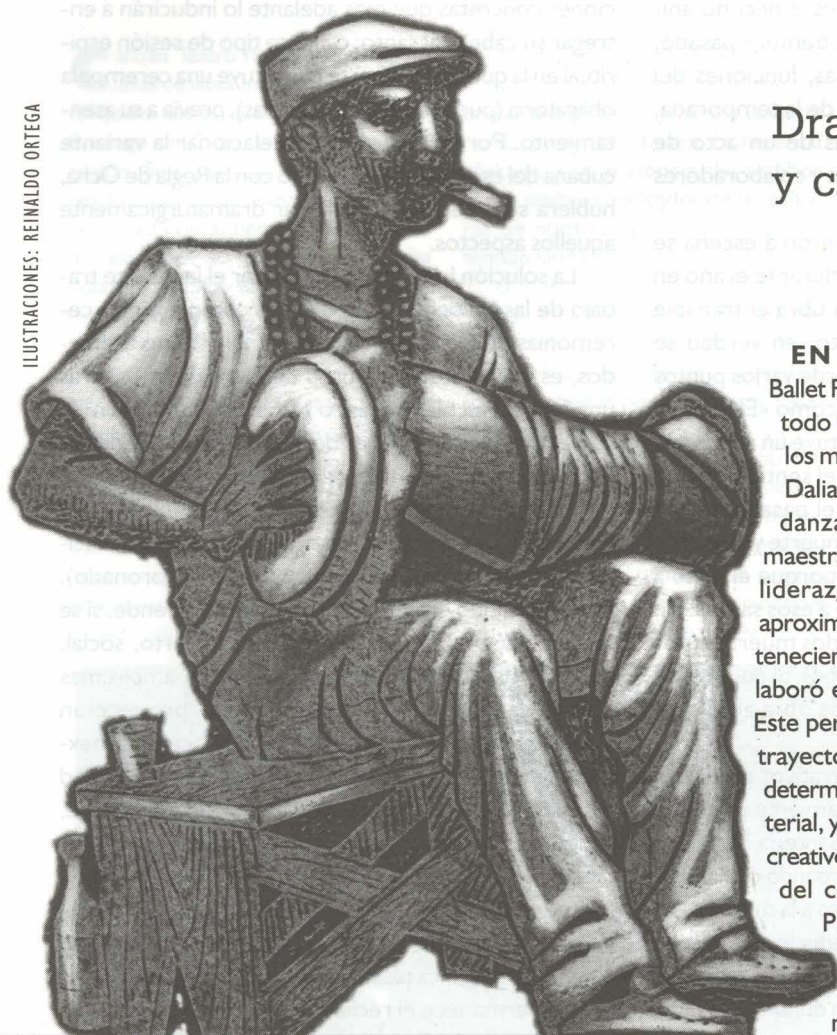
Urge una nueva mentalidad, una nueva manera de encarar, de afrontar, de dirigir. Hacen falta estructuras y funcionarios —desgraciadamente imprescindibles— que comprendan, asimilen, protejan, afiancen la danza contemporánea, porque —y por supuesto no sólo por eso— los fundadores nos han dejado una herencia que debemos preservar. Si en aquel entonces se crea una fuerte técnica cubana moderna en una sociedad sin industrias, tenemos el deber de continuar la obra de nuestros laureados Ramiro Guerra y Eduardo Rivero, de modo que se ajuste a esta sociedad sin Internet y refleje la realidad con todos los códigos y el gran eclecticismo de la danza contemporánea de la era posmoderna. Siento que todavía nos estamos quedando atrás con relación al mundo. Después de cuarenta años de luchas, sacrificios e incertidumbres, es hora de que vayamos a la vanguardia. Siento que podemos.

Final del 2001, principio del 2002, sigo de teatro en teatro, de plaza en plaza, busco, quiero ver, ser cómplice, participar como sólo la danza contemporánea permite y... poco veo, poco encuentro. No se me va de la mente la imagen de aquel bailarín que en mi interior da un grito de desesperación después de una ola humana, de flasheos de luces, después de arrastrarse implorante. Ese grito me persigue en mis sueños y a cada rato siento la estridente música que ahoga sus lágrimas.

¹ Cuando menciono el término *danza contemporánea*, me refiero a toda la danza que tiene a Isadora Duncan como precursora. (El gran eclecticismo actual anula una técnica en particular.) Reconozco que el término puede resultar todavía impreciso; pero no estoy de acuerdo con aquellos que dividen un movimiento danzario homogéneo —precisamente, por su infinita diversidad. Hablar en la actualidad de danza moderna, contemporánea y posmoderna como hechos artísticos independientes, es una aberración teórica que únicamente puede conducir a la confusión. No obstante, hay momentos en este trabajo, en los que tengo que referirme a la danza moderna como hecho aislado y esto es tan sólo por requerimientos históricos, no artísticos.

El muerto parió al santo

ILUSTRACIONES: REINALDO ORTEGA



**Pedro
Morales
López
y
Bárbara
Balbuena
Gutiérrez**

Dramaturgia y creación danzaria

EN SEPTIEMBRE DE 2001 EL Ballet Folklórico de Camagüey celebró por todo lo alto sus diez años de fundado. En los momentos iniciales de la agrupación, Dalia Aguilar, investigadora del folklore danzario de la región camagüeyana, maestra y promotora cultural, cumplió un liderazgo digno de recordar. Durante aproximadamente siete años, el grupo —perteneciendo al Centro Cultural de la Música— laboró en el polo turístico de Santa Lucía. Este período, un tanto controvertido en la trayectoria del BFC, le permitió acceder a determinado nivel de aseguramiento de material, y solidificó una conciencia de trabajo creativo sistemático. Los tres años recientes del conjunto, adscrito ya al Consejo Provincial de las Artes Escénicas, le han permitido crecimiento de su membresía, exploración artística más reflexiva, superación y ampliación de los márgenes de confrontación nacional e internacional.

El BFC arriba a su décimo aniversario con una plantilla de cuarenta y cuatro integrantes (dieciocho músicos, diecisiete bailarines, junto al personal técnico y de servicios); con más de cuarenta obras danzarias en su repertorio activo (doce mostradas en el contexto de su décimo aniversario); con más de noventa obras musicales igualmente en su repertorio activo¹; y —lo más importante— con definiciones estético-artísticas claras. Enunciadas por el actual director del grupo,

Reynaldo Echemendía, esas definiciones pudieran sintetizarse así: asumir el folklore con visión contemporánea, apoyándose para ello en un profundo conocimiento de nuestras tradiciones; concebir la danza como «el cuerpo de la música», relación en la que esta última juega un rol definitorio; y privilegiar el acercamiento al folklore local.

Las actividades previstas para este décimo aniversario, entre el 11 y el 15 de septiembre pasado, incluyeron un coloquio de tres días, funciones del colectivo durante las cinco noches de la temporada, visitas a clases y ensayos, además de un acto de homenaje a personalidades invitadas y colaboradores del BFC.

Entre las coreografías que subieron a escena se encuentra *Ikú lobi ocha*, estrenada durante el año en curso, y que se anunció como una obra entrañable para la compañía. Más allá de esto, en verdad se trata de una propuesta compleja desde varios puntos de vista. «Ikú lobi ocha» se traduce como «El muerto (o la muerte) parió al santo» y constituye un apotegma esencial en la Santería. No sólo en el sentido de que los santos lucumíes, u orichas, en el pasado fueron seres humanos divinizados tras su muerte y transformados en símbolos. Sino también porque el culto a los muertos está en la base del culto a esos santos. Sin la debida reverencia a los antepasados muertos (por línea de sangre y por línea de religión), al guía y a los protectores espirituales, no se hace obra alguna en esta Regla.

La coreografía, de carácter narrativo, plasma la existencia del olocha desde su acercamiento al universo espiritual que sirve de base a la Santería hasta una forma de reconocimiento terminal, pasando obviamente por la iniciación y el enfrentamiento a la muerte. Las imágenes escénicas que intentan traducir este amplio recorrido, ejercen sobre el receptor (en lo sensorial y en lo emocional) una fuerte sugestión durante prácticamente los sesenta minutos de la obra creada por Echemendía. En la vertiente de la proyección folklórica, donde podemos ubicar a *Ikú lobi ocha*, el tratamiento de un tema de tan alta sacralidad requiere de una precisión de objetivos ideartísticos, ateniéndose a los derroteros de la práctica cultural y religiosa seleccionada.

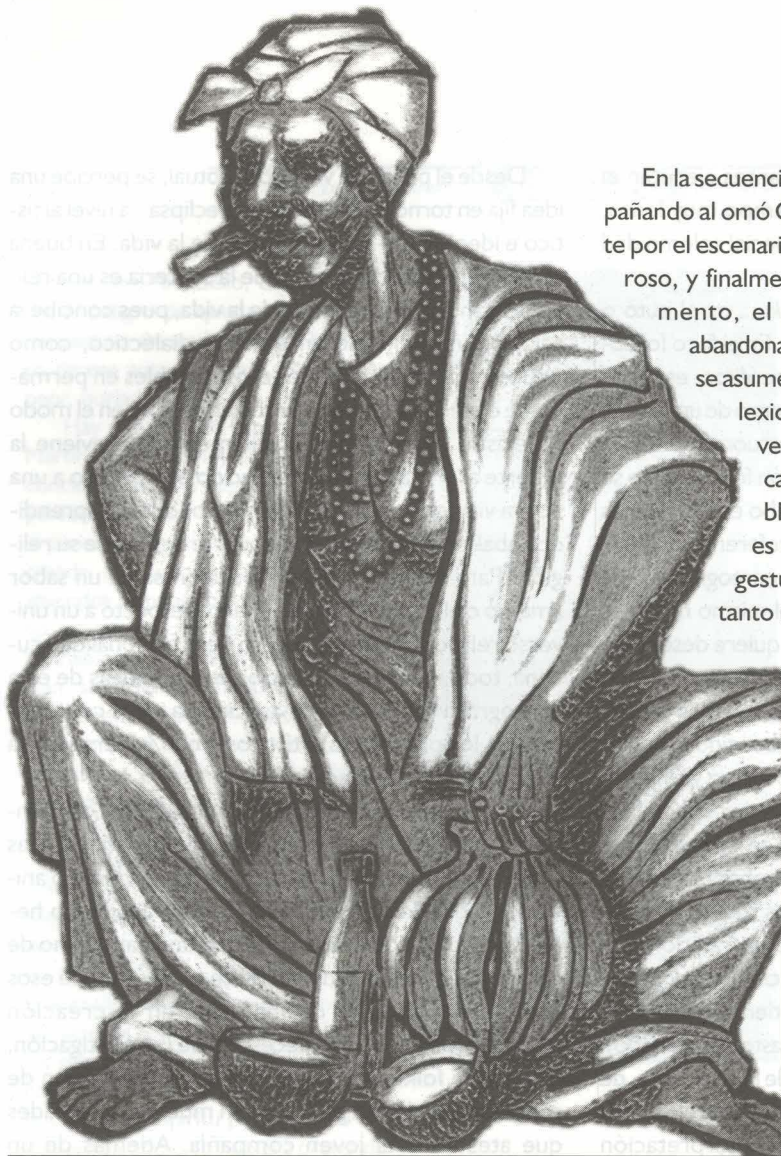
Precisamente, en su apego a la realidad folklórico-religiosa se dan, en estrecha relación con la dramaturgia espectacular de esta coreografía, sus rasgos más inquietantes. Toda iniciación en Ocha está precedida por labores espirituales: como mínimo una,

de espiritismo cruzado² en forma de misa de conocimiento al muerto y coronación espiritual, si esta última no se ha llevado a cabo con antelación. La labor espiritual que en *Ikú...* se recrea es de cordón, frecuente en la mitad oriental de la isla grande pero poco común dentro de la Santería. No queda claro si el futuro omó Obatalá recurre al cordón espiritual por situaciones concretas que más adelante lo inducirán a entregar su cabeza al santo; o si este tipo de sesión espiritual en la que él toma parte constituye una ceremonia obligatoria (pueden requerirse varias), previa a su asentamiento. Por lo inusual de correlacionar la variante cubana del espiritismo cordonero con la Regla de Ocha, hubiera sido necesario deslindar dramáticamente aquellos aspectos.

La solución hallada para visualizar el incesante trabajo de las iyalochas dentro de las complejíssimas ceremonias de iniciación, algo invisible a los no asentados, es eficaz desde el punto de vista escénico. Tras una bambalina blanca, cinco santeras hacen osain³, y se perciben otras acciones del rito genésico, mediante la luz que se proyecta desde un rasante trasero.

El Día del Medio, posterior al de la iniciación y concebido como espacio para el regocijo por el nacimiento de un príncipe (practicante recién coronado), ha sido omitido en *Ikú...* Esta decisión sorprende, si se toma en cuenta que por su carácter abierto, social, incluso festivo, el Día del Medio ofrece amplísimas posibilidades en un espectáculo de proyección folklórica. En su lugar, encontramos una secuencia inexplicable desde el punto de vista de la consecutividad del sistema ritual iniciatorio en Ocha. Secuencia que, por demás, entraña la pérdida transitoria del carácter narrativo de la coreografía. Luego de elevada la bambalina, vemos al iyawó al centro fondo, con el vestuario de gala y su corona blancos, sentado en un especio que no se identifica plásticamente como trono o lugar donde permanece el recién nacido durante determinado número de días.

Comienza entonces un oru danzado de orichas alrededor del nuevo santero que, a pesar de estar bien ejecutado en general, es reiterativo en cuanto al uso del espacio y al modo en que cada danzante-deidad se relaciona con el iyawó, que en todo momento mantiene una actitud hierática. Además de extender en el tiempo la coreografía, este oru danzado recuerda el discurso de buena parte de nuestros espectáculos danzario-folklóricos, con el habitual «desfile» de orichas.



En la secuencia siguiente, aparece la muerte acompañando al omó Obatalá, quien camina distraídamente por el escenario. Ella lo persigue; él implora, temeroso, y finalmente sucumbe. A partir de este momento, el personaje de la muerte apenas abandona el escenario. A nivel visual, la muerte se asume según la imagen occidental-cristiana lexicalizada. La bailarina porta un largo vestido negro, enterizo, sin adornos. Sus cabellos van erizados. En el rostro, con blanco, se acentúa la estructura ósea, es decir, el símbolo de la calavera. La gestualidad básica de este personaje, un tanto reiterativa si tomamos en cuenta su

extenso período escénico, concentra la atención del espectador en la zona superior del torso y en la cabeza (rostro, brazos y manos) de la intérprete. Para caracterizar a la muerte se ha partido de determinados pasos y pantomimas inherentes a la oricha Oyá, la mayor de la tríada de diosas lucumíes que habitan en el cementerio, pero sin sus violencia y energía tan específicas. Los movimientos de las partes señaladas, desligados de su real contexto músico-danzario, se han hecho acompañados, lo que confiere mayor expresividad dramática a Ikú, y cierto grado de duda en su accionar. Esto último se percibe en determinadas inclinaciones laterales de la cabeza y al mover circularmente sus manos, levantando los brazos no sobre la cabeza sino entre esta y los hombros, que se mueven delante y detrás como consecuencia de una ligera ondulación que nace del plexo solar.

Retirado Changó, última de las deidades que «saludan» o «bendicen» al iyawó, comienzan los toques para Obatalá. El iyawó se pone de pie y, seguido de un cuerpo de baile, comienza a bailar para su oricha de cabecera. Si bien la interpretación que de Obatalá hace Mario Mendoza en este momento no tiene la fuerza expresiva que lo jerarquice con respecto a sus acompañantes, desde el punto de vista coreográfico se produce un cambio al retomarse el sentido de narratividad. (Asumimos que quien danza es el iyawó, pues no se escenifica trance alguno que indique la presencia del mayor de los orichas en el cuerpo de su «hijo».)

Luego de iniciado, la primera vez que un santero baila es en su presentación ante Añá, entidad divina viviente dentro de los tres bimembranófonos que conforman la orquesta batá sacralizada. Este segmento de las danzas a Obatalá, por su concepción y funcionamiento dramático, ¿puede interpretarse como la presentación al tambor del iyawó? Virtualmente responderíamos de modo afirmativo, si no fuera porque el recién iniciado y su cuerpo de danzantes se retiran de escena por la izquierda acompañados del canto «Orun ma yo oko», normalmente empleado para conducir al santero a su presentación ante Añá.

En uno de los segmentos mejor logrados de toda la coreografía, un coro de eguns hijos de Obatalá recoge al hermano muerto. Portando todos media máscara y un

sencillo vestuario blancos, los danzantes ejecutan el paso básico de ese oricha en un tiempo muy lento, mientras la escena adquiere una especial solemnidad dramática.

Otro ceremonial soslayado en *Ikú...* es el ituto o despedida ritual del santero fallecido. En el foco folklórico está este acto cerrado a los neófitos, esencial, obligatorio antes de dar sepultura al cuerpo de un olocha. Tiene su similar en ceremonias mortuorias de otras religiones. Y aunque en una proyección folklórica no se puede escenificar tal cual se lleva a cabo en los centros religiosos, determinado orden de referencia al ituto dentro de *Ikú...* hubiera enriquecido la coreografía desde el punto de vista dramático, y del mismo modo se estaría preservando ese ciclo que se quiere describir.

Así, aquel sacerdote de Obatalá a cuya iniciación asistimos, abandona el mundo de los vivos a la fuerza, sin estar preparado para ello, y sin haber sido despedido, en aras de garantizar su descanso en paz y evitar su retorno como ente espiritual perturbador. Sin embargo, a él y a todos los eguns se les tributa en *Ikú...* mediante una ceremonia posterior al ituto: un tambor pa'muerto, como algunos religiosos llaman a esos toques de batá. Respetando la forma circular fijada por la tradición, con el akpwón o cantante ritual dentro del círculo, golpeando aquel una y otra vez el tabloncillo (la tierra) con el Obá gugú o Pagugú (Rey de los muertos; bastón de llamado), se le rinde pleitesía a los moradores de la otra tierra, de Ará Onú. Se cierra aquí esta coreografía, cuya ejecución musical ha sido impecable, y cuya interpretación danzaria en esta secuencia final se distingue por su carácter integrador.

Ikú lobi ocha es una obra de difícil lectura entre un público no conocedor. La perspectiva para abordar el tema escogido, y su correspondiente fabulación dramática, la acercan a la vertiente conocida como proyección folklórica, donde al mostrar un rito, costumbre social o hábito recreacional legitimados por la cultura popular tradicional, el colectivo creador debe observar determinados criterios para no deformar la realidad que se desea escenificar. Podríamos decir que, de algún modo, se intenta dirigir la lectura del espectador eludiendo la polisemia. En su estructuración interna, *Ikú...* deja a un lado sucesos fundamentales entre el nacimiento y la muerte del santero, y no explora así determinados elementos que matizarían la escenificación. En cambio, recrea y amplía otros elementos que al cabo densifican el ritmo y dificultan una acertada comprensión del hecho proyectado.

Desde el punto de vista conceptual, se percibe una idea fija en torno a la muerte, que eclipsa—a nivel artístico e ideológico—la importancia de la vida. En buena ley, sería preciso decir aquí que la Santería es una religión afirmadora del sentido de la vida, pues concibe la relación vida-muerte en un ciclo dialéctico, como opuestos complementarios e inseparables en permanente observancia mutua, como un cambio en el modo de existir. ¿Por qué tan prontamente sobreviene la muerte al protagonista? ¿Ha nacido ese santero a una nueva vida para morir de inmediato? ¿Ha comprendido cabalmente el lugar de la muerte dentro de su religión? Para que el receptor no sea presa de un sabor amargo o al menos desconcertante respecto a un universo religioso medular dentro de la nacionalidad cubana, todo el sistema de acciones dramáticas de esta coreografía requiere estar asociado a ideas coherentes con los propósitos artísticos y con la perspectiva adoptada para su concreción.

En este acercamiento crítico nos hemos concentrado en el análisis de una sola de las coreografías presentadas durante la temporada por el décimo aniversario del Ballet Folklórico de Camagüey. Lo hemos hecho así con el ánimo de profundizar en uno de los aspectos más aludidos durante el coloquio de esos días: el papel de la dramaturgia en la creación danzario-folklórica, y lo necesario de la investigación, la asesoría folklórica y teatral en la construcción de espectáculos de ese género. Son muchas las virtudes que atesora esta joven compañía. Además de un trabajo musical de primer orden con los ritmos folklóricos y populares cubanos, la principal de esas virtudes quizás radique en el potencial creativo que sus jóvenes intérpretes y sus coreógrafos pueden encauzar, en un permanente proceso de transformación de lo cuantitativo en cualitativo, dentro de una diversidad de formas expresivas, y a tono con los principios estético-artísticos resumidos al inicio de esta crítica. En un próximo trabajo abordaremos otras proposiciones coreográficas no menos interesantes dentro del repertorio del BFC.

Notas

- ¹ Datos proporcionados por Leonardo Buenaventura, en su condición de representante del BFC.
- ² José Millet y otros: *El espiritismo. Variantes cubanas*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1996, pp. 28-43.
- ³ Depuración y activación de poderes mágicos mediante el empleo de distintas plantas, agua, otros materiales, rezos y cantos rituales.

Homenaje

a una artista nacional

**Isel Vega
y Ahmed
Piñeiro
Fernández**

FOTOS: BALLET NACIONAL DE CUBA



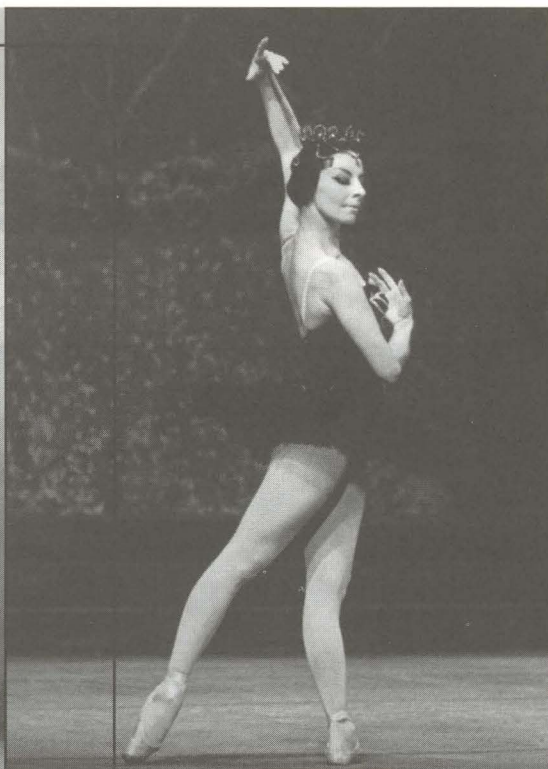
«Quien la vio,
jamás podrá
olvidarla.»
Amado Nervo

La Alonso no necesita de una fecha determinada, de un premio concedido, o de cualquier otro humano pretexto para ser agasajada. Todo lo que ha hecho y hace por (y en) el arte coreográfico es digno de eterna alabanza, de perpetuo elogio. No obstante, diciembre se nos antoja oportuno para el homenaje, pues bien es conocido que en el último mes del año ella celebra, por así decirlo, un doble nacimiento: el del ser humano el día 21, y el de la bailarina el 29.

Aunque nació en una populosa barriada de La Habana un 21 de diciembre (su casa natal está ubicada en la actual calle 90, número 3702, esquina a 37, Marianao), la arquitectura original de la vivienda no se conserva, ha dejado de pertenecer a sí misma para pertenecer al mundo. Y el mundo entero, que ella supo poner a sus pies, la considera una sus personalidades más ilustres, no sólo por su técnica fuera de lo común, su maestría estilística y sus excepcionales dotes como actriz, sino también por haber sido la inspiradora máxima de la Escuela Cubana de Ballet y la principal fundadora del Ballet Nacional de Cuba.

LOS FESTEJOS QUE TRADICIONALMENTE

se celebran para despedir el año viejo, tuvieron en nuestro país una connotación especial, pues a ellos se sumaron los homenajes que el gobierno, las instituciones culturales y el pueblo de Cuba le tributara a una de sus artistas imprescindibles, quien es, en nuestra opinión y en la de muchos otros, la figura emblemática de la cultura de la Isla en la pasada centuria: Alicia Alonso.



En este último diciembre, la eximia bailarina cubana celebró el aniversario setenta de su debut en la danza como intérprete del vals de *La bella durmiente*, en una versión que su primer profesor, el ruso Nicolai Yavosrky, preparó especialmente para la presentación pública de las alumnas de la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana. El hecho tuvo lugar en el antiguo teatro Auditorium de La Habana.

Son pocos los artistas que han alcanzado en la historia de la danza el lugar que ocupa esta ilustre cubana. También son muy escasos quienes han arribado, en plena capacidad creadora y con una vida ejemplar y consagrada a su arte y a su pueblo, a ese aniversario. Tal vez por eso, y en reconocimiento a su labor trascendental, el sábado 29 de diciembre —el mismo día del aniversario—, en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana, el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz al final de una muy emocionante gala artística que llevó por título *Imagen y plenitud*, le hizo entrega, en reconocimiento a sus incuestionables méritos profesionales, de un Diploma del Ministerio de Cultura, que fuera diseñado por el artista plástico Alfredo Sosabravo.

La danza, la música, la literatura y el cine confluyeron entrelazando recuerdos y jugando con las emociones en un espectáculo dirigido por Roberto Blanco, Ricardo Reymenta e Iván Tenorio. Con las notas de nuestro Himno Nacional —que esa noche, llena de emociones, viendo a Alicia y pensando en todo lo que ella es y significa para Cuba y el arte coreográfico, la frase «que la Patria os

contempla orgullosa» nos hizo estremecer—, se inició un hermoso espectáculo en el que de forma breve y artísticamente lograda, se hizo un recuento de la carrera, sin parangón en todo el siglo XX, de Alicia Alonso.

Esa gala fue la culminación de una serie de homenajes a los que se sumaron la Organización de Pioneros José Martí, el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Cultura, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, CMBF, Radio Musical Nacional, la ANAP, el INDER, el Ballet Español de Cuba, el Museo Nacional de Bellas Artes, la Universidad de La Habana, la Federación de Estudiantes Universitarios, el Instituto Superior de Arte, el Instituto Cubano de Radio y Televisión, y el Coro Polifónico de La Habana, entre otras instituciones y organismos que convirtieron a estas celebraciones en una verdadera fiesta nacional.

Emotivos encuentros, conciertos, galas, veladas solemnes, sirvieron para testimoniar, una vez más, la admiración, el respeto y el cariño que el pueblo de Cuba profesa por su genial bailarina, su obra y su ejemplo imperecedero. Artista única, maestra de generaciones, la Alonso es de esos escasos genios que, como hizo resaltar el escritor cubano Miguel Barnet durante el homenaje que le rindió la UNEAC, «ha rebasado el reino unívoco de la historia para trascender al reino magnético de la leyenda». Por eso, a setenta años de su debut como bailarina, en su dominio absoluto de los misterios del ballet, suprema señora de la danza, ante usted nos inclinamos.

CASI CONCLUYENDO EL 2001 *tablas* HIZO públicos los resultados de su premio anual de crítica, investigación y fotografía, que desde el 2000 recupera en las bases presupuestos de la convocatoria original. Un jurado integrado por los teatrólogos Vivian Martínez Tabares, Nara Mansur Cao y Eberto García Abreu, luego de valorar once textos presentados a concurso en los distintos géneros teóricos, concedió unánimemente un galardón único a Osvaldo Cano por «¡Humor cuerdo no es humor?», dada «la eficacia del análisis teatrológico en

Edipo nuestro, Teatrerros de Orilé

Premio *tablas* 2001

función del espectáculo humorístico, al tomar en cuenta la tradición vernácula y su expresión en las formas contemporáneas de hacer humor, y por constituir un ejercicio crítico riguroso enfocado hacia una expresión artística carente de la reflexión que necesita». Del mismo modo, los fotógrafos Cirenaica Moreira y Juan Carlos Alom y las diseñadoras Teresita Hernández y Marietta Fernández, otorgaron el premio de fotografía al conjunto de Leysis Quesada a partir del montaje *Edipo nuestro* de Teatrerros de Orilé, por ser esta «una obra de arte nueva, auténtica en sí misma, más allá del hecho teatral, muy audaz y de coherente y elevado sentido plástico», y reconocieron, «por la agudeza de sus primeros planos», la serie presentada por Alicia Maggi sobre la puesta *Bacantes*, de Teatro Buendía. A continuación publicamos el artículo y el conjunto fotográfico de Quesada. Las imágenes de Maggi ilustran nuestro libreto y «Entretelones».

FOTOS: LEYSIS QUESADA

¿Humor cuerdo no es humor?

Oswaldo Cano

HACE ALGÚN TIEMPO, NO DEMASIADO, por cierto, en ocasión de la visita de Astrid Hadad a La Habana afirmé que nuestros creadores contemplan impasibles la agonía de una espléndida tradición cómica, hoy escuálida e insuficiente. Un espectáculo como *Conexión a Inter-nos* hace que se tambalee tal afirmación. No obstante, lo cierto es que un palo no hace monte ni una golondrina hace verano. Pero como la golondrina del refrán, *Conexión...*, escrita y dirigida

la escena se dedica a mostrarnos la primera computadora cubana, la cual, a punto de salir al mercado es probada en nuestra presencia. Esta sencilla idea permite a los autores eludir la obligación de tener que elaborar una fábula más compleja y, al mismo tiempo, siguiendo los moldes del sainete, poner el énfasis no en lo argumental sino en las situaciones, los personajes caricaturizados, o la burla a la que estos son sometidos. Ello, unido a la parodia de melodías populares, el uso del habla callejera, la utilización de tipos representativos de estratos sociales bien definidos y reconocibles, y el cubanísimo choteo, son algunos de los condimentos que aderezan esta propuesta en la que aunaron esfuerzos Pagola La Paga, *Humoris Causa* y Oswaldo Doimeadiós.

Como se sabe, el sainete debe buena parte de su éxito a la gracia del autor, la caricatura de personajes autóctonos, la burla y la creación de situaciones humorísticas. Esto fue precisamente lo que consiguieron Oswaldo Doimeadiós e Iván Camejo, autores del texto.



FOTOS: JORGE LUIS BANAOS

Para lograrlo, concibieron cinco estampas de actualidad que involucraron a personajes bien conocidos, cantantes, travestis, un boxeador, un grupo musical femenino y otro de ancianos, homosexuales, delincuentes, un policía y un conocido locutor de la televisión. O sea, personajes que, si revisamos la herencia vernácula, siempre han ejercido una fuerte fascinación sobre nuestros autores. De modo que, por esta y otras razones que iremos analizando, se puede afirmar que la clave del éxito del espectáculo —amén del carisma de los intérpretes— hay que buscarla en la utilización más o menos conciente de resortes probados exhaustivamente por la tradición.

por Oswaldo Doimeadiós e Iván Camejo, es un espectáculo que remonta el vuelo bien por encima de otros ejemplares del género en la escena cubana actual. Esto lo pudo constatar el espectador que acudió al Mella, sala que se repletó durante las dos primeras semanas del lluvioso octubre, confirmándose así la aceptación de nuestro público por lo cómico, género de profundas raíces populares.

Con una trama sencilla, en la cual los sucesos cotidianos y el hombre común se alzan con el protagonismo, *Conexión...* seduce al espectador por su modo expedito, diáfano de comunicarse. En esencia,

También es cierto que el espectáculo —y este es otro de sus méritos— busca el diálogo con amplios sectores de público; y de un modo inteligente y bien contemporáneo, propone una doble codificación. Esto es palpable sobre todo por el hecho de que junto a chistes directos y hasta fáciles, son engarzados otros más «intelectuales»; así como en el propio pretexto argumental que lo vertebra, entre otras cosas. Sin olvidar que lo que realmente deleita a la platea es la frase chispeante, el doble sentido, o el humor grueso, históricamente pilares fundamentales de este género.



De los cinco cuadros o estampas costumbristas que componen *Conexión...*, voy a detenerme en tres de ellas por resultar de mayor eficacia comunicativa, las que mejor demuestran una asimilación y puesta en práctica de los recursos cómicos, así como las que entablan un diálogo más franco con la tradición.

Con naturalidad y sobriedad a veces interrumpidas por la risa contagiosa que lo hizo, lamentablemente, desconcertante más de una vez, Víctor Pagola condujo una entrevista a dos peculiares personajes: un músico y un boxeador. El músico identificado con cierto modelo de homosexual, fue asumido por Enoel Oquendo. El actor mostró gracia y simpatía a la hora de enfrentar un estereotipo tan provocativo para una sociedad y un contexto signado por la homofobia, razón esta que contribuyó a la hilaridad reinante. Sin embargo, su función en la escena —como también la del conductor— fue la de la clásica «pala», o lo que es lo mismo, la de ayudar al lucimiento de su contraparte, en este caso el boxeador. Este último personaje, asumido por Rolando Ortega, es quien protagoniza el cuadro, al ser sometido con insistencia a la cruda burla que tipifica el accionar cómico. El recurso de comicidad principal giró en torno al modo atropellado de hablar del pugilista. Modo de hablar que recuerda tanto desde el punto de vista paralingüístico como por su eficacia, al lenguaje bozal, o sea, deformado, indescifrable de algunos personajes del bufo que tanto explotaron los caricatos del XIX. Sin olvidar que, en la comedia, la destrucción de las palabras es un ardid que alude analógicamente a la destrucción del mundo, o lo que es lo mismo, al caos. El modo desenfadado, contenido de asumir el personaje, junto al somatotipo de Ortega, ayudaron a que la escena deviniera gancho efectivo dentro del espectáculo.

Otra de las estampas en la que se maridan personajes y situaciones de actualidad y mecanismos

explotados por la tradición vernácula, enfrenta a dos sui generis y a un no menos sorprendente policía. Aquellos, más cercanos a expertos bibliófilos, y el documentado, culto y mañoso agente, entablan un diálogo «erudito» en torno a temas y autores diversos que se mezclan con los avatares y personajes propios de sus respectivas actividades. Aquí el discurso se torna más irónico, menos directo y por lo tanto menos fácil. La parábola deviene recurso decisivo para abordar la temática y de nuevo es el lenguaje el elemento cómico determinante. Situación y lenguaje que nos remiten al catedraticismo, mecanismo mediante el cual son objetos del escarnio colectivo aquellos individuos que tratan de aparentar la falsa posesión de conocimientos, o la pertenencia a un grupo, clase o raza que los ha deslumbrado, pero que definitivamente les son ajenos. De esta manera indirecta, pero igualmente certera y crítica, los tres personajes son sometidos al juicio de los espectadores, quienes ríen pues conocen las verdaderas identidades e intenciones del trío. Incluso la escena es proclive a una segunda lectura pues en ella se alude —echando mano a lo que pudiera ser un ejemplo modélico de lo que Mañach definiera como choteo— al tono elevado, retórico, que es usual en ciertos círculos del mundillo intelectual, lenguaje este que ha sido bautizado jocosamente como «metatranca». Doimeadiós y Camejo, en los roles de delinquentes, y Omar Franco como policía, consiguieron poner en solfa a sus criaturas a partir de la extrañeza provocada por la entonación, la falsa erudición y el contraste con la propia realidad.

Uniendo la parodia de conocidísimas melodías con la utilización de personajes y conflictos pintorescos y habituales en el contexto del barrio, la estampa del cierre consigue también una envidiable comunicación con el auditorio. Los miembros de Pagola La Paga y Doimeadiós

asumen a un grupo de músicos ancianos, algo tan de moda en los tiempos que corren. Luego, en lo que es una prolongación de la misma escena, los mencionados intérpretes travestidos, satirizan la sobrealbundancia de grupos femeninos dedicados a cultivar la música tradicional. El fenómeno relativamente reciente del turismo y la subordinación de intereses estéticos a la necesidad de «luchar», están tratados aquí de un modo soterrado, subyacente. Entre lo más relevante de esta escena está el hecho de que el escarnio no se limita solamente al discurso oral, sino que se extiende a las acciones y la gestualidad de los personajes. El recurso de comicidad más efectivo aquí es la parodia a melodías conocidas, reducidas ahora de modo deliberadamente absurdo.

peculiar manera extraverval de comunicarse, y que en su habla cotidiana acude sistemáticamente a emblemas e ilustradores diversos, no fue explotada. En este rubro se separan de la tradición bufa que sí supo explotar la procacidad o la sutileza, según el caso, encerradas o manifiestas en gestos y movimientos.

Sin embargo, al pasar balance, y pese a lo apuntado, *Conexión...* resulta un buen ejemplo del sainete de actualidad, facturado con inteligencia y capaz de conseguir el espaldarazo del público. ¿Por qué? Entre otras razones porque va de la ironía al chiste grueso, y de la reducción paródica al doble sentido, asume tipos populares y situaciones cotidianas, echa mano a la herencia vernácula y a otros recursos de probada



El espectáculo cuenta con una sugerente escenografía, la pantalla de una computadora dentro de la cual se desarrollan los acontecimientos. Sin embargo, al descansar excesivamente en ella, prescinde de un probado recurso del género; me refiero a la recreación del ambiente en el que discurre la estampa y que funciona como preparación e información visual para el espectador. Esto es apreciable en mayor grado en la escena de los delincuentes y el policía. Por otra parte, *Conexión...* descansa en exceso en el chiste oral. El hecho de que los actores estén anclados frente a los micrófonos resta visibilidad, movilidad, posibilidades expresivas y de búsqueda de la comicidad a partir de la gestualidad y lo postural; lo cual termina siendo uno de los mayores defectos de la puesta en escena. La sabrosa y amplísima gama de gestos, movimientos, tics de un pueblo como el nuestro que cuenta con una frondosa y

eficacia que actúan directa y certeramente sobre la sensibilidad del cubano. Además, con un trabajo de equipo cercano a la creación colectiva —el vestuario fue obra del propio elenco, la música de Pagola La Paga y Doimeadiós, de quien es también la idea original que desembocó en un texto escrito en colaboración con Iván Camejo, y la escenografía de un grupo de estudiantes del ISDI—, hacen reír y pensar a un tiempo, sin demasiadas concesiones ni cerebralismos, recurriendo, como ya había acotado, a la tradición, pero con un acento contemporáneo, demostrando que la calidad es alcanzable sobre todo cuando, aunque parezca una paradoja, se trabaja con seriedad, con cordura, porque acaso, ¿humor cuerdo no es humor?

Edipo nuestro que estás en la tierra...

Habey Hechavarría Prado



FOTOS: LEYSIS QUESADA

EDIPO NUESTRO QUIERE SER, COMO NUESTRO PUEBLO, de Thornton Wilder, una disección de la naturaleza profunda de la sociedad humana y de sus mecanismos de supervivencia, o de cierta comunidad en específico que declara sus interioridades: una inmensidad tan pública como desconocida. Quiere ser el re-encuentro, la re-ligación con lo ignoto, aquello desconocido que nos habita y nos acompaña. Y para conseguirlo utiliza el *Edipo tirano*, del venerable Sófocles de Colono, dejando atrás la fuente clásica e internándose en los campos de la oración sagrada, en el «Padrenuestro».

Transido, por fortuna, de insubordinación y desenfado, *Edipo nuestro* se arriesga a desencaminarse del ámbito escénico, no sólo atravesando los misteriosos bosques de la plegaria, también a la busca de un discurso social al que tampoco negaremos buen tino y franqueza; además de poseer una intención noble que, quizás en algún momento, devenga análisis real. El antiguo rezo cristiano envuelve la tragedia griega en un sutil esfuerzo por resolver el conflicto mejor planteado que conoce la literatura occidental. Sugiere esta última producción del grupo Teatreros de Orilé, la organización del intertexto a la manera de un texto cultural general —según diría el semiólogo Fernando de Toro— cuya complejidad en el manejo de los referentes e idiosincrasias pone rumbo hacia una invocación estetizada. Me explicaré.

Si algo ha caracterizado, durante una década de constante labor, al colectivo que dirige Mario Morales, es la defensa de una teatralidad que emerge del ritual por su propia necesidad. Los términos «teatro popular» y «teatro folklórico», vagos no obstante, le han venido como anillo al dedo; en especial el segundo, que no en pocas ocasiones excluye al primero. Orilé, oscilando de una tipología a otra, ha escogido un acercamiento inteligente y comprometido a las tradiciones africanas (*Susundamba*) y campesina de origen español (*La mujer de Trinidad*), sin un texto escrito precedente al texto escénico o partiendo de obras literarias y dramáticas (*Las tres suspirantes* y *Chago de Guisa*). Alejado de la comercialización, la vulgaridad, la imagen simplista, el caso Orilé lleva la distinción de la osadía, el sello de la autenticidad ganada en buena lid por el espesor y el cuidado de la obra.

El sentido de lo sagrado, definidor del hecho teatral, y el motivo folklórico, principio dinámico de la identidad en cuanto ganancia o posesión, se funden en la célula del rito dispuesta a narrar las contingencias del duro e inefable ejercicio que es la existencia. De la mano de tales preocupaciones llega al ruedo la pieza de Sófocles. El problema del espectáculo, a mi juicio, no son las actuaciones, a la zaga del suceso dramático, ni la demanda de imaginación y recreación plástica, ni los códigos culturales un tanto indescifrables para los que no somos especialistas en la materia, sino la falta

de una investigación minuciosa, capaz de integrar armónicamente las peculiaridades de la norma dramática en que fue cifrado el texto y la condición del soporte mitológico-ritual que será andamio transcultural. La dificultad propia de tales piruetas se une en *Edipo nuestro* a la hondura de los temas abordados, restándonos buena parte del disfrute que la mera contemplación propone. Pues lo que tiene el montaje de poesía y encantamiento, de magia y de secreto, justo es decirlo, son principios inmanentes de la poética de Orilé, dentro del marco de rústica ingenuidad y artesanía sapiente que conforma su aproximación a lo autóctono.

Así, el Edipo nuestro constituye un ambicioso receptáculo de elementos yoruba, arará, carabalés y católicos, junto a otros comunes en toda la civilización del continente negro. ¿El resultado? Un extraño patakín, una leyenda cuyo origen parece remontarse al inicio de los tiempos.

El espectáculo hace explícitas las tinieblas con las que se debate nuestro héroe «de los pies hinchados». La oscuridad, la falta física de lumbre, predomina incluso cuando sobreviene un enceguedor torrente de luz, o el adivino invidente, el magnífico Tiresias, revela las claves del destino que en nada contribuyen a la felicidad ni al conocimiento. La proyección de imágenes sobre el telón de fondo y el cuerpo-vestuario de los actores, cubre el espacio vacío con un velo de sombras que potencia la verdadera escenografía. La iluminación oscurece, como «la noche oscura del alma» ilumina. Recordemos a *Hamlet*, príncipe de Dinamarca y *La vida es sueño*, tragedias afines en las cuales la sabiduría no es un talento o un regalo, más bien una conquista alcanzada mediante el esfuerzo personal, la vía del dolor, a veces un inevitable *ars moriendi*. El postulado anterior supone al hombre abocado a una praxis catártica que tendría en la virtud la genuina expresión del bienestar; aunque el tránsito conlleve conmisericordia y terror. No puedo ocultar mi admiración ante la ejecutoria de tal sacrificio.

Efectos de luz, claroscuros, remontan al espectador a un juego de contrastes muy apropiado a la fábula sofoclea. La ironía, las ambivalencias del original, tomaron en la versión estructura de tres planos de representación contrastantes entre sí. La historia narrada por evocación espiritual e invocación, el ambiente de los practicantes del rito (comodines, figuras alegóricas) y el plano de la expectación desde el que un enigmático «personaje» interviene a la manera de un comunicador directo, hacen de la puesta en escena un esbozo de polifonía. El contraste armoniza, juega también el *Verfremdung* usando

investiduras en escena (Edipo, Creonte), apariciones esperpénticas que ilustran lo sobrenatural (Tiresias y un Kokoricamo, sugerencias del hado nefasto y lo desconocido) y la participación, momentos antes de la catástrofe, del comunicador, *griots* que detiene la acción dramática, proponiendo un manojo de ideas tras las cuales descubrimos al director artístico. No en balde asume el papel del *griots* el mismísimo Mario Morales.

Pese a la estructura propia del ritual con trance e hipóstasis incluidos, los cuatro intérpretes del montaje —donde se destaca la encarnación tierna y fuerte de la madre-esposa por Silvia Tellería, única actriz del elenco—, la atmósfera de presunción y de tormenta, algunas soluciones ingeniosas y la plástica afroantillana, el hallazgo poético del espectáculo radica en la perspectiva de la plegaria.

El inicio del *Evangelio de San Juan*, cantado y recitado varias veces, coloca el mito de Edipo bajo la circunstancia de una apropiación algo endeble dramáticamente, pero eficaz respecto a la santificación del hijo de Layo y de Yocasta. La conversión del tirano de Tebas en un demonio milagroso, le permite a Orilé transitar del culto al muerto a la adoración del gobernante-dios. Frente a semejante fabulación dionisiaca, el proceso de purificación del cuerpo social se enreda bajo las raíces de una prédica que nos regresa al nacimiento del teatro en los antiguos misterios. La plegaria, fundamento del himno ditirámico, estimula en nuestro Edipo una tragicidad primitiva que canta la grandeza del tirano, benefactor por excelencia de la ciudad-estado, y censura las procacidades del rey, causante a un tiempo de los triunfos y las injusticias de la comunidad. Ángel de la Luz y Ángel Caído, Edipo deja de ser el Otro para fundirse en el centro telúrico del pueblo; culpabilidad e inocencia por antonomasia de la que participamos todos, consciente o inconscientemente. La dualidad del protagonista, el carácter excepcional de su caprichosa estirpe, provocan ese encontronazo con el sinsentido de la vida, con lo inexplicable del ser, ahora podríamos nombrar edípico, del complejo nacional orando desde el fondo de nuestra naturaleza:

Edipo nuestro
que estás en la tierra
santificado sea
—iojalá, algún día!—
tu nombre.

Postscriptum:

Mientras elaboraba este texto, Teatreros de Orilé se replanteaba *Edipo nuestro*. Mis reflexiones nacieron del espectáculo anterior.

Quince años de Buendía

Elogios

Mercedes Fernández en *La emboscada* (1981)

SUELEN, EN OCASIONES, hacerse «solas» las revistas. Cuando preparábamos este número, Matanzas celebró los veinte años del montaje por Flora Lauten de *La emboscada* con un grupo de estudiantes del Instituto Superior de Arte, en lo que constituiría el 15 de julio de 1981 la primera graduación de esta academia fundada en 1976.

El Consejo de Artes Escénicas y el Teatro Sauto donde se presentó el 20 de noviembre de 1981, cedieron su espacio para ello por dos razones. Porque, con varios matanceros en sus filas, aquella graduación quiso, y logró, asentarse en Matanzas para reconstituir el Conjunto Dramático, que luego derivaría en el Mirón Cubano. Y porque nada le es ajeno en términos culturales al excelente movimiento escénico matancero y a su Consejo Provincial.

Sobre el escenario del Sauto, de la mano de una tertulia conducida por Farah Madrigal y Rubén Darío Salazar, se reunieron las actrices y actores Nancy González, Mercedes Fernández, Armando Tomey, Adrián Morales, Nelson González, Eduardo Rodríguez, Frank Reyes, Juvencio Núñez, Francisco (Pancho) Rodríguez y el músico Fernando Rodríguez (Archie), participantes directos, junto a Farah, de aquella experiencia.

Entre anécdotas, recuerdos y saluciones, fue emergiendo la importancia de aquel proceso formativo que culminó en *La emboscada*; el papel de Flora, de Graziella Pogolotti, de Rine Leal; el espíritu del ISA de entonces.

Flora agradeció el regalo que significó tal encuentro porque para ellos sus primeros alumnos continúan siendo «su primer amor». Esos alumnos señalaron que *La emboscada* les había enseñado a reirse del teatro y a tomarlo como un juego de convenciones, como un extrañamiento de lo real, como una permanente creación colectiva.

Se evidenciaba así una función cenital de la experiencia pedagógica del ISA, que liderada por Graziella Pogolotti, permitió

años después la instauración de nuevos paradigmas en las formas de hacer y entender nuestro teatro.

Hoy sabemos mejor que *La emboscada*, de Roberto Orihuela, había culminado los años setenta en el montaje del Teatro Escambray, e inició los ochenta con la puesta de Flora. Por eso, la hermosa acción de Matanzas nos sirvió de pórtico perfecto para este dossier sobre Buendía, que es de homenaje por sus quince años, ya imprescindibles en la escena nacional, y por extensión de su directora en su sesenta cumpleaños. También a la maestra permanente que es Graziella Pogolotti, por sus siete décadas de vida, de quien ya hemos señalado su papel en esta historia.

Los textos sobre ellas nos llegan de la mano de Roberto Fernández Retamar —lo cual es un honor para *tablas*— y de Raquel Carrió, otra figura capital en la trayectoria de Buendía, quien nos cedió sus «Imágenes de Flora», leídas en ocasión de entregársele a Lauten en fecha reciente la condición de Doctor Honoris Causa del ISA, esa institución que en veinticinco años tantas siembras ha realizado, y sobre la cual debemos volver más adelante.

FOTO: ARCHIVO *tablas*



Roberto Fernández Retamar

EL MÁS PEQUEÑO DE MIS NIETOS

preguntó hace poco a su mamá: «¿El tiempo sabe que nosotros pasamos por él?» Como se conoce, las preguntas fundamentales se las hace el ser humano muy temprano. Lo que se ignora es cuándo encuentra las respuestas. Traigo esto a colación porque el hecho de que aquella adolescente de quince años que conocí en casa de sus padres vaya a cumplir ahora setenta, me revela otra vez con brusquedad la existencia del tiempo. Tanto Graziella como yo hemos contado, cada uno por su parte, aquel primer encuentro, cuando una noche de finales de 1947 ó principios de 1948 fui con Víctor Manuel a casa de

Marcelo Pogolotti, y me encontré por vez primera con Graziella. Yo acababa de fracasar en la carrera de Arquitectura, y al parecer mis comentarios sobre el punto contribuyeron a disuadir a Graziella de matricular tal carrera. Unos meses más tarde ambos iniciamos los estudios de Filosofía y Letras. Ella fue mi primera amiga en dicha Facultad. Pero al poco tiempo formamos parte de un grupo alimentado por afinidades culturales e ideológicas en general (éramos gente de izquierda) que nos mantendrían unidos hasta hoy, con raras excepciones. Entre estas últimas, debo evocar la memoria tan querida de Marta Vesa, la grande y hermosa walkiria que falleció hace unos años, y que hacía con la menuda Graziella un simpático dúo.

Aunque he dicho que conocí a Graziella en la adolescencia, la conocí ya madura. Su clara inteligencia, su avidez de saber, el ambiente intelectual que la rodeó desde el nacimiento, contribuyeron a darle pronto una seriedad en la conducta y una precisión en los juicios que la han distinguido siempre. Recuerdo que, siendo ambos alumnos universitarios, en más de una ocasión le consulté sobre textos recién escritos, y recibí siempre de ella comentarios agudos y enriquecedores. Cuando muchos años después el Instituto Superior de Arte le concedió una alta distinción y me honró pidiéndome las palabras que debían decirse sobre ella, destacué su «oficio de conciencia». Pensaba entonces, y sigo pensando, que tal oficio es probablemente su más destacada característica. Donde quiera que ha estado, se atiende con particular interés su criterio, porque se sabe que nace de una meditación profunda, de un conocimiento siempre renovado, de un temperamento a la vez sereno y severo.

Aunque sea con estas escasas líneas, no quiero estar ausente del homenaje que se le rinde a mi hermana Graziella al llegar a sus setenta años en plenitud de lucidez y entusiasmo.



FOTO: ARCHIVO tablas

Graziella, el tiempo, la conciencia

EN EL MOMENTO DE REDACTAR ESTE

elogio trato de recordar mi primera imagen de Flora. Son imágenes de distinto tipo pero tienen algo en común.

La primera: Nueva Gerona, 1979. Encuentro o Taller de Teatro Nuevo. En el espacio de una plaza se representa un espectáculo sobre las cartas de los combatientes cubanos en Angola. Aparece una actriz, recoge las cartas, se dispersan por el escenario y empieza la función.

La segunda: 1980. Estoy sentada con el maestro Rine Leal en la sala Hubert de Blank. Es una función de *La vitrina*, el mítico espectáculo de Teatro Escambray, esta vez representado en La Habana, en el Primer Festival Internacional de Teatro. Entra el público. Rine me señala: «Esa es Flora Lauten. ¡Cómo pasa el tiempo! Ella estrenó *La vitrina* en el Escambray en el 71.»

Tercera imagen: Cambia el escenario. Estamos en la fábrica Cubana de Acero: una nave donde se representa *Huelga*, de Albio Paz, puesta en escena del director colombiano Santiago García. Fidencia—así se llama el personaje—tiene en la mano una cuchara y una cazuela. Tienen hambre. Esta mujer pide comida para sus hijos. Recuerda un personaje de Brecht, pero su mirada, su gestualidad, las modulaciones de la voz, expresan los matices de una entrañable cubanía.

De hecho, estas imágenes sintetizan los primeros años de una trayectoria. Actriz de Teatro Estudio en los años sesenta, formada en las disciplinas y el rigor investigativo que caracterizó la labor de Raquel y Vicente Revuelta, Flora vivió y protagonizó (recuérdense sus interpretaciones de Lalita en *Contigo pan y cebolla*, Cuca en *La noche de los asesinos* o el personaje de Flora en el segundo cuento de *Lucía*, de Humberto Solás), esa década feliz, de intensa actividad de la vanguardia artística, que fueron los sesenta para el teatro y el cine cubanos. Luego vendría la búsqueda y experimentación llevadas al límite en el Grupo Los Doce, que relacionaba

esta vanguardia teatral con lo más renovador de la experiencia escénica a escala internacional.

En realidad, si algo me parece ejemplar del empeño formativo de Teatro Estudio y Los Doce en estos años fue la diafinidad con que investigaron y exploraron métodos y técnicas diversas en la búsqueda de una expresión nacional. Obras de Brecht, Ibsen, Lorca, Héctor Quintero o José Triana eran siempre el punto de partida de un intenso laboratorio en que, lejos de caer en las aburridas dicotomías: Stanislavski o Brecht, Grotowski o el vernáculo cubano, esta vanguardia se sintió heredera de todas las tradiciones y asumió este legado de manera creativa, con la rebeldía y la humildad que liberan por igual del mimetismo o la repetición de fórmulas vacías. Al mimetismo opusieron el estudio minucioso de nuestras

Imágenes de Flora

Raquel Carrió



FOTO: ARCHIVO tablas

propias tradiciones. Pero al reduccionismo nativista-vernacular opusieron el concepto de un teatro de arte, sin concesiones al facilismo o la complacencia del espectador.

No son simples palabras: significa no sólo el ejercicio de un teatro crítico, sino todo el proceso de preparación sicofísica y profesional que ello implica, a saber: investigación seria y minuciosa de textos y fuentes culturales (literarias, musicales, plásticas, danzarias), y en particular, un intenso trabajo sobre las técnicas del actor y los lenguajes de la escena.

Por eso no es de extrañar que cuando a finales de los sesenta, un grupo de actores liderados por Sergio Corrieri, emprendieran la búsqueda de nuevos espacios, públicos y relaciones teatrales, Flora, con dos hijos pequeños, se lanzara también a la fabulosa aventura de abrir nuevos caminos a la dramaturgia y la imagen escénica.

Se ha escrito mucho sobre Teatro Escambray, pero no siempre se entiende su legado en términos ya no de acción socio-política sobre el espectador; sino en términos de una renovación profunda de las formas, técnicas y estrategias de comunicación. En particular, me refiero a la incisiva y determinante contemporaneidad de esta experiencia que produjo una apertura en las relaciones: texto/escena, actor/espectador, y nuevas vías de expresión de la vanguardia.

En el Escambray, Flora se sintió una persona y una artista extraordinariamente libre. Allí escribió sus propias obras, actuó, dirigió, y formó su grupo, Teatro La Yaya, con campesinos de la comunidad en que vivía. Allí crió

Junto a Félix Antequera, en *La cándida Eréndira*



FOTO: ARCHIVO tablas

a sus hijos, y de la joven actriz que tuvo sus primeros años formativos en Teatro Estudio, de la muchacha Miss Cuba que fue —por cierto, la última Miss Cuba— se convirtió, después de años de duro trabajo, en la maestra, dramaturga, directora, y extraordinaria artista que yo conocí en los primeros años de los ochenta.

En el verano del 81, asistí al estreno de *La emboscada*, texto de Roberto Orihuela, escrito originalmente para el Teatro Escambray, que Flora retomaba como espectáculo de graduación de la primera promoción de actores del ISA.

Podrían decirse muchas cosas de la puesta, pero hay una esencial: con ella se inicia el movimiento de renovación de las técnicas y los lenguajes escénicos que, en pocos años, cambió el rostro del teatro cubano en los ochenta y produjo una década de asombrosa vitalidad en el ámbito de la escritura, el montaje, y las relaciones con el espectador.

El juego, la ironía, la paradoja, el discurso desacralizador, la subversión del canon, la apertura del texto (la herencia clásica) a nuevos

sentidos, enraizados en la *contemporaneidad del espectador*, fueron las claves del éxito de la nueva versión. Pero además, marcaron los caminos para una nueva generación de teatristas (actores, directores, dramaturgos, críticos e investigadores).

En mi caso personal, debo decirlo con toda honestidad: me alucinó que este movimiento de renovación saliera de las aulas, que el aula de Flora fuera un delirante *taller de integración de la música, la danza, las artes plásticas*, que el texto encontrara en la escena no una simple ilustración de las palabras, sino un reino en que la palabra se transformaba en imagen, y sobre todo, que una escuela, una Universidad, no fuera para los alumnos sólo la cansada academia de disciplinas impuestas para recibir un título, y que los propios maestros no tuviéramos que ser, también, los aburridos repetidores de lo ya sabido.

Por el contrario, me gustó que pudieran fundirse el magisterio, la creación y la investigación, que el aula fuera un espacio abierto a la confrontación de métodos y técnicas diversos, que la enseñanza y el teatro fueran eso: un espacio de libertad, un lugar, en síntesis, donde se recibe la herencia y se forma la vanguardia del pensamiento y la práctica de creación.

A *La embocada* siguieron las versiones de *El pequeño príncipe* (82), *El Lazarillo de Tormes* (83), *Electra Garrigó* (84), *Lila la mariposa* (85), y finalmente, la creación de Teatro Buendía, en el 86, con dos promociones de graduados del ISA.

Quizás debí invertir mi discurso: hablar del Buendía más que de los orígenes de Flora en el Teatro. Pero ocurre que yo creo que las claves para entender la trayectoria de quince años del Buendía están en ese largo camino que va de Teatro Estudio y Los Doce, del Escambray y La Yaya, a los primeros años de magisterio en el ISA, y que esas experiencias cristalizan en un grupo que es precisamente eso: *un centro permanente de investigaciones sobre las fuentes y tradiciones culturales (literarias,*

plásticas, musicales y danzarias), y en particular, *un laboratorio donde el estudio de la herencia se realiza a través –literalmente a través– del cuerpo y alma del actor y de la escena.*

Desde este punto de vista, Flora ha sido, y es, el *punto* (o el hilo conductor) entre tres momentos fundamentales del desarrollo de la vanguardia teatral cubana: la que representó Teatro Estudio en los sesenta, la del Escambray y el teatro de comunidades en los setenta, y el punto de partida del movimiento renovador de las dos últimas décadas protagonizado, en gran medida, por jóvenes egresados del ISA.

De allí la importancia que Flora ha concedido a la formación y el entrenamiento del actor, las técnicas de improvisación y el trabajo de máscaras. De allí también el ejercicio de una *escritura escénica* partiendo de textos clásicos y contemporáneos. De allí lo arduo, lo agotador de los procesos de trabajo y, al mismo tiempo, el sentido de *juego y libertad creativa* que caracteriza estos procesos.

Y finalmente, de allí que el Buendía haya sido, durante años, no sólo un lugar donde se producen espectáculos a partir de investigaciones rigurosas, sino también, y esencialmente, *una escuela de formación de actores, directores, y técnicos de la escena.*

Como se sabe, Teatro Buendía ha representado a Cuba con extraordinario éxito de público y crítica en los más exigentes y prestigiosos escenarios y festivales en países de América Latina, Europa, Asia, África, así como en Norteamérica y Australia. Flora Lauten y su equipo de profesores han impartido talleres y seminarios en universidades e instituciones culturales en estos países y continentes.

Pero lo que más me conmueve cuando pienso en la historia de Flora y el Buendía, y de todos los que hemos tenido el privilegio de estar en él, es lo que ha ocurrido no en cada uno de esos escenarios, sino en nuestra pequeña y casi siempre en ruinas iglesia de La Habana.

En 1986, el lugar era una antigua iglesia griego-ortodoxa abandonada por sus popes y sus feligreses, convertida en un almacén sin puertas ni ventanas, un lugar inútil. «Polvo y ceniza sobre los viejos muros», como un texto que he escrito para la versión de *Bacantes*.

Junto a Rogelio Blain, en *Lucía*



FOTO: ARCHIVO PERSONAL DE FLORA LAUTEN

Fue levantada durante más de dos años por una brigada de un albañil y quince actores. Allí se levantaron también, entre el polvo, el calor y la humedad, las preciosas imágenes de espectáculos como *Las perlas de tu boca* (89), *Safo*, *La cándida Eréndira*, *Las ruinas circulares* (91-93), *Otra tempestad* (97), *La vida en rosa* (99) y *Bacantes* (2001), entre otros espectáculos para niños y jóvenes. Allí nacieron hijos, se unieron y separaron matrimonios, se hicieron adultos los jóvenes graduados del ISA y eligieron sus caminos. Algunos viven y trabajan en otros países (es una vieja tradición del teatro y sus carpas errantes que ataque el amor o la necesidad), otros son hoy maestros y directores y tienen sus propios alumnos y grupos. Algunos miran atrás y otros no.

Pero cuando, producto de los años —«¡Cómo pasa el tiempo!»—, dijo Rine, cuando me señaló a Flora en la función de *La vitrina*—, de las pérdidas, erosiones y migraciones de la época, quedábamos ya muy pocos, Flora miró con atención el espacio vacío, se paró frente al mar que circunda su isla, *nuestra isla*, y él le regaló un árbol seco.

Antes, cuando *Otra tempestad*, le había regalado una estatuilla de Olokun, que presidió el montaje de la obra. Ahora para *Bacantes* el mar le regaló un árbol seco. Con el ímpetu a toda prueba que la caracteriza —herencia de su madre, maestra de música y mujer excepcionalmente lúcida e imaginativa, aún a sus ochenta y tantos años—, con la fe en su país y en el teatro que no la abandona nunca, Flora cargó con el árbol y lo colocó (el cuento es absolutamente real) en el centro del escenario de la vieja iglesia. «La vida renacerá», dijo. Buscó piedras, arena, madera, sogas, y convocó una audición para nuevos actores. La iglesia se llenó de voces y rostros distintos.

¿Quién no extraña a los hijos cuando ya no están en la casa? Con las heridas, con los nuevos y los viejos actores empezó la siembra, revivió los rituales.

«Grato trabajo y dulce fatiga», dice Dionisio, dios de la fertilidad, cuando vuelve a su tierra en la versión de *Bacantes*. Y así fue. Fue un duro trabajo, en el que Flora empeñó, más allá del cansancio y los años, toda su asombrosa energía, sabiduría e imaginación.

Nació *Bacantes*, con la fuerza que tiene siempre la tierra arrasada y renovada. Como todas sus obras, esta última —con jóvenes recién egresados y algunos estudiantes del ISA de los primeros años—, ha sido hecha con pasión y delirio, con un conocimiento casi secreto que viene de la imagen y se expresa a través de ella. Como todas sus obras, es un canto a su tierra, una defensa apasionada y lúcida de su país y de su herencia. Ha puesto su cuerpo, su voz y corazón para que esta herencia *llegue hasta nosotros*. Ha investigado y ha creado desde la raíz hasta el alma de todas nuestras cosas.

Por todas estas razones, por la magia inolvidable de sus espectáculos, por la creación de la belleza aun entre las mayores dificultades y carencias, con los mínimos recursos, por representar siempre la vanguardia del pensamiento y la imagen teatral, y por la enorme generosidad con que ha sabido transmitirnos a todos sus discípulos su sabiduría y su entrañable amor por nuestra cultura, a nombre de la Facultad de Artes Escénicas, el Claustro de profesores, así como los estudiantes y graduados del ISA, le agradezco, una vez más, su *permanencia, su fidelidad, y su fértil magisterio entre nosotros*.

Aceptación del **elogio** Aceptación del **elogio** Aceptación del **elogio** Aceptación del **elogio** Aceptación

Flora Lauten

QUERIDOS COMPAÑEROS Y AMIGOS:

Los que me conocen saben que soy una persona tímida. Quizás por eso me he dedicado al teatro.

Gracias a esta tierra por ser su hija. Tierra pródiga, generosa, fértil en creatividad e imaginación.

Gracias, Flora Toyos, por ser mi madre, tan buena, tan loca, tan inteligente para todos los tiempos.

Gracias a mis Maestros porque ellos crearon e impulsaron la investigación, la escuela y los modelos del teatro en mi país.

Gracias a mis alumnos, a los que fundaron conmigo la estirpe del Buendía en nuestra iglesia y ahora construyen su propio techo. A los viejos que

aún están conmigo y a los nuevos que han hecho florecer nuestro árbol de nuevo.

Gracias por tenerte, Raquel, tan sabia, tan fiel, tan amiga.

Gracias a la Doctora Pogolotti y a todos los que en el ISA me han dado la posibilidad de entablar un diálogo con las nuevas generaciones porque esto me ha obligado a no ponerme vieja.

Gracias a todos los que durante años me han ayudado a vivir y a sembrar.

Gracias a la Dirección del ISA, al Consejo de las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura, y al Ministerio de Educación Superior, por el alto honor que hoy me conceden.

tablas



Bacantes

Libreto 58

Raquel Carrió y Flora Lauten

Raquel Carrió (La Habana, 1951)



Dramaturga, ensayista y asesora del grupo Teatro Buendía, domina como pocas personas la historia, teoría y cultura teatral. También ha escrito poesía. Licenciada en Letras por la Universidad de La Habana, y doctorada luego, ha impartido clases, desde mediados de los años setenta, en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, donde hoy es profesora principal de Dramaturgia. Allí ha redactado y perfeccionado incesantemente los planes de estudio. Entre sus volúmenes destaca *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos*, editado por Pueblo y Educación en 1988. Actualmente prepara un libro sobre su experiencia en Teatro Buendía, donde combina el pensamiento y la escritura dramática.

Flora Lauten (La Habana, 1942)

Al cumplir los sesenta años de edad, posee uno de los más arduos magisterios de la escena cubana contemporánea, al haber unido su labor de actriz con la de pedagoga. Comenzó en Teatro Estudio, formó parte del grupo Los Doce, trabajó varios años en el Escambray. La colección Repertorio Teatral de Letras Cubanas recogió sus piezas en *Teatro La Yaya*, y Ediciones Alarcos ha dado a conocer *Otra tempestad*, texto espectacular en coautoría con Raquel Carrió. Como directora general y artística del Teatro Buendía, ha sido maestra de maestros, y ha merecido el título Doctor Honoris Causa en Arte. Entre sus más memorables montajes pueden mencionarse *Lila la mariposa*, *Las perlas de tu boca*, *La cándida Eréndira* y *Bacantes*, cuyo libreto *tablas* se honra hoy en presentar a sus lectores.



La casa del Alibi

Notas sobre la escritura de *Bacantes*

Raquel Carrió

Alibi: palabra latina que significa «en otra parte». Pero también: *coartada*, invisibilidad, escritura *secreta* que permite trasladar a la imagen (o *a través* de la imagen) una condición vivida, una *experiencia*.

¿Qué experiencia, tratándose de algo ocurrido tantos siglos atrás, en *otra parte*, en una geografía diferente y con temas que quizás nos sean un poco incomprensibles? No me refiero sólo a los temas de *la culpa* y *el castigo* que definitivamente desplazamos para centrarnos en otras reflexiones.

En las Notas al programa de *Bacantes* lo defino así:

La tierra está seca, la tierra está muerta, es el tema recurrente de esta nueva versión de la tragedia de Eurípides. Al comenzar el espectáculo, los personajes se despiden de la Ciudad. Van al destierro. Entre los muros destruidos, Ágave, Cadmo y el adivino Tiresias evocan la historia de la Ciudad desde los días de su fundación hasta la ruina y el incendio. Vivimos entonces la tiranía de Penteo, los días de la guerra, la rebelión de las mujeres que abandonan el telar y van a la montaña a invocar a Dionisio, dios de la fertilidad y la renovación de la vida.

Invocado por el rito, Dionisio aparece entre las mujeres en la figura de un pastor. Cantan y danzan alrededor de un Árbol. Cuentan leyendas de la vieja Ciudad: el nacimiento de Dionisio, una historia de amor y la traición de las hermanas de Semele. Son pequeñas representaciones, juegos que rescatan las tradiciones del culto agrario y revelan los orígenes del mito. Como en un calidoscopio se entrelazan las distintas versiones de la historia. La versión oficial y la íntima se superponen. Frente al Espejo de Dionisio, los personajes revelan sus acciones: Ágave confiesa la verdadera historia de los amores de Semele. Cadmo y Tiresias discuten las razones de estado. ¿Quién inventó la fábula? La pregunta se desplaza al tema del poder y el derecho de sucesión al trono.¹

La llegada de Penteo interrumpe las celebraciones. Seducido por Dionisio, Penteo se viste de mujer y acude a la montaña a presenciar los ritos. Pero la fiesta báquica tiene una convención: *el sacrificio de la fiera*. En el furor dionisiaco, Penteo es despedazado por las ménades. El fuego devora la Ciudad. Las profecías se han cumplido: *polvo y cenizas sobre los viejos muros*. La acción regresa al momento inicial. Entre las ruinas, los personajes evocan las imágenes y cantan a la Ciudad perdida.

Más que reproducir los temas de la culpa y el castigo (caros al mundo antiguo y al sentido de lo trágico), la nueva versión transforma la estructura del texto original y propone una lectura centrada en los temas del exilio, las migraciones, los mecanismos del poder y los mitos que nos acompañan desde la antigüedad hasta nuestros días. Una acción vertebrada el espectáculo: más allá de las migraciones y las pérdidas, de las visiones y los cambios, se trata de *sembrar*, una y otra vez, las semillas en la tierra. Si el acto ritual (o la experiencia ritual en el teatro) tiene un sentido para nosotros, aquí y ahora, es esta siembra.²

Para decirlo con rapidez, la palabra *siembra* —o la acción de sembrar— me acompañó todo el tiempo en el proceso de escritura y montaje de *Bacantes*.

Es precisamente en los *contrarios*, en la oposición que se establece entre las imágenes de ruina, destrucción, abandono y esterilidad de la tierra (las migraciones, el exilio, la sequía), por una parte, y el sentido primigenio, activo y re-fundacional del culto dionisiaco, donde encontré un punto de partida, una idea que presidió las lecturas, la selección de los temas y la confrontación de versiones distintas de la historia hasta la construcción de una *fábula* que pudiéramos sentir como *nuestra*.

Desde luego que no voy a detenerme en el tan traído y llevado (y agotado) debate sobre el *respeto a los clásicos*, la adulteración del *canon*, etc. Me basta recordar lo que siempre digo en estos casos: los clásicos son clásicos porque en su tiempo supieron ser contemporáneos. Pero además, subrayar que las obras que hoy conocemos de Esquilo, Sófocles y Eurípides fueron sin duda sus versiones de un entramado de mitos, leyendas y fábulas cuyas variables *relativizan* desde el inicio la idea de un *canon* absoluto. Ya se sabe que Medea mató o no mató a los hijos según las distintas versiones de la historia, y que Edipo tal vez reinó en otra parte después de su salida de Tebas...

Pienso que la vitalidad de los clásicos dependió en gran medida no exactamente del respeto sino de la libertad y el sentido de *transgresión* (ruptura, oposición, subversión implícita o explícita) con que asumieron la herencia.

Pero hay entonces otra palabra clave. ¿De qué herencia estamos hablando? Era claro en *Otra tempestad*³ cuando hablábamos de la herencia, las tradiciones europeas y africanas, la apropiación e integración de los mitos en el espacio *hechizado* de la Isla en el Caribe.

En realidad, el *espacio de las mutaciones* —y contaminaciones— que en *Otra tempestad* es la Isla (cruce de culturas, intertextualidad, sincretismo, transculturidad, etc.), en *Bacantes* diría que se *concreta* en la noción —o la imagen— de la Ciudad. Obviamente la Ciudad-estado, con las contradicciones y tensiones que implica su conservación.⁴

Detesto la palabra: *conservación* es algo que refiere a estatismo, condición cerrada e inalterable. Algo que huele a museo, y precisamente las versiones que escribo, que trabajamos en el Teatro Buendía durante meses de entrenamiento, investigación y montaje van en sentido contrario. Ya se sabe: sometemos los textos a un intenso trabajo de exploración, fragmentación y análisis para luego rescribir, *en nuestro propio espacio* (y tiempo), un espectáculo que lleva en sí todas las huellas, marcas y rastros de la herencia pero que es otra cosa. Así en *Las ruinas circulares*, *La cándida Eréndira*, *Safo*, *Otra tempestad*, *La vida en rosa*, y otros. Así aquí también, sólo que esta vez la empecinada búsqueda de las *fuentes* (los rastros y las huellas de la herencia) nos ha llevado más lejos.

Quizás porque frente a las ruinas de la Akropolis, frente al paisaje de una ciudad destruida por las guerras, las migraciones y el tiempo, Flora y yo *sentimos* algo bien sabido pero extraño: *todas las civilizaciones conducen a la ruina... pero su permanencia está en la imagen que las trasciende*.

Y por supuesto que se trata, en este caso, de un *teatro de imagen*.

Pero de una imagen buscada, invocada y explorada (casi perseguida) no sólo en los libros y las ilustraciones, sino —para decirlo con palabras lezámicas— en las *vicisitudes de (nuestra propia) sangre*.

Ya no es entonces sólo el encuentro prodigioso de lo europeo y lo africano en las costas del Caribe, en la *Isla de los hechizos* que habitamos. Es un rastreo, ahora, por las raíces sumergidas de una *mediterraneidad* que también nos define.

De allí que el Coro en *Bacantes* cante algunas veces en la lengua melodiosa, áspera y nostálgica de las colonias griegas del sur de Italia, o que en el momento de visualizar los *Misterios* opere el *intertexto* de una corrida de toros donde lo andaluz y el *modelo flamenco* redefinen una *identidad* (del discurso escénico) que llega hasta nosotros.

Es este el punto de vista en la escritura: la dimensión *transcultural* (de una larga travesía entre las piedras, las montañas y el mar) que conecta *viejos ritos* con nuestro propio sentido *liberador, catártico, misterioso*, y en definitiva *subversivo* de todo orden impuesto.

Evoco las palabras de Virgilio (el nuestro) cuando afirmaba que *el cubano, como todo mortal, tiene sentido de lo trágico, pero a su vez se resiste a toda imposición de solemnidad*. Y también su *sistemática ruptura de lo trágico por lo cómico*, su gesto negador, cuestionador, su sentido de la subversión como *acto creativo*, a la vez enraizado en el reconocimiento de la herencia y su ironía, su paradoja, su continuo (juego) *representacional* de la experiencia.

En cierta forma por eso en *Bacantes* es el juego representacional lo que estructura el relato. Está claro que *donde termina el texto de Eurípides comienza el de nosotros*. Pero aún más preciso: el *contrapunto* continuo aspira no sólo al juego intertextual (básico en la estructura de *Otra tempestad*) sino a convertir la subversión, la transgresión temática, en la propia *naturaleza* del relato. Entonces aquí la *fragmentación* opera no sólo por yuxtaposición e interacción de los contrarios, sino porque una naturaleza se vuelve *dual* en el límite de su integración y se reproduce, en realidad se multiplica, en el sentido del calidoscopio.

Calidoscopio: juego de espejos: del griego *kallos* (bello) y *eidos* (imagen). Instrumento compuesto de tres espejos dispuestos en ángulo que multiplican la imagen de los objetos o figuras colocados entre ellos.

Este es el juego que propone *Bacantes* al espectador. Una dramaturgia definitivamente *contaminada* por su experiencia y proyectada en planos distintos pero convergentes. En este sentido, *el primo que regresa es un contrario. Pero tiene la misma sangre*. Ese *hilo de sangre* nos enfrenta al Espejo. Uno sabe qué es: en el espejo *se acerca lo lejano y lo cercano se aleja para dejarse definir*.

Aun así, toda definición es fugaz. En el momento de terminar el montaje, después de meses de un intenso trabajo de laboratorio, entendimos cuánto de nuestra propia experiencia había en él. *La Ciudad no cabe en la escena, pero la escena bien puede iluminar a la Ciudad*. No es fortuito el juego con las sombras. ¿Hasta dónde ve uno la dimensión de su tiempo?

Partí de un primer texto, una primera dramatización del relato estructurada en escenarios, suerte de *partituras* para el trabajo de entrenamiento e improvisaciones de la directora y los actores. Un abundante material escénico (ya se sabe que Flora convierte en imagen todo lo que toca) nos obligó a cortar, cruzar, sintetizar: llevar la casi infinita reproducción de *los espejos* a lo que usualmente llamamos una *dramaturgia del espectáculo*.

Aún la trabajamos. Aún cortamos y cruzamos, buscando nuevas relaciones y escondites.

Pienso que en todo espectáculo hay temas y ángulos que se esconden, se ocultan y se revelan progresivamente hasta que el espectáculo llega a su *límite de crecimiento* y empieza a envejecer. *Bacantes* me parece todavía un *cuerpo* extraordinariamente joven. No sólo porque lo sean la mayoría de sus actores, sino porque en cada función descubro algo distinto y, a veces, entiendo cosas en las que no había pensado. Y es que al corporeizarse la letra entra en contacto con otras *resonancias*. Una mirada, una respiración o un gesto pueden variar o enriquecer una escritura que, más allá de su *fijación* en el texto, encuentra otras zonas de expresión o alumbramiento.

Por eso este es un texto *transicional*, una *fijación* fugaz, inestable, precaria: un intento de apresar —y deletrear en el papel— lo que hasta aquí hemos *visto y oído*. Sólo después de que el espectáculo tiene muchas y diferentes funciones es que uno debiera atreverse a intentar reconstruir y *fijar* este tipo de experiencia⁵. Sin embargo, he aceptado hacerlo ahora. Me gusta su precariedad, su *ser vulnerable* al crecimiento, la madurez, e incluso me gusta su *inocencia*.

Escribo la palabra con temor: es una inocencia *culpable*. Sembramos Flora y yo, y los más viejos actores del Buendía, con una voluntad (¿idionisiaca?) de que *algo nuevo* debía crecer y trascendernos.

De allí el *temblor* de las imágenes: la vuelta continua a los *orígenes* y la necesidad de que el teatro fuera, una vez más, *poesía en el espacio*, escritura poética que encuentra su cuerpo y su voz (su resonancia) en el lugar en que la arena, desde el más absoluto despojamiento, deja escapar a las figuras.

Esa tensión entre la arena y las huellas, de una parte, y los elementos naturales que utilizamos: agua, fuego, piedras y madera, nos ayudó a descifrar lo oculto tras el andamiaje *didáctico* o moralizante: *algo debe morir para que algo nuevo nazca*. Es el sentido último del texto de Eurípides que enmascara en su lenguaje (siempre el lenguaje como *máscara*, *ciframiento*) el valor y utilidad del culto. *Vida-muerte-regeneración* es el ciclo que fundamenta la idea de la *renovación* (también de la Ciudad). Como aclaro en el programa del espectáculo sobre el uso de las fuentes, este sentido *último* del texto original queda intocado en la versión. En eso, como en otras cosas, fuimos fieles.

Lo demás puede inventarlo cada uno. Al juego con el lector (o espectador) no se le escaparán las alusiones a Safo, Anacreonte, Homero, Esquilo, Pierre Louys, Eliot, Lorca, Cavafis, Yourcenar, Arrufat o Martí, entre otros autores. Los personajes *inventados* salen de ellos. En cambio, *las palabras traídas por el viento* son sólo mi escritura. Alternan la estructura poemática y el diálogo porque así *llegaron*. Más que escritas, están *inscritas* en el círculo de fuego para amasar la arena, *nuestra arena*.

En cualquier caso, se trata de una *invocación*: un antiguo ritual que quiso revivirse en esta parte que nos toca.

Notas

¹ Existen diferentes versiones de la historia. La más generalizada cuenta que Dionisio nació de los amores de Zeus con Semele, una de las hijas de Cadmo. Movida por los celos, Hera induce a Semele a pedirle a Zeus que se muestre en todo su esplendor y ella muere fulminada por el rayo. Hay una segunda variante enraizada en tradiciones populares: el dios sedujo a Semele en la figura de un pastor. La licencia que nos tomamos es la siguiente: ¿y si las hermanas de Semele, celosas por la preferencia del pastor, actuaron contra su vida? Esta indagación en la estructura del mito, así como el juego intertextual que propone (referencia a los poemas de Safo y *Las canciones de Bilitis*, entre otras) tiene un sentido preciso: no sólo subrayar la relatividad de la verdad, sino el mecanismo propio en la génesis de la fabulación y el pensamiento mítico.

² Donde termina el texto de Eurípides comienza la acción para nosotros. Básicamente la estructura del espectáculo descansa en la inversión del ordenamiento en el texto original. Esta alteración de la estructura obedece al desplazamiento en la jerarquización temática. En lugar de la relación: *transgresión (hybris o exceso)/ culpa/ castigo*, priorizamos la indagación (mítica, histórica) del comportamiento. En lugar de la *katarsis*, la *distanciación* que permite la imagen *extrañante*. Pero el sentido último del texto original (propio del culto dionisiaco y sus derivaciones teatrales) en la relación: *vida/ muerte/ regeneración*, queda intocado. Es el sentido de la *siembra*.

³ Cf. «Ironías y paradojas del comediante. Notas sobre el montaje de *Otra tempestad*», 1998.

⁴ Desde luego que se trataba, en cierta forma, de activar o estimular las *virtudes ciudadanas* y el establecimiento del orden. Sobre esta idea funciona el mecanismo: culpa (transgresión) y castigo. Sin embargo, lo curioso es la manera en que opera la *fábula secreta* en el *encubrimiento (máscara)/ revelación* de las tensiones (sociales, culturales) sumergidas. En este sentido *La casa del Alibi*: hacer visible lo invisible, proyectarlo en otra dimensión.

⁵ Cf. Raquel Carrió, «La investigación intercultural y la escritura escénica», en revista *tablas*, 1993, y otras publicaciones sobre el tema.

Bacantes*

(texto del espectáculo)

Versión a partir de la obra de Eurípides



Personajes:

Ágave
Cadmo
Tiresias
Dionisio
Semele
Penteo
Antino
Lykas
Ino
Autonea
Coro de bacantes
Pastores, sátiros y soldados

Escena I. LA TIERRA

Ruinas de la Ciudad. Luz tenue sobre las figuras de piedra. Al fondo o en distintos lugares del escenario el Coro de bacantes. (Modelos: ninfas, sátiros, ménades: figuras y posturas detenidas en el tiempo). Al centro (delante) Ágave, Cadmo y Tiresias. Ágave en el suelo. A su lado, Cadmo. Al otro lado, el adivino Tiresias. Detrás un Árbol seco y la figura de Dionisio. Piedra y madera quemadas. La arena de las piedras cubre todo el espacio.

Grito (mudo) de Ágave.
Sonido (tema del destierro). Movimientos lentos. Las figuras van cobrando vida, saliendo de la piedra. Acciones simultáneas: evocan la vida en la Ciudad, anterior al destierro. Sobre el sonido y las acciones comienza el texto de Ágave.

* Aunque el texto inicial o punto de partida de la investigación fue *Las bacantes* de Eurípides, consultamos y utilizamos otras versiones sobre los mitos y rituales relacionados con Dionisio. De igual forma, la versión incluye textos y referencias a otros autores (cf. Programa del espectáculo. Notas y textos consultados). Como notará el lector,

algunas partes fueron poemas o diálogos especialmente escritos para la versión a partir de temas, motivos y personajes de la nueva *fábula*. Sobre la *construcción de la fábula*, cf. «Del texto y la siembra» (en Notas al programa) y «La casa del Alibi» (texto introductorio a esta publicación de la versión).

Ágave: *(Con las manos en la tierra.)*

Era el tiempo en que esta tierra florecía
y las llanuras eran verdes.

Bajaba el río de la montaña.

Mis hermanas y yo buscábamos el rastro...

(Coro: imagen de las hermanas: juegos de agua.)

para bañarnos desnudas y cubrirnos el cuerpo
con guirnaldas de flores.

Era una buena tierra.

Brillaba el sol en las montañas y mi padre
cuidaba los caballos.

Mi hijo creció para montarlos.

(Imagen de los caballos.)

Correr toda la llanura y sembrar árboles.

Sembrar. Sembrar...

(Coro: acciones de la siembra.)

En esta tierra dura y áspera he visto crecer los naranjos.

La guerra se llevó los hombres y los hijos al mar.

(Acciones de la guerra. Sonido de maderos.)

¡Odio la guerra!

Coro: canción de las nanas. (Acciones simultáneas.) Sobre la canción, textos de Ágave y Cadmo.

Ágave: *(Como un lamento.)*

¡Mi hijo era hermoso!

¡Ay de los bosques talados y la madera verde,
olorosa del trigo y de la vid!

Coro de mujeres: lamento.

Cadmo: *(Sobre el sonido y acciones del Coro.)*

Hija, triste es la vida en la vejez.

Y cuando ya pensaba descansar en mis huertos,
dejar la tierra que te vio nacer.

Hundidos los ojos y la memoria vaga

andar errantes por el mundo,

como si nunca hubiera hecho yo esta casa,
construido la Ciudad,

y sembrado mis manos en la tierra.

Sería mejor volver atrás, incendiar nuestros cuerpos

en la hoguera, servir de alimento a las llamas,

piedra y ceniza sobre los viejos muros,

que el destierro de un anciano.

¿A dónde irás, con las piernas quebradas

y las manos manchadas de sangre?

Coro de mujeres y soldados: sonido del viento. (Son las palabras traídas por el viento. Caminan hacia atrás, lentamente.)

Ágave: *(Sobre el sonido del viento.)*

¿Qué es ese ruido? ¿Qué hace el viento?

(A Tiresias.) ¡No ves nada! ¡No sabes nada!

¡Saldré como estoy de la Ciudad, el vientre seco
y las manos manchadas!

Tiresias: *(Los ojos vacíos. Con su bastón.)*

Yo, Tiresias, ciego con arrugados senos de mujer,
también aguardaba al esperado huésped.

Yo que estuve sentado bajo el muro

y anduve entre los muertos,

¡percibí la escena y dije el resto...!

Música del telar. Se ilumina plano 2 (arriba).

Escena II. LAS HILANDERAS

Acción retrospectiva. Las mujeres de la Ciudad cantan mientras trabajan en el telar. Sobre una escalinata de madera tejen los hilos. Comienza la historia que provocó la ruina y destrucción de la Ciudad. (Escalera central y dos laterales.)

Mujer 1: *(A las otras.)* ¡No, Autonea! Dejemos el telar...
¡Vayamos al monte!

Risas del Coro de mujeres. Contrapunto de voces. Texto fragmentado. Acciones simultáneas.

Mujer 1: ¿Quién queda en la casa?

Mujer 2: Ni hombre...

Mujer 3: Ni animal...

Mujer 4: ¡Ni hijos que cuidar!

Mujer 1: ¿Dónde están nuestros hombres?

Silencio.

Mujer 5: La tierra está seca.

Mujer 1: ¡La tierra está muerta! *(Tira los hilos.)*

¿Quién secó las semillas?

¿Quién olvidó los campos y las siembras?

Mujer 2: *(Tira los hilos.)* ¿Quién secó los naranjos?

Mujer 3: ¿El trigo?

Mujer 4: ¿Los viñedos?

Mujer 1: ¿Quién me ha dejado seco el vientre?

Tiran los hilos con violencia. Tienen piedras en las manos, las bocas y los vientres. Acciones y sonidos de las piedras (in crescendo). Sobre el sonido:

Coro de mujeres: ¡Penteo fue!

Plano 1: acciones simultáneas, vertiginosas. Mujer 2 llora piedras. Mujer 3 vomita las piedras. Mujer 4 grita y pare piedras. Mujer 1 escarba entre las piedras.

Mujer 1: ¡Si hubiera agua y no roca...!

Mujer 2: (Descubre un Árbol seco.) ¡Un manantial!

Mujer 3: (Mirando el Árbol.) ¡Una semilla!

Mujer 4: ¡Una semilla de la vida!

Mujer 5: (Mientras levantan el Árbol.) ¡Una sola semilla que cayera en la tierra!

Mujer 6: ¡Poblaría los bosques y los surcos!

Rodean el Árbol. Risas enloquecidas del Coro de mujeres. Se oscurece la escena. Sonidos de las acciones en el monte. Encienden velas. Acarician, huelen, saborean el Árbol seco. Los cuerpos junto al Árbol. (Ritual de fertilidad: invocación de Dionisio.) Sobre el sonido y las risas:

Mujer 1: (Abraza el Árbol, en secreto.) ¡Sembrar!

Coro de mujeres: ¡Sembrar!

Abren el círculo. Danzan frenéticamente alrededor del Árbol. Gritos, risas, movimientos convulsivos. Acciones de posesión. (El dios invocado entra a los cuerpos: ritual dionisiaco.) Caen al suelo. Desde la posesión (como evocación de Penteo, ya en delirio, creciente):

Mujer 2: Siembra odio y rencor...

Mujer 3: Siembra guerra y dolor...

Mujer 1: Siembra nuestros hijos...

Coro de mujeres: (Con las cabezas hundidas en el suelo.) ¡En el mar!

Música del Pastor. Se ilumina el plano 3 (arriba). Las mujeres (en plano 1) levantan lentamente las cabezas. Visualizan la figura.

Escena III. DIONISIO O EL PASTOR

Acciones en dos planos: mientras Lykas desciende la montaña, las mujeres visualizan a Dionisio, dios de la fertilidad invocado por el rito. (Textos fragmentados, acciones simultáneas.)

Mujer 1: (Como una iluminación.) ¿Qué luz es esa?

Mujer 2: ¿Qué luz dentro de la tierra reverbera...?

Mujer 3: (Evocando la historia de Dionisio.) Un rayo le dio vida...

Mujer 4: (Recordando.)...en el vientre de la madre...

Mujer 5: ...un hijo lo engendró...

Mujer 1: (Sobre la figura iluminada.) ¿Quién es?

Mujer 6: ¿Quién es?

Coro de mujeres: ¿Quién es? ¿Quién es?

Imagen de Dionisio: figura del Pastor.

Mujer 1: Oigo la música de los bosques...

Mujer 2: Veo la figura...

Mujer 3: Los blondos rizos...

Mujer 4: Los brazos adornados...

Mujer 5: El tirso...

Mujer 6: ¡...y el laurel!

Risas de las mujeres.

Mujer 1: ¡Dancemos, hermanas!

Canto de alabanza a Dionisio en la figura del Pastor. Lo cercan con la tela tejida por sus manos. Lo unen al Árbol. Lo visten y lo adornan con los atributos del dios. El Pastor danza con las mujeres alrededor del Árbol. (Juego o representación del culto en las tradiciones populares: Misterios dionisiacos—celebración.) Sobre el canto y las acciones:

Mujer 2: ¡Ponte los broches y la túnica!

Mujer 3: También las sandalias...

Mujer 4: Las cintas en las piernas...

Mujer 5: ¡y la banda en el pecho!

Mujer 1: ¡Desliza tus cabellos en el agua!

Mientras lo visten y adornan, el Pastor incorpora la figura de Dionisio (o el dios se posesiona del cuerpo del Pastor). Dionisio o el Pastor cuenta su historia: una versión del mito. Sobre el texto, acciones simultáneas—contrapunto.

Dionisio: (Sobre el árbol. Juegos de representación del mito.)

A esta tierra he venido yo, Dionisio...

(Risas de las mujeres.)

...hijo de Semele,

que me dio a luz por un rayo del cielo.

Aquí está este palacio,

y aquí también la tumba de mi madre.

(Imagen del sepulcro de Semele.)

Estas son las ruinas de lo que fue su casa.
Alabo a Cadmo que le hizo un santuario
en este lugar.
(Figura de los viajes, las regiones—contrapunto.)
Atravésé los campos de Lidia, preciosos por su oro.
La Arabia entera, y el Asia, junto al mar salado.
Ciudades populosas y fértiles donde la leche y la miel
ifluyen como el agua!

Entran los sátiros. Son pastores adornados con los
atributos del culto: agua, frutas, hojas de hiedra. Estalla
el júbilo. Risas y juegos de las mujeres con los sátiros.
Figuras: bacantes y sátiros. Beben el vino y devoran los
frutos. (El Árbol como un falo. El culto fálico: los
milagros de Dionisio. La fiesta del vino: iniciación de
las mujeres.)

Mujer 1: (Junto el Árbol.) ¡La tierra está manando leche!
Mujer 2: ¡La tierra está manando miel!
Coro de mujeres: ¡La tierra está manando vino!

Cantan y danzan a los milagros de Dionisio. El dios ha
transformado la tierra árida y seca. El Árbol reverdece, la
tierra da frutos.

Dionisio: (Al centro del Coro de bacantes y sátiros.)
Yo con mis vides he enriquecido las ciudades.
En todas ellas queda mi culto bien fundado
y celebran mis fiestas con gran regocijo,
cubiertos los cuerpos con pieles de ciervo,
en las manos el tirso, y la cabeza ceñida
con hojas de hiedra.

Coro de bacantes: (Con hojas y frutos—contrapunto.)
Vengo de lejos,
sufro por Bromio,
¡Pero es tan dulce
sufrir por él...!

Dionisio: (Al centro, narración de la historia, texto
fragmentado.)

Envidiosas las hermanas de mi madre
negaron que yo fuera hijo de un dios.

Bacante 1: Cuando en otro tiempo lo llevaba en su
vientre...

Bacante 2: un día al sentir los dolores del parto...

Bacante 3: cayó un rayo de Zeus.

Sonido de gong. Todas gritan. Plano 3 (arriba): se ilumina
la figura de Zeus.

Dionisio: Es un hombre, decían,
y fue Cadmo quien inventó la fábula.

Mujer 4: Zeus Cronida lo abrigó en su muslo.

Mujer 5: Con broches de oro lo ocultó.

Mujer 6: Las ninfas del bosque le pusieron guirnaldas.

Dionisio:

¡Ahora esta Ciudad debe reconocer mi nombre,
debe venerar y celebrar mis Misterios!

Bacante 1: ¡Corónate de hiedra!

Bacante 2: ¡Adórnate de encina!

Dionisio: (Colérico.)

¡Vengo en defensa de mi madre Semele!

(Las bacantes se miran aterradas.)

Un dios me engendró, pero vengo como humano
para vencer a mi enemigo, ¡Penteo, el hijo de Ágave!

Coro de bacantes: (Voces alternas, desde el terror.)

¡El hijo de Ágave! ¡El hijo de Ágave!

Dionisio: ¿No fue ella quien engañó a mi madre,
culpando al dios de su temprana muerte?

Bacante 3: Tiemblan mis piernas...

Bacante 4: Una ola de fuego sube por mi cuerpo...

Bacante 5: Mis sienes laten...

Bacante 6: ¡Mi corazón se detiene!

Dionisio: Ahora Penteo rehusa mi culto.

Me niega las sagradas libaciones
y no permite mis cantos y alabanzas.

(En postura del guerrero.)

¡Voy a probarle a todos los habitantes de esta tierra
que soy dios!

Hechizo de Dionisio. Se ilumina plano 2 (escalinata). Ágave
se despierta. La escena es como un sueño. Plano 1: las
bacantes danzan con los sátiros. Dionisio frente a Ágave.
La atrae con el espejo. Sonido de cristales. Ágave en el
centro. (Es un espejismo o un sueño que representa la
balada del Pastor.)

Escena IV. EL ESPEJO DE ÁGAVE

Luz en el centro. Plano 1: en lugar de Dionisio está Semele.
Dos figuras: Ágave y Semele. (Es la historia de las
hermanas: el origen del mito.)

Ágave: (En sombra, alucina el rostro de Semele.)

No es mi rostro
sino los blondos cabellos de Semele
dorados como el trigo.

No soy yo, es ella que viene
y está en mí.
(Acciones sobre Semele. Narra la historia.)
No era bella como Semele
pero amaba mi tierra
sobre todas las cosas.
(Imagen del Pastor. Plano 3.)
Un día vi al Pastor bajando la montaña.
Oía a tierra y agua,
a bosque y a fruta.

Acciones del Pastor bajando la montaña.

Ágave y Semele: (Sobre las acciones.)

En esta tierra en que no hay hombres
sino cascos,
ni manos sino espadas,
ni aliento sino órdenes,
él me pareció el más hermoso,
el más bello don sobre la tierra.

Voz de Lykas. El Pastor las llama desde la montaña.

Lykas: ¡Muchachas!

(Risas de Ágave y Semele.)

¡Muchachas! ¿Qué tienen en las manos?

Ágave: (Sobre las manos de Semele.)

Duro es el oficio del telar.

Y yo me escapaba a la montaña

buscando leche y miel,

buscando como un perro el rastro de agua

y el olor de las frutas...

Plano 2: evocación en la montaña.

Semele: (Llamando a las hermanas. Sonido de campanas.)

¡Vengan, iremos por los campos!

Ágave: ¡Comeremos miel en las colmenas!

Semele: ¡Iremos a ver a Lykas...

Ágave: que guarda los rebaños de su padre.

Semele: Él nos dará leche...

Ino y Autonea: (Junto al árbol.) ¡Y frutas!

Voces del Coro. Cantan al Pastor bajando la montaña.

Sonido de campanas. Juegos (plano 1): figuras con el Árbol.

Ino y Autonea amarran a Lykas. Lo acarician, casi lo desnudan.

Ágave: ¡Ino, Autonea, regresen al telar!

Sonidos de agua. (Plano 1—centro): encuentro de Lykas y Semele. Juegos de amor.

Ágave: (Narra sobre las acciones.) Pero Semele fue más ágil que yo. (Rodeando la figura.) Acostados en la hierba descubrí sus brazos y sus piernas... su cabeza sobre el cuerpo de mi hermana.

Sonido vertiginoso de campanas. Todos corren.

Ágave: ¡Ino, Autonea, pongamos la trampa!
¡Cazaremos la fiera!

Música de la trampa. Sonidos violentos. Gritos de Semele. (Plano 2, arriba). Las hermanas apresan a Semele. Acusaciones, gritos. (Acciones—texto fragmentado.)

Ino: ¿Dónde has estado?

Autonea: Tienes las mejillas pálidas y los ojos brillantes...

Semele: Es el cansancio del camino.

Autonea: Tus cabellos están húmedos y revueltos...

Semele: El calor y el viento me despeinaron.

Ino: Han desatado tu cinturón...

Semele: ¡Fue la tormenta!

El Coro canta la muerte de Semele. Acciones simultáneas. Imagen del descuartizamiento de Semele embarazada del Pastor. Las manos de Ágave arrancan las entrañas de Semele. Manos manchadas de sangre. Figura: nacimiento del niño. Sobre la imagen (plano 3, arriba): figura de Dionisio.

Ágave: (Narrando.)

El rayo alumbró las piernas destrozadas. (Risa / llanto.)

¡Pobre niño envuelto en la sangre de su madre!

Llanto de las mujeres. (Contrapunto—texto fragmentado.)

Ágave: (Con el cuerpo del niño en las manos.)

¡Silencio! ¡Silencio sobre las cenizas de Semele!

(Imagen de Dionisio en plano 3. Sobre la imagen:)

Vestido como niña ha crecido con las ninfas... (Lo huele.)

y tiene el mismo olor a tierra y agua.

¡Dicen que fue un dios...!

Imagen de Lykas-Zeus bajo el cuerpo de Ágave. Le ofrece una vasija de agua.

Ágave:

¿Qué Dios desnudaría a mi hermana en la montaña?

(Se lava las manos.)

¿Cuál lavaría su cabello en el río?

Se iluminan las figuras de Cadmo y Tiresias.

Ágave:

(A Cadmo. Fin de la evocación: la acción sale del relato.)

Padre, tú que inventaste la leyenda,

¿no te avergüenzas ya de viejo

o es que quieres ocultar (Risa de Ágave.)

lo que todas las mujeres saben?

Sobre la imagen de la muerte de Semele. (El Coro en la escalinata. Imagen fija. Rostros contraídos—máscaras del Coro). Cadmo y Tiresias inician el diálogo desde las escaleras laterales. Alternancia: juego temporal. Lentamente se va velando la imagen de fondo. Toma primer plano la otra versión de la historia.

Escena V. CADMO Y TIRESIAS

Cadmo: (Máscara del viejo rey.) Has de saber que en ese tiempo el dios sedujo a mi hija, se acostó con ella y nació un niño...

Tiresias: (Máscara del adivino ciego.) Conozco la historia.

Cadmo: Hace mucho que eres ciego. ¿Qué ojos te sirven para ver el pasado?

Sonido de tambores. Luz sobre el Coro en plano 2 (escalinatas, voces, textos fragmentados).

Tiresias: ¡Es el viento! Esta Ciudad tiene sus muros... (Voces.) pero el Viento del camino trajo las palabras...

Sonido del caracol (muy lejano). Tambores y voces.

Cadmo: (Aterrado.) ¿Qué dicen?

Tiresias: (Sobre las voces y sonidos del Coro. En plano 1.) Que tu casa está maldita... ¿Qué puede nacer de los dientes del Dragón?

Voces del Coro. Contrapunto. Figura de los ancianos con bastones. (Atributos: el bastón del poder y el de la adivinación. Temblores en las manos. Modelo: juego de bastones.) Sobre las acciones:

Cadmo: Yo era joven. Fue mi misión fundar esta Ciudad.

Tiresias: ¡Sobre la sangre!

Cadmo: ¿Y qué otro líquido podía fluir en el desierto para amasar la tierra?

Tiresias: (Con el bastón, trazando figuras en la arena.)

Un hilo de sangre va corriendo desde la primera piedra hasta tus hijos y tus nietos... Y los hijos de tus nietos.

Cadmo: Fue una bella Ciudad. Allí donde sembré los dientes de la fiera, nació un río.

Tiresias: En ese mismo río, alguien te hizo un nieto.

Cadmo: No lo conozco. No lo vi nunca. Mis hijas se lo dieron a cuidar a las ninfas. Creció en el bosque y según dicen...

Tiresias: Es su culto lo que quiere imponer en la Ciudad.

Cadmo: No yo, sino Penteo lo rechaza. Hace tiempo las mujeres lo buscan. Por eso te he mandado a llamar. Pero no es el pasado lo que quiero saber, sino el futuro de esta Ciudad que fundé.

Figura de los viejos: el adivino y el rey. Sobre las acciones:

Tiresias: Cadmo el fundador ya es un anciano. Tiene los ojos hundidos y las manos temblorosas. Sus piernas que fueron tan ágiles, ya no pueden danzar...

Cadmo: Pero danzaré con el dios, si eso salva esta tierra y a mi descendencia.

Cantos del Coro (en plano 2): evocación y alabanza de los Misterios de Dionisio. Cadmo y Tiresias: juego con los bastones.

Cadmo: (En secreto.) ¿Cuándo llegará? ¿Yo podré verlo?

Tiresias: (Sobre los cantos, en complicidad con el Coro.) Las mujeres lo invocaron.

Risas del Coro.

Cadmo: (Las siente.) ¡Mujeres, mujeres! Están por todas partes. Abandonan sus casas y se van a la montaña. (En secreto.) Dicen que a hacer los ritos sagrados.

Tiresias: (Figura con el bastón.) ¡Viejos ritos!

Cadmo: Le he levantado a mi hija un santuario en el lugar donde murió.

Sembrar **los años**



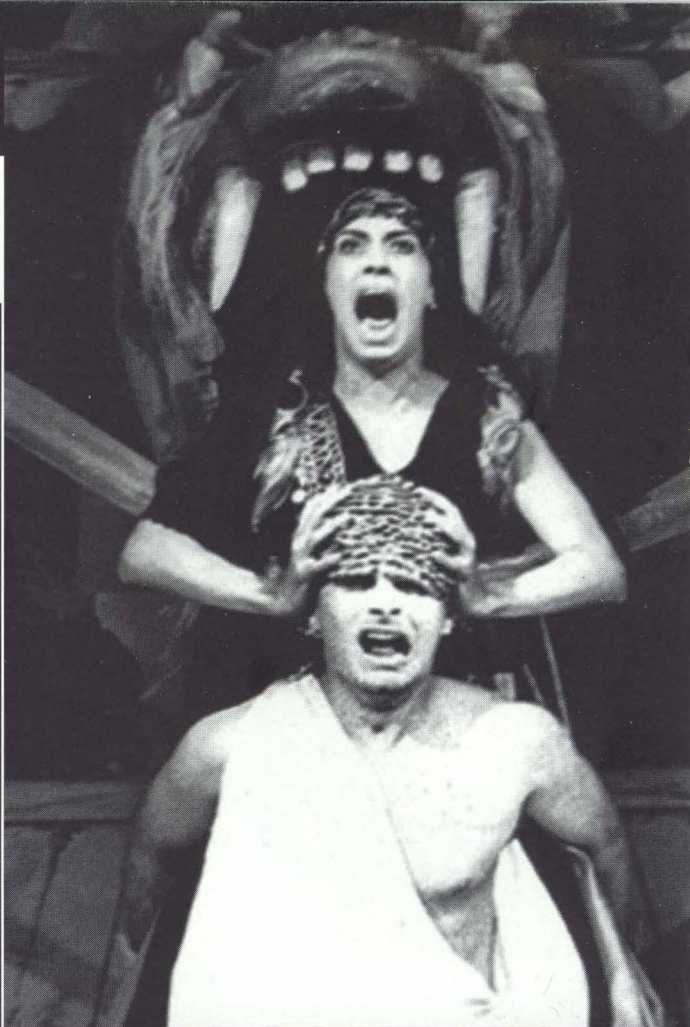
FOTOS: ALICIA MAGGI

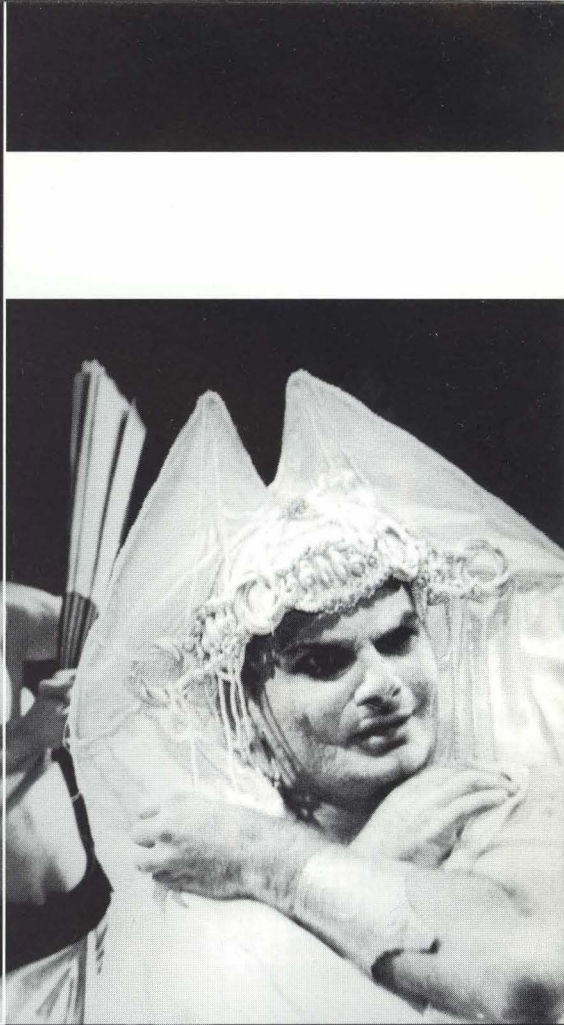
¡La tierra está manando leche, la tierra está manando miel, la tierra está manando vino...! Las bacantes se enorgullecen de engendrar el mito. El prodigio ha ocurrido en su seno: la estación es una feria de uvas y la vendimia es una tempestad. Dionisio irrumpe. Nada, salvo la mano autoritaria, querrá acabar con los coros, atrapar al escurridizo Bromio, controlarlo todo. Penteo ha repartido la tierra y sus riquezas y ello parece concederle el poder. Mas su gobierno repite errores. Ni Cadmo está libre de culpa, ni el adivino Tiresias de algún presagio servil, ni Ágave tendrá más camino que cazar la fiera y cortarle la cabeza. La cosecha es buena y mala, pues. Pero la tierra queda, aunque maldita. Dentro de ella, no sin antes temer y augurar, habrá que colocar la nueva semilla.

ENTRE) TELONES (ENTRE TELONES

Labradora tenaz sobre una tierra fértil, Flora Lauten ha sumergido el embrión, lo ha cubierto. Buendía contradice la metáfora del árbol seco; ese que aparece en medio de la escena de *Bacantes*, rápidamente se llena de follaje y da jugoso fruto. Los años, la presencia, la permanencia, aseguran el añorado retorno del dios de las semillas: hoy con los atuendos de Dionisio mas, eso lo sabe bien Flora, dios verdadero y actuante en todas las culturas. Lo importante es el trabajo, advierte mientras recoge la cosecha, nacida pese a las opresiones o los regímenes impuestos. Ya que Buendía escarba en la libertad para obtener de la roca agua. Una libertad heredada de la constancia y la investigación, que ya suma quince años.

El nuevo espectáculo es esa heredad. Detrás de las máscaras, detrás del jolgorio de la fiesta del Toro y el Dragón, habitan los actores que no han escogido el destierro. Las lágrimas por los árboles de la tierra perdida fecundan el camino de la tierra recobrada. «Veo la cabeza de mi hijo y el castigo del dios, pero ni hombre ni dios me arrebatarán mi tierra. Regada está con la sangre de mi hijo.» Ágave habla con las imágenes del tiempo. Ya sobre el escenario, las figuraciones se despojan de toda estancia mítica, y vibran en el aire. La decisión de sembrar en el presente, soportando el pasado y enfrentándose a un futuro que, aunque incierto, querrá otra vez repetir un ciclo de dolor, es la mayor lección de confianza y resistencia. Mucho más si la espera, la negación del exilio y la defensa de la tierra, ocurrirán en silencio, entre las sombras. Mucho más si no estarán ya las hermanas.







BACANTES

Versión del original de Eurípides:

Raquel Carrió y Flora Lauten.

Dirección escénica: **Flora Lauten.**

Elenco: **Ágave, Broselianda Hernández y Antonia Fernández.**

Cadmo, **José Antonio Alonso.**

Tiresias, **Carlos Cruz.**

Dionisio, **Sándor Menéndez.**

Semele, **Juana García.**

Penteo, **Alejandro Alfonso.**

Antino, **Luis Alberto Alonso.**

Lykas-Zeus, **Leandro Sen.**

Ino, **Yurelis González.**

Autonea, **Sarimé Álvarez e Indira Valdés.**

Coro de bacantes, **Dania Aguerreberrez,**

Margarita Milián, Dayana Contreras,

Juana García, Sarimé Álvarez,

Yurelis González, Cheryl Saldívar.

Pastores, sátiros y soldados, **Leandro Sen,**

Luis Alberto Alonso, Sándor Menéndez.

Diseño de escenografía y vestuario: **José Miura.**

Asistencia de escenografía: **Alain Ortiz.**

Diseño de luces: **Carlos Repilado.**

Luces: **Nicolás Navas.**

Asistencia de dirección: **Lourdes Navarro e Irene Borges.**

Selección musical: **Flora Lauten.**

Músicos: **Jomary Hechavarría,**

Vidal Ricardo La Barca.

Sonido: **Rommy Sánchez.**

Maquillaje y peluquería: **Pavel Marrero.**

Producción: **Nuria Núñez.**

Divulgación: **Alicia Maggi.**

Realización del Dragón: **Carlos Sam.**

Dirección general de Teatro Buendía: **Flora Lauten.**

Tiresias: *(Rompe la figura. Golpea con el suyo el bastón de Cadmo.)* ¡Tus hijas engañaron a Semele! ¡Fue una trampa!

Enfrentamiento con los bastones. Cadmo derriba a Tiresias. El Coro se levanta. Miran a Cadmo.

Cadmo: ¡Me culpan de haber inventado la leyenda! ¡Pero fue el dios mismo en la imagen de un Pastor! *(Aterrado.)* ¿Qué quiere? ¿Viene por el poder, en contra de Penteo?

Tiresias: *(Desde el suelo.)* Hay otras formas de poder. ¿Qué son para Dionisio estas murallas? No le interesa el poder, sino las alabanzas y las ceremonias secretas de su culto.

Cadmo: *(Se inclina. Junto a Tiresias.)* ¿Cómo lo reconoceré?

Tiresias: *(Misterioso.)* Aquel de blondos rizos y delicadas formas que hará danzar a Penteo.

Sonidos de panderetas, címbalos y flautas. Plano 2: va entrando el Coro de bacantes y sátiros con todos los atributos del culto de Dionisio. Acciones simultáneas. Sobre el sonido y las acciones:

Cadmo: *(Riéndose.)* ¡Oh, no, Penteo no danzará! Odia a las mujeres que se van a la montaña y sólo tiene ojos para los soldados... *(Risas de las mujeres del Coro.)* y oídos para los cantos de guerra.

Plano 2: sonido de tambores guerreros. Ágave se despierta. Imagen de Ágave y Dionisio. (Ágave entrando en el espejo-hechizo de Dionisio: modelo de las acciones.)

Tiresias: ¡Ahí está la clave...! Es hora de que esta Ciudad empuñe los tirsos y corone su cabeza con hojas de hiedra!

El Coro de bacantes rodea a los ancianos (plano 1). Danza del Coro. Dionisio y Ágave en el centro (la pandereta es el espejo). Modelo de movimiento: danza de Ágave frente al espejo. Acciones simultáneas.

Ágave: *(Entrando en el delirio.)*

Tiemblan mis manos...

Haces mover mis piernas...

¡Y alteras mi corazón!

Dionisio: *(En el oído de Ágave.)* ¡Evohé!

Ágave y el Coro de bacantes: ¡Evohé!

Entran los soldados. La escena se oscurece. Sonidos metálicos. Las escaleras laterales forman el trono de Penteo.

Escena VI. PENTEYO Y LOS SOLDADOS

Luz sobre las escaleras. Discurso de Penteo a la Ciudad. Penteo con la máscara de hierro. Acciones de los soldados con espadas. Dionisio como soldado le sirve el vino a Penteo. Acciones simultáneas.

Penteo: *(Sobre las escaleras, con la copa.)*

¡Ciudadanos! Ausente estaba

y supe que en esta Ciudad

habían ocurrido extraños males...!

(Los soldados cruzan las espadas.)

Dicen que las mujeres abandonaron sus casas

¡por engañosas bacanales...!

Que andan errantes por los montes

adorando con sus danzas... a Dionisio.

(Danza de las espadas.)

¡Soldados! ¡Es cierto que ha llegado a la Ciudad

un farsante extranjero, cierto encantador

de blondos rizos y agraciados ojos

que no las deja ni de día ni de noche?

Figura de los soldados sobre las escaleras.

Soldado 1 (Antino):

Señor, un mensajero lo ha visto en otras tierras.

Tiene guirnaldas por todo el cuerpo

y a su paso, enriquece las ciudades.

Penteo sigue bebiendo.

Soldado 2: Las mujeres abandonan el telar

¡y danzan noche y día

a la luz de las antorchas!

Soldado 3 (Dionisio):

¡Lo llaman Bromio en los cantos secretos!

Penteo: *(Ya embriagado por el vino.)*

¡Bromio! *(Se ríe como un loco.)* ¡Bromio!

¡Pues brindo por Bromio...!

Coro de soldados: ¡Brindemos por Bromio!

Penteo: (Se quita la máscara de hierro.)
¡El impostor!

Risas de Penteo y los soldados. Sonidos de tambores y cantos de guerra. Entra el Coro de bacantes. Es (o no es) una alucinación de Penteo. En el centro Tiresias. Se inclina ante el trono. Coro de bacantes a los lados.

Penteo: (Desde el trono, a los soldados.)
¿Pero no es ese el adivino Tiresias,
famoso en las ciudades por sus malos presagios?
(Risas. Penteo baja las escaleras.)
¡Ah, yo lo conozco bien!
Allí está, con la piel de ciervo en la espalda
y el tirso en la mano...!

¿No crees, Tiresias, que hay que matar
a ese farsante?

Tiresias: (Desde el suelo)
Rey Penteo, escucha mis palabras.
He venido a avisarte.
¡Grande será ese culto en toda la tierra!

Sonidos lejanos: canciones del culto.

Penteo: (Gritando.) ¡Ya! ¡Ya!
Tiresias: Él viene a difundirlo entre los hombres.
Es el divino néctar que libera del dolor
y de la amarga pena.
Bebido, entrega al sueño
y hace olvidar los infortunios.

Penteo le hace beber el vino. Risas de Penteo, las bacantes y soldados.

Tiresias: ¿Acaso no lo tomas tú cuando regresas,
cansado y abatido, de los campos de guerra?

*Penteo bebe desafortadamente.
Imagen de Cadmo (en plano 3, arriba) vestido con los atributos del culto.*

Cadmo: ¡Hijo, aquí estoy!
Penteo: (A los soldados.)
¡Pero hay algo mucho más asombroso!
¡Aquí está el padre de mi madre que en su locura
se dispone a bailar con las ménades!

Risas de Penteo, soldados y bacantes.

Cadmo: ¡Hijo, no se oye nada!
Penteo: Abuelo, deja esa guirnalda, y arroja el tirso.
¿Cómo lo has embaucado, Tiresias!

(Baja del trono hasta Tiresias. Le quita el bastón y lo amenaza. A Tiresias.)

¿Y piensas que vas a ser más sabio,
y más rico, por enseñarlo a mover las piernas?
Viejo eres, y por eso te perdono. De no serlo,
¡ya estarías con los esclavos en prisión!

Movimientos de los soldados con las espadas.

Tiresias: Rey Penteo, ten presente lo que digo.
No es el mando el que hace grandes a los hombres.
Recibe al dios que llega, hónralo en sus fiestas,
y corona tu cabeza con guirnaldas!

Penteo: (A los soldados, riéndose.)
¡Este viejo es un sátiro!

Tiresias: (Acercándose a Penteo.)
¿Crees que es el Dios el que hace impúdicas
a las mujeres...?

Las bacantes se acercan con serpiertes en el pelo y las manos. Movimientos sensuales. Rodean a Penteo y los soldados. Les hablan al oído. Se escuchan risas y silbidos de serpiertes.

Tiresias: (Que nada ve.)
Pues no lo hace él. Cada uno por sí mismo
va a lo que le place...

Penteo acaricia a los soldados. Movimiento instintivo, como si fuera descubierto.

Tiresias: ¿Acaso no te gozas tú si vienen los extraños,
celebran tu Ciudad y alaban a Penteo?
Eso mismo será, y más,
¡cuando él traiga la prosperidad a esta tierra!

Penteo: (Sobre el trono.) ¡Ciudadanos!
¿Han visto lo que hace, en la cabeza de un anciano,
ese extranjero? ¡Bien se ve que eres ciego,
y sólo presagias desatinos!

Cadmo: (Por detrás de Penteo, en lo alto del trono.)
¡Hijo, hace tanto tiempo que fundé este reino
que ya no recuerdo cómo era mi rostro!
(Acaricia el rostro de Penteo. Lo besa.)
Rectas son las palabras de Tiresias y nunca
se ha equivocado en los presagios.

También fui joven, y padecí la soberbia de los hombres. Sólo cuando pasan los años, duelen las culpas y la memoria mata.

¡Ven, pliégate al culto que nos llega... yo pondré en tu cabeza la guirnalda de hiedra! (Se quita la guirnalda y la coloca en la cabeza de Penteo.) ¡Rinde tu homenaje, no sea que Dionisio castigue nuestra estirpe!

Risas de las bacantes y los soldados. Penteo mira con horror a todas partes.

Penteo: (Enfurecido.)

¡Aparta esa guirnalda, más propia de mujeres que de hombres...! (Tira la guirnalda. Baja del trono. Se sujeta la cabeza con las manos. Está ebrio. Como si hablara a la ciudad, pero a sí mismo.)

¿No merece la muerte ese extranjero, ese encantador que con sutiles mañas, provoca el extravío de las mujeres y el delirio de los ancianos...?

Tiresias: (Lo sujeta para que no caiga.)

¡Cuidado, rey, tiene tu misma sangre!

Cadmo: (Desde el trono.)

¡Y poderes que harían estremecer la tierra!

Penteo: (Apoyado en los soldados.)

¡ja! (Se ríe como un loco.) ¡Quisiera verlo! Seguramente no es más que un femenino... (Burla de Dionisio.)

¡un perverso, danzando con traje de mujer! (Trata de subir al trono.) ¡Yo lo encarcelaré! (Sobre las acciones.)

Doblegaré su orgullo, cortaré sus blondos rizos y descuartizaré su cuerpo para alimento de las fieras. (Los soldados lo suben al trono.)

¡Ciudadanos, esta Ciudad tiene un orden!

Reparto las riquezas y traigo las naves cargadas de olorosos perfumes y pieles que cubren a mis hombres.

¿No es acaso la guerra el mejor arte?

(Con desprecio, sobre Dionisio.)

¡Un perverso tocando la flauta!

Tiresias: ¡Cadmo, marchemos! ¡Desgracia y pena caerán sobre sus campos!

Cadmo: ¡Desgracia y pena caerán sobre mis campos!

Voces del Coro. Se descompone la figura del trono. La escena se oscurece.

Escena VII. LOS JUEGOS DEL GIMNASIO (o SUEÑO CON BROMIO)

Atmósfera de una pesadilla. Luz tenue sobre el centro. Voces de los soldados que llaman a Antino. Gradualmente se van descubriendo las figuras: cuerpos desnudos.

Soldado 1: ¡Antino!

Soldado 2: ¡Antino!

Penteo: ¡Antino!

Antino coloca en el centro la bañera de Penteo. Música y movimientos de los juegos del gimnasio. La luz refracta los cuerpos. Juegos de combate. Entra Penteo. Música festiva. Panderetas. Baila con los soldados. (Son sus ocultas diversiones.) Caen un torrente de agua sobre la bañera. Flores rojas. Baño de Penteo. Sobre las acciones:

Penteo: (Abrazando a los soldados, en la bañera.)

¡Divinos consejeros!

Mi abuelo es un viejo senil.

El adivino Tiresias no es más que un ciego trasnochado.

Sospecho que ya ha tenido tratos con Dionisio...

¡quizás en la época en que fue una mujerzuela...!

(Acaricia a los soldados. Juegos corporales.)

Bueno es para el hombre ejercitarse en el gimnasio.

Tomar las armas, y sólo en la juventud conocer los dulces

secretos del guerrero...

(Risas y acciones de los soldados.)

Alguna vez he disfrutado yo de mis hombres desnudos...

pero sólo son juegos para ejercitar los músculos...

(Figuras: modelos del gimnasio.)

¡y comparar los miembros!

Antino, por ejemplo, es un bello ejemplar de su raza.

(Imagen de la lucha en el gimnasio.)

Su cuerpo es bronce y miel. Su cabello, un delirio de enortijados rizos...

¡Pero pelea en la guerra como yo!

(Mira a todas partes.)

Y si alguna flecha me fuera destinada, ¡a él lo herirá!

Se ilumina el plano 2 (escalinatas). Voces del Coro de bacantes con antorchas. Tiresias en el centro: lleva el fuego. Delante Ágave: dos cuchillos en las manos. Voces deformadas. Gritos, risas, campanadas: acciones simultáneas (fragmentadas, como una alucinación de Penteo). Sonido: ¡Bromio! ¡Bromio! ¡Bromio!
Ágave acaricia a Penteo. Lo cubre con una capa roja.

Voz de Dionisio: (Desde arriba.)

¡Me llaman Bromio,
en los cantos secretos!

Penteo: (Alucinado.) ¡Bromio!

Soldados: ¡Bromio! ¡Bromio! (Corren hacia atrás.)

Penteo: (Risa histérica.)

¿Venir a fundar aquí danzas de locura?

¡No lo permitiré... (Voces, sonidos sobre el texto.)

mientras yo reine!

Las bacantes rodean a Penteo (plano 1). Frases, movimientos convulsivos. Arrastran la bañera. Lo agreden, lo arañan, lo muerden (acciones fragmentadas).

Penteo: ¡Soldados! ¡Arrojen las guirnaldas!

¡Quemen los bosques!

¡Encarcelen a las mujeres!

Los soldados apresan al Coro de bacantes. Luz sobre las escaleras laterales. Figuras difusas en el fondo.

Escena VIII. CÁRCEL DE MUJERES

Cadmo y Tiresias sobre las escaleras laterales.

Tiresias: (A Penteo.)

Hubo un tiempo en que la Ciudad te amaba.

Repartiste la tierra y los establos.

Cadmo: (A Penteo.)

Creciste entre las mujeres de los campos

y tu madre cantaba las glorias de tu padre.

Acepta a Bromio, hijo,

¿no ves a tu madre entre las prisioneras?

Se ilumina plano 2 (al fondo): rostros de las bacantes encarceladas. Plano 3 (arriba): rostro de Ágave.

Coro de bacantes:

(Cantan. Contrapunto: voces alternas.)

Más vale trocar placer por dolores

que estar sin amores...

Voz e imagen de Ágave: (A Penteo.)

¿Por qué nos encarcelas?

Coro de bacantes: (Cantan.)

¿Dónde es guarecido el dulce vivir...?

Voz e imagen de Ágave:

¿Por qué nos pones cadenas en los pies?

Coro de bacantes: (Cantan.)

Vivir en olvido aquel no es vivir.

Mejor es sufrir placer por dolores

que vivir sin amores...

Imagen de Ágave:

Soy cautiva del dios, amante del dios,

le he dado mis ojos y mi cuerpo.

Coro de bacantes:

Soy cautiva del dios, amante del dios,

le he dado mis ojos y mi cuerpo...

Ágave:

(Saliendo de la cárcel—acciones fragmentadas.)

Visto la piel del cabritillo

y duermo a la orilla de los ríos.

Atraveso el fuego con mis manos.

Saboreo la tierra y unto mi cuerpo

con el jugo de la vid.

Penteo: (En plano 1.)

Sólo reconozco las virtudes de la guerra.

¡Y no veo a mi madre entre las prisioneras!

Los soldados lo visten. Sobre las acciones:

Cadmo: No respetas la tierra ni sus tradiciones.

Tiresias: ¡Verás esta Ciudad en ruinas

y tu gente de pueblo en pueblo

mendigando casa y labor!

Se oscurece la escena. Luz sobre el centro.

Penteo: (Repite obsesivo.)

¡Esta Ciudad tiene un orden!

Repartí la tierra y la riqueza

¡y no permitiré disturbios ni locuras!

Prohibiré los cantos y las danzas.

¡No quedará ni un bosque, ni un cabritillo

para el sacrificio!

Entra Antino. Sonidos naturales (contraste).

Escena IX. DIONISIO Y PENTEIO

Antino: Señor, cumplimos tu mandato.

A tu vista está el que deseabas

ver cautivo.

(Imagen de Dionisio—plano 3. Lleva arco y flecha. Modelos: figuras del encuentro.)

Danzaba con las mujeres en el monte
y se portó la fiera con dulzura.
No hizo intento de huir.

*Movimientos de Dionisio (planos 2-1). Figuras con el arco
y la flecha. Máscara del Toro (detrás): imagen dual.
Acciones simultáneas.*

Penteo: (Extrañado.)

¿Quién eres?

Voces y rostros del Coro de bacantes:

(Plano 2, como un eco, contrapunto.)

He nacido en los bosques...

Y sufrido los dolores del parto.

Penteo: Tu voz viene de lejos...

Coro de bacantes: (Como lamento.)

¡Evohé...! ¡Evohé...! ¡Evohé...!

Penteo: ¿Qué nombre es ese?

*Sonido vertiginoso. Danza de Dionisio. Mutaciones.
(Modelos: cazador, guerrero, cervatillo.) Juego de
seducción: acciones fragmentadas.*

Penteo: (Deslumbrado. Imitando las acciones.)

¿Por qué te presentas ante mí

como un ingenuo cervatillo

y ahora saludas con la postura

del guerrero?

Movimientos lentos, danzados: el espejo.

Penteo: (Divertido.)

¿De dónde vienes?

Dionisio: De todas partes. Esa es mi patria.

Penteo: (En el juego.)

¿Y qué es ese culto que traes

y quieres imponer en mi Ciudad?

Dionisio: Creo que lo conoces.

(Muestra la máscara del Toro.)

Dionisio, hijo de Zeus...

(Incorpora las acciones.)

me ha iniciado en él.

Penteo: ¡Zeus...! Un Zeus que engendra

nuevos dioses.

Dionisio: El mismo que en esta tierra

se unió a Semele.

¿Qué más quieres saber?

(Lo toca. Lo acaricia. Risas de Penteo.)

Penteo: (Riendo sin parar. Juego de posturas—modelos.)

¿Y cómo vino a ti?

¿Lo viste... o lo soñaste?

(Figura de los dos cuerpos y máscara del Toro.)

Dionisio: (Desde la figura, acciones fragmentadas:
acaricia la cabeza de Penteo.)

Me vio... lo vi... y me inició en sus Misterios.

Penteo: ¡Misterios!

¿Qué significan esos Misterios?

Dionisio: (Rompiendo la figura.)

¡Los Misterios divinos no son para profanos!

(Lo hace caer. Lo duerme sobre el trono.)

¡No lo ves porque eres ciego!

*Música de fiesta. Voces del Coro. Panderetas, carros de
fuego. Dionisio en el centro con la máscara del Toro.*

Escena X. LA CORRIDA Y LA MUERTE

*Coro de bacantes, sátiros y soldados. La fiesta del fuego.
Canto y danza (modelo: baile flamenco). Plano 1: corrida
de toros (en rojo y negro). Acciones simultáneas. Acciones
(danzadas) del toreo. Cantos, palmadas, panderetas.*

*Danza de Antino y el Toro: Antino cree vencer. El Toro
(Dionisio) finge la muerte. (Juego de representación.)
Cuando Antino saluda como vencedor, el Toro hunde los
cuernos en el pecho del soldado. Gritos y júbilo de las
mujeres. Ágave (en plano 2) con los cuchillos sobre el
fuego.*

Dionisio: (Con la espada de Antino, casi en secreto.)

¡Mujeres, escapen a los bosques!

*Se oscurece la escena. Plano 1: Penteo en el trono: la
acción en el sueño. Voz de Antino.*

Antino: ¡Rey Penteo!

Penteo se despierta. Antino habla con dificultad.

Antino: Vengo de las montañas... donde las cumbres
están doradas por el sol. (Caer al suelo.)

Penteo: ¿Qué vienes a anunciarme?

Antino: (Narrando: contrapunto, texto y acciones
fragmentados.) Pude ver tres coros. Uno lo guiaba Ino,
el otro Autonea... y el tercero Ágave... tu madre. (Penteo
lo sostiene. Dionisio rodea la escena con la espada. Traza

la ruta, los caminos en la arena.) Rendidas por la larga travesía, formaron un lecho de hojas secas y todas exhaustas se durmieron.

Se ilumina plano 2 (arriba): imagen de las bacantes desnudas, dormidas en el bosque junto a los soldados. Narración y visiones sucesivas de Antino y Penteo:

Antino: Mientras me alejaba, me perseguían sus horribles gritos...

Coro de bacantes con cuchillos en las manos. Voces y sonidos del Coro.

Antino: Caían a mi alrededor pedazos de carne ensangrentados...

Imagen del Coro. Sonido de cuchillos. Acciones.

Antino: Al detenerme para coger aliento, miré al cielo y lo vi de un rojo púrpura... y a ellas volando como aves de rapiña.

Imagen de las bacantes: modelo: las harpías. Gritos.

Penteo: (Lo abraza.) Antino, hay que acabar con ellas. (Va hacia el trono.) ¡Tensa los arcos! ¡Prepara los carruajes!

Antino: Señor, tus soldados huyeron. Danzan con ellas y serán despedazados por sus garras... y devorados por sus bocas. (Cae junto al trono.) Y hay algo más. Cuando luchaba por salir del cerco... (Imagen de Dionisio que se acerca con la máscara del Toro.) un animal clavó sus cuernos en mi cuerpo...

Dionisio le entrega la espada a Penteo. Es un hechizo.

Voz de Antino: (A Penteo.) Saca tu espada y húngela en mi pecho.

Penteo: (Levanta la espada sobre el cuerpo de Antino, contra el trono. Llorando.) ¡No puedo! ¡No puedo!

La mano de Dionisio sobre la mano de Penteo. Muerte de Antino. (Figura: Antino y Penteo: los guerreros.)

El Coro de bacantes se levanta (plano 2). Imagen fija. Sonido. (Bajando a plano 1 sobre/contrapunto el texto de Penteo.) Acciones simultáneas, contrapunto.

Penteo: (Se revuelca en la arena.)
¡Dionisio, o quien quiera que seas...
yo vengaré la muerte de Antino!

El Coro de bacantes carga sobre ellas el cuerpo de Antino (plano 1: marcha lenta). Sobre el sonido y la marcha (plano 2-1) entra Dionisio en el carro tirado por los sátiros. Acciones simultáneas.

Escena XI. EL ENGAÑO

Dionisio sobre el carro con todos sus atributos. Penteo en el suelo, cubierto de arena (plano 1).

Penteo: (Con rabia.) ¿Qué haces aquí?

Dionisio: (Sonriendo, irónico.) ¡Penteo, refrena tu ira! Malo es para los hombres el poder. Provoca cosas... (Gesto con la mano frente al rostro de Penteo.) ¡Nubla el entendimiento!

Penteo: (Desquiciado.) Un mensajero vio a las mujeres en el monte. ¡Ha visto sangre saliendo de sus bocas!

Dionisio: (Burlándose, como un juego.) Ideas extrañas. Eran sólo mujeres entonando los himnos.

Plano 2: luz tenue sobre las mujeres. Bajan la escalinata lentamente con antorchas. Son como espectros. (Acciones simultáneas.)

Penteo: Han matado a mis soldados. ¡Vuelan pedazos ensangrentados!

Dionisio: No sé cómo un rey puede tener visiones tan vivas. (En el juego.) Tus soldados se divierten en el monte... ¡Y tu palacio pudiera ser devorado por el fuego! ¡De la cabeza de las bacantes salen llamas! Yo te digo: no debes hacer esta guerra.

Penteo: ¡No eres más que un farsante! (Se levanta.) ¿Para qué quieres mi reino, si ya has conquistado tantas ciudades?

Dionisio: Tengo otras razones.

Se ilumina el Coro de bacantes (plano 2). Traen las ropas blancas para vestir a Penteo. Risa enloquecida de Penteo (como una visión: hechizo). Sobre la imagen:

Dionisio: Odias la debilidad y te gusta la fuerza... ¿De qué van a servirte los escudos aunque sean de bronce? (Se le acerca. En voz baja.) En cambio yo, sin

armas, puedo traerte a las mujeres... ¡y una dulce venganza!

Las bacantes ya cercanas a Penteo.

Penteo: (Maravillado. En el hechizo.) ¡No entiendo tus Misterios! (Risa enloquecida: principio del delirio, mutaciones.)

Dionisio: (En voz baja.) Volverán a sus casas después de la noche.

Penteo: (Desde la risa.) ¿Y qué hay en la noche?

Dionisio: (Más cerca.) La celebración de los ritos. ¿No querías saber...?

Penteo: ¡Quiero ver cómo el vicio las agobia!

Dionisio: Puede ser peligroso. A no ser... (Extiende la mano a las bacantes.)

Penteo: ¡Habla!

Dionisio: ¡Que te vistas de lino!

Canto ritual de las bacantes con la ropa. Lo visten, lo adornan, lo maquillan (de espaldas al público). Penteo se vuelve. Está vestido de mujer. Gestos y voz femeninos. (Mutación: gestualidad ambigua, contradictoria: fuera de sí.)

Penteo: ¡No, como mujer no! ¡Me da vergüenza!

Dionisio: (Divertido.) Eres terco. Haces bien en ponerte el disfraz.

Penteo: Pero al ir por la Ciudad me verán los otros.

Dionisio: ¡Nadie te verá! Han ido a celebrar. Y como sabes, en las fiestas del dios todos están ebrios. (Lo sube en el carro.)

Penteo: (Gestos extraños, muecas.) Lo extraño es que ayer estaban en contra de los ritos...

Dionisio: (Figura de los dos en el carro.) Quizás no lo estaban. Te oían hablar... ¿pero cómo sabes tú lo que pensaban en la noche?

Penteo: ¡Iré contigo! ¡Y tal vez llegue a tiempo para salvar a mis hombres!

Dionisio: (Abriendo un abanico.) ¡Nos uniremos al cortejo! ¡Nadie podrá reconocerte!

Música de fanfarria. Risas convulsivas de Penteo sobre el carruaje. Se ilumina plano 2 (escalinata): entra el cortejo.

Escena XII. LA FIESTA DIONISIACA

Cadmo y Tiresias presiden el cortejo. Pelucas, sombrillas, abanicos. Trajes de fiesta. Plano 2: entra el Dragón chino manipulado por las bacantes y los sátiros (el Coro oculto bajo las telas del Dragón). Acciones simultáneas—contrapunto—textos fragmentados. La comparsa con la música bajando a plano 1. Sobre las acciones:

Voz de Dionisio: ¡Mujeres, este hombre ha caído en la trampa...! No ve la ruina de su palacio. ¡Soberbio es y bajará al Hades en traje de mujer! ¿No es dulce mi venganza? (Se coloca la máscara del Toro.)

Risa enloquecida de Penteo. Sonidos de fanfarria. La comparsa del Dragón avanza hacia el centro. Las sombrillas de Cadmo y Tiresias a los lados.

Penteo: (Desde el carro.) ¡Sí, dos soles estoy viendo, dos ciudades y miles de puertas! (A Dionisio, por la máscara del Toro.) ¡Ay, eres un toro!

Dionisio: (Diálogo cruzado: sobre la imagen del centro.) Y tú una doncella... ¡Y muy hermosa!

Penteo: (Modelando sobre el carro con el vestido y el sombrero, posturas.) ¿No me parezco a Ino? ¿No soy igual a mi madre Ágave?

Dionisio: ¡La gloria será tuya! ¡Regresarás a tu Ciudad y te traerán en brazos!

Evoluciones de la comparsa (plano 1). Ágave en el centro. Música china. Movimientos y fanfarria. (Modelos: carnaval chino y comparsas). Sobre las acciones:

Penteo: ¡Nunca maravilla como esta vieron mis ojos! (Baja del carro, se acerca a la comparsa.) ¡Soy rey, y desciendo de la estirpe del Dragón! ¿No podré subirme a él y ver de cerca a las ménades?

Dionisio: (Acciones al Coro con el abanico.) ¡Oh, sí!

Coro de bacantes: canto ritual para la muerte de Penteo. Imagen fija: Ágave en el centro. Penteo de rodillas delante de Ágave. Detrás la comparsa.

Escena XIII. EL SACRIFICIO

Figura de Penteo y el Dragón. Sobre el canto ritual la voz de Dionisio. Acciones simultáneas—textos fragmentados.

Dionisio: (Como representación: Misterios.) ¡Mujeres, un espía ha llegado a presenciar nuestras obras! ¡Cacemos la fiera!

Coro de bacantes: (Levantando las telas.) ¡Cacemos la fiera! (Ágave lo abraza.)

Penteo: (Máscara de la fiera.) ¡No!

Ágave: (En delirio, con los ojos desorbitados. Lo mira, lo huele, se lo muestra a las otras.) Hijo de mujer no es...

Penteo: ¡Madre!

Ágave: Tiene ojos de fuego, garras en las manos... (Lo muerde.) ¡Es hijo de león o de Gorgona! (Le arranca pedazos.)

Penteo: (Gritando.)

¡Ay, madre, Penteo soy, el hijo que amamantaste y llevaste en el vientre!

(Rugido de Ágave. Máscaras de fieras.)

¡Hasta las perras reconocen a sus hijos!

(Máscaras, sonidos y rugidos del Coro.)

Tus ojos no me ven...

y de tu boca mana espuma y sangre.

(Máscara de Ágave.)

¿Serías capaz de ofrecer a tu hijo en sacrificio?

Imagen fija. Figura: Penteo y el Dragón. Gritos, rugidos del Coro de bacantes. Cruzan las telas (llamas) del Dragón sobre la cabeza de Penteo.

Penteo: (Rompiendo la imagen.)

¡No manches tus manos con mi sangre!

Sonido de redoblante. Música de circo. Ágave hunde la cabeza de Penteo en la boca del Dragón. Gritos de júbilo. Risas enloquecidas de las ménades sobre los gritos de Penteo. Canto de triunfo. Evoluciones de la comparsa (en retirada, plano 2, atrás).

Voz de Dionisio: (Sobre la imagen, al público.)

¡Nadie debe revelar nuestros secretos!

(Con ironía, parodiando a Penteo.)

¡Ciudadanos...! (Movimientos lentos con el abanico.)

¡La fiesta del Toro y el Dragón... (Gesto de muerte: juego de representación.) ha terminado!

Voces del Coro de bacantes. Canto ritual. Se oscurece la escena. Luz tenue en plano 2. Sonido: entra el tema de Ágave.

Escena XIV. LA CABEZA DE PENTEO

Ágave con la cabeza de Penteo en las manos. El Coro de bacantes a los lados. Canto de las cazadoras por la cabeza de la fiera. Imagen fija. Voces alternas. Entran Tiresias y Cadmo (escaleras laterales).

Tiresias:

(A Cadmo, mientras las mujeres avanzan en el centro.)

Oh, viejo rey, un día el fundador de la Ciudad.

No te libraste de la maldición sobre tu estirpe porque las obras con violencia, aun si fueran justas, acarrearán los males que ahora vemos.

(Las mujeres tiran flores sobre la cabeza de Penteo.)

Muerto es Penteo.

Llevado fue al abismo de la muerte

como un toro se inmolaba.

¡Pobre la tierra que necesita sacrificios

de hombre o de animal!

Ágave: (Al centro, con la cabeza de Penteo.)

¡Hiedra del monte traemos y un rico botín!

Este león hemos cazado...

(Alza y muestra la cabeza. Risas de las bacantes.)

Joven y brioso... ¿no lo ven? (A las mujeres.)

¿Quién le asestó el golpe?

Coro de bacantes: ¡El monte fue! (Risas.)

Ágave:

Gozosa estoy por las hazañas logradas en el monte.

¡Hombres de la Ciudad, vengan a contemplar

nuestra fiera! No hubo dardos ni espadas.

¡Nuestras manos bastaron para cortar los miembros!

(Va hacia atrás.)

¡Vengan mi padre y mi hijo a mirar nuestra gloria!

¡Que claven en los muros altos la cabeza de la fiera!

Las bacantes sostienen la cabeza sobre las coronas de laurel.

Cadmo: (Desde la escalera.)

Amarga es nuestra carga.

Traemos el cuerpo de Penteo, el último de la estirpe de los Cadmo.

(Baja las escaleras.)

Ágave: (En el centro.)

¡Jáctate, padre, de haber engendrado hijas ilustres!

Todas son grandes, pero yo más que ellas.

Para salvar a mi Ciudad dejé el telar en silencio

y me fui a la montaña a dominar las fieras.

¡Mira en mi mano la rica presea de la victoria!

Fruto de mi mano es. ¡Para que tú y mi hijo compartan para siempre la gloria en la Ciudad!
¡Dichoso tú, que a tales hijas has dado vida!

Cadmo: *(Junto a Ágave.)*

¡Horror de vida! Fuente de amargura que no cesará nunca.

¿Cómo has podido con tus manos, presa de horrible locura, dar la muerte a tu hijo con todo y que negara el culto?

Ágave: *(Acariciando la cabeza.)*

Padre, no entiendo tus palabras.

Cadmo: *(A las mujeres, a todos.)*

¿Qué culto puede ser más sagrado que la vida de un hijo?

Ciegos de furor no vemos al hombre detrás de las ideas.

¡Ni una sola idea vale más que la vida de un hombre!
(Todas lo miran extrañadas.)

Plano 2: Imagen de Dionisio sin los atributos. (Figura del Pastor, escena II, inicio.) Acciones simultáneas: Ágave con la cabeza de Penteo—contrapunto.

Cadmo: Justa, pero muy dura fue la herida que él ha causado en nosotros.

¡Rey Dionisio, y pensar que eres también de nuestra raza!

Dionisio: *(Bajando las escaleras, en regreso de la acción.)*

Yo no soy más que un extranjero.

Alguien que viene de lejos y cuya única patria es el destierro.

¿Qué razones de estado o de poder permitieron que un niño creciera lejos de su cielo y de su tierra?

Hiciste de Penteo un tirano en la Ciudad.

Éramos de la misma estirpe, pero en sus manos dejaste que la tierra y los vientres se secan.

Cuando creíste perdido tu reino, invocaste mi culto.

(Junto a las mujeres, plano I.)

Ahora levantaré el cuerpo de mi madre y le enseñaré a los hombres mi secreto.

Algo tiene que morir para que algo nuevo nazca.

Esa es la ley. Y tu hija, que ahora es presa del delirio sembrará ella misma las semillas en la tierra.

Ágave: *(Cubriendo la cabeza con arena.)*

Ojalá que mi hijo sea tan hábil, tan diestro y tan certero como ha sido su madre en esta caza.

(A las puertas de la ciudad.)

¿Pero dónde estará ahora? ¿No hay quien lo llame para que venga a recibirme?

(Mira a todos lados.)

¿Sabrá que las mujeres hemos librado a la Ciudad de la sequía, y estarán llenos las mesas y los vientres?

(A las mujeres.)

Cumplido el rito está. Ofrecida la bestia en sacrificio.

Coro: Y el Dios agradecido nos será propicio.

Cadmo: *(Se acerca a ella.)*

Ay, infeliz, loca estás y qué duro será cuando recobres el juicio.

Voz de Dionisio: *(Sobre los muros.)*

¡Madre, asciende pronto hacia la luz!

Que todos los viajeros te saluden

y que la tierra, dura y áspera,

se vuelva la simiente.

¡Volverán las mujeres a su estado

(Gesto a las mujeres.)

y nadie recordará que estuve en ellas!

Música del comienzo. Canto y danza de invocación a Dionisio. El Coro de bacantes danza sobre la arena. Caen al suelo. Convulsiones. (Saliendo del trance: progresivo.) Acciones simultáneas. Sobre las acciones:

Voz de Tiresias: *(Desde los muros, a Cadmo.)*

¡Rey, salen llamas del templo de Semele!

Imagen del fuego: recurrencia.

Tiresias: ¡Escucha el viento que se acerca!

Sonido del viento (cita escena V). Gritos y lamentos de las mujeres. Sonoridades que evocan el comienzo (escena I).

Tiresias: ¡Cubrirán las cenizas todas nuestras obras!

Ágave: *(Temblores, convulsiones, saliendo del trance.)*

¡Ciego, no entiendo tus lamentos!

(Corre hacia atrás con la cabeza. Las mujeres la siguen. Atraviesa los muros.)

Tiresias: *(Desde arriba.)*

¡No mires a la tierra!

¡Alza los ojos y respira profundo!

Sonidos de respiración: Ágave y el Coro (modelos: Las suplicantes, Las troyanas).

Ágave: *(Mirando el cielo, volviendo a sí misma.)*

Lo veo todo más claro.

Las cosas son como antes.

(Abraza la cabeza.)

Cadmo: *(Junto a Ágave.)*

Hija, respóndeme, ¿qué llevas en las manos?

¿De quién es la cabeza?

Coro: *(Saliendo del trance.)* ¡Es la cabeza de tu hijo!

Ágave: *(Llorando, sin mirar la cabeza.)*

A mi hijo la ofrendo. Es un león.

Eso dijeron las cazadoras...

Cadmo: *(La golpea.)*

¡Mírala bien! ¿No reconoces a tu hijo?

Ágave: *(Temblando. Mira la cabeza. Grita.)*

¿Quién lo mató?

¿Por qué tengo yo esta cabeza en las manos?

Gritos de las mujeres. Lamentos. Ágave abre los brazos, deja caer la cabeza. Las mujeres la recogen. (Figura de las cazadoras: la cabeza en el centro.) Acciones simultáneas.

Sobre la figura:

Cadmo: ¡Tú y tus hermanas!

Canto ritual. Colocan la cabeza en el piso sobre las hojas. Retroceden. Ágave en el suelo. Abraza la cabeza. Imagen del inicio.

(Figura de Lykas, el pastor junto al árbol, imágenes superpuestas: comienzo y final. Acciones y textos fragmentados.)

Ágave: *(Abrazando la cabeza. Lo confunde con Lykas.)*

¡Matamos una fiera!

¿Qué haría Lykas oculto

entre las ramas...?

Tiresias: *(A las mujeres. Escalinata: muros, plano 2.)*

¡No la dejen hablar!

Las mujeres le tiran piedras y arena a Ágave. Plano 1: es la imagen del comienzo (escena 1): la ciudad arrasada (tierra baldía): imagen de ruina y destrucción de la ciudad. Sobre la acción, contrapunto: textos fragmentados. Ágave y Tiresias. (Textos de Ágave en el inicio.)

Ágave: Era el tiempo en que esta tierra florecía...

Tiresias: ¡Amárrenle las manos!

Gritos y acciones de las mujeres. Tiran arena y piedras.

Sobre las acciones:

Ágave: Bajaba el río de la montaña...

Tiresias: ¡Cúbránle los ojos!

Ágave: Mis hermanas y yo...

Tiresias: ¡Para que no recuerde!

Grito de Ágave. (El grito mudo del comienzo. Ahora se oye.) Sonido: tema del destierro (música del inicio). Sobre el sonido:

Tiresias: *(A Cadmo.)*

La gente cree sólo lo que se dice.

Hay cosas ocultas que no deben ver la luz.

Inventaremos otra fábula

y de nuevo levantarás la Ciudad.

Basta que honres al dios

y los muros se cubrirán de hiedra,

las rocas de agua,

y la vida renacerá entre las piedras.

Cadmo: *(Sobre los muros destruidos.)*

¡Ya es tarde! Iremos al destierro.

Coro de mujeres: canto (llanto) por la ciudad. Contrapunto: sonidos e imágenes del comienzo. Sobre el canto:

Cadmo: *(Los ojos cubiertos de arena.)*

No veo sino sangre.

Polvo y ceniza sobre los viejos muros.

¡Otros que vengan y levanten la Ciudad!

El Coro inicia la marcha entre el humo y el polvo (plano 2). Plano 1: rastros, huellas en la arena. Sobre el sonido de los pasos:

Cadmo: Iremos a extrañas tierras,

a pedir un lugar en el exilio.

Llanto de Ágave sobre la cabeza de Penteo (plano 1: postura del comienzo). De rodillas en la tierra (frente al público). Las manos manchadas de sangre. Cadmo y Tiresias inician la partida. De espaldas, sobre las escaleras laterales. Plano 2 velado por el humo.

Escena XV. **REGRESO A LA CIUDAD**

(Epílogo)

Sonido del viento. Oscuridad. Luz tenue sobre el árbol seco, al centro. Sombras en el fondo (plano 2).

Ágave: *(Desde el suelo, con la cabeza de Penteo.)*

No, padre.

Veo la cabeza de mi hijo
y el castigo del Dios.

Pero ni hombre ni Dios
me arrebatarán mi tierra.

Regada está con la sangre
de mi hijo.

(Empieza a cubrir la cabeza con la arena.)

Aquí están mis amores y mis sueños.

Aquí mi locura y mi tristeza.

Aquí las tumbas de mi madre
y de mi hermana.

Yo sembraré a Penteo con el mismo furor
con que estas manos le robaron la vida.

(Entra la cabeza en su vientre.)

El cuerpo despedazado crecerá,

bajo la hierba yo también creceré.

(Camina hacia el árbol, la cabeza en el vientre.)

¡Que las manos que una vez
sembraron la semilla del Dragón
se alcen ahora, eleven este cuerpo al sol,
y recojan un día los frutos de la tierra!

Imagen de las manos sobre el árbol.

Voz de Cadmo: *(Figura velada por el humo. Plano 2.)*

¡Abran las puertas!

Voz de Tiresias: *(A Ágave.)*

¿Te quedarás tú sola entre las sombras?

Ágave abraza el Árbol (plano 1).

Voz de Cadmo: ¿Aun sin tus hermanas?

Sonido del viento. Oscuridad. Huellas en la arena.

Voz de Ágave:

(Muy bajo. Figura difusa junto al árbol.)

Aun sin mis hermanas.

Oscuridad total.



Catálogo

de inéditos

Obra: **Ignacio & María**

Autora: **Nara Mansur**

Personajes: **I femenino y I masculino**

Duración: **La apropiada**

En el pórtico hay un graffitti de Koltès: «A priori habría que considerar que cualquier lenguaje es irónico y cualquier acción trascendente; lo que evitaría tomar en serio cosas que no lo son, teñir de tristeza escenas que deberían ser divertidas y eliminar lo trágico de la historia.» Un texto encarnado por una pareja mujer/hombre que representan una historia de amor y actúan una historia de desamor. *Ignacio & María* defiende el estatuto literario de un texto teatral. Crea la retórica peligrosa de la metáfora y la cotidianidad sublimada. Palabra irónica, chavacana, poesía y discursos deliberadamente distanciados. Estructurada en cuadros independientes. En el cabaret, mirando fotografías en las que aparecen familiares, y la sociedad civil agazapada y eufórica. Oraciones. Obsesiones. Monólogos. Asamblea de méritos y deméritos. Canciones. Entrevistas. Al final María se tira desde su balcón y desde la muerte, pronuncia sus últimos errores/horrores, entre la fuerza de gravedad y el amor, dice: «adiós a todos». Ignacio, que se ha ido, le escribe desde Santiago de Chile. El final: una inscripción de Gérard de Nerval en el muro del malecón: «No pido a Dios que cambie los acontecimientos, sino que me cambie a mí respecto a las cosas. Que pueda yo dirigir mi sueño eterno en lugar de sufrirlo.»

Obra: **Cuento de invierno**

Autora: **Dinorah Pérez Rementería**

Personajes: **I femenino y 4 masculinos**

Duración: **Una hora**

El viejo pintor Alejo regresa de la cárcel al lugar en el que tiempo atrás fue acusado de dar muerte a la mujer del sargento Mayola. Pero la casa se halla convertida en un templo espiritual, donde el negro Ramón y los vecinos de la zona acuden para pedir caridad al espíritu de la muerta, la hetaira Esmeralda. Los vecinos invocan los sucesos ocurridos la noche de la muerte: llega el pintor a la casa en una noche de invierno. Entre Esmeralda y el joven surge un romance que culmina con un apasionado acto de amor. Fatigado por el hambre y el cansancio, el muchacho se desvanece mientras Esmeralda continúa las labores de su febril rito amoroso. Entonces entra el sargento y da muerte a la mujer. Convencido de su inocencia, Alejo intenta desprenderse del pasado, pero ya es muy tarde. Ha cargado treinta años con una culpa que no le pertenece y ya no es posible volver atrás.

De la calle en zancos, magia y circo



ENTRE EL 12 Y EL 16 DE ENERO DEL

presente año, se celebró en Matanzas la primera Jornada de Teatro Callejero, coordinada por el Mirón Cubano y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas. Prometiéndolo, para próxima entrega, un comentario sobre este evento, así como una atención mayor al teatro de calle, entregamos a nuestros lectores tres reportajes referidos a manifestaciones a menudo preteridas en el ámbito escénico editorial: la magia, el circo, y «los zancos».

La magia de Las Tunas

LAS TUNAS—CIUDAD DONDE CONTRASTAN su espinoso nombre y la almibarada amabilidad de sus nativos—es desde 1993 la capital cubana de la magia. A partir de este año y con ejemplar puntualidad tiene lugar, cada otoño, el evento conocido como Ánfora. Este certamen de carácter internacional y competitivo aglutinó en esta, su séptima edición, a un número superior a los cien ilusionistas de diversas zonas de nuestra geografía, así como de México, España, Venezuela e Italia.

Ellos compartieron con un público ávido y conocedor los más disímiles espacios, pues a las tradicionales salas —Teatro Tunas y Teatro Guiñol— se sumaron esta vez los hospitales, las calles, los centrales azucareros y hogares de impedidos físicos.

La fiesta comenzó la apacible mañana del día 29 de noviembre, cuando la habitual rutina fue rota por un vistoso desfile inaugural en el cual tomaron parte de un festivo pasacalle los bayameses de Teatro Andante, los estudiantes de la Escuela de Magia de Las Tunas, Los Zahoríes, conocida agrupación titi-

Eliseo Castillo

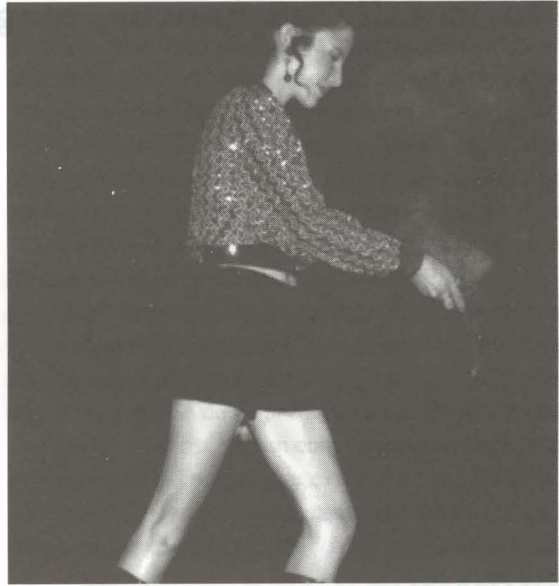
ritera local, los bailarines folklóricos de Onilé, así como la compañía de Danza Contemporánea y los teatreros de Huellas. A partir de entonces se desató el ritmo intensísimo y atrayente que suele acompañar estos eventos. Expoventas, conferencias, coloquios, demostraciones, amén de los encuentros informales, espontáneos y enjundiosos, acompañaron las jornadas vespertinas y nocturnas en las cuales se presentó el grueso de los competidores.

FOTOS: CORTESÍA ÁNFORA



Auspiciado por el Consejo Provincial de las Artes Escénicas, *Ánfora 2001* contó con una formidable acogida de público. Este encuentro internacional de prestidigitadores que tiene como anfitrión al conocido mago Piter, logró aglutinar a un grupo de personalidades del mundo del ilusionismo como Fernando Keops (México), Zongo (España), Ayra (Cuba), Licha (Venezuela) y al maestro Alberto Pujals (formador directo o indirecto de buena parte de los magos cubanos). Con una excelente organización y un programa que se cumplió rigurosamente, *Ánfora* tuvo sus mejores momentos en las galas. En ellas se presentaron Huracán Mágico (Las Tunas) con *Magia, música y movimiento*; Teatro Cubano de la Magia (Camagüey) propuso *La silla mágica*; Compañía de Varadero, *Soñar despierto*; y la Compañía de Santiago de Cuba, *Fantasia mágica*.

Las invitaciones de Camagüey y Varadero clasifican como las más logradas. Los primeros amalgamaron la *Fábula del Ratón Pérez* con diferentes números de ilusionismo, algunos de ellos de alta calidad. Los de la famosa playa azul presentaron un espectáculo muy superior a todo lo visto por este redactor en esta edición de *Ánfora*. Números de pequeño y gran ilusionismo, malabares y otras variedades, enhebrados todos ellos por una aceptable conducción del mago Silva —líder de la compañía— y trabajos muy logrados de la carismática



maga Sabina. *Soñar despierto*, título de la propuesta, posee una coherente y bien pensada dramaturgia espectacular que sorprende y alivia alternativamente a los espectadores, sin recargar y siempre cautivando por la precisión y la limpieza de sus ejecuciones.

Estas apreciaciones resultaron apuntaladas por las decisiones del jurado que premió a los más destacados discípulos de San Juan Bosco (Santo patrono de los magos), pues los de Camagüey y Varadero acopiaron la mayoría de los lauros. Entre los agramontinos fueron premiados el dúo Enigma (mentalismo) y Los Velsa (gran premio), en tanto que Jorge Luis Silva (gran ilusionismo), Niober Alonso (manipulación) y Judith López (mejor actuación femenina), todos de Varadero, se alzaron con sendos primeros lugares. El otro premio del gran jurado fue a manos de Fernando Rodríguez (pequeño ilusionismo) de Las Tunas.

De vuelta de aquellas movilizadoras jornadas y con las ventajas del tiempo y la distancia a mi favor, creo que si el *Ánfora* fuera más riguroso en la selección previa al evento, se evitarían las largas jornadas competitivas y la disparidad en las calidades de los concursantes. De este modo ganaría en agilidad y rigor. Otro de sus actuales retos es expandir su convocatoria para atraer a prestidigitadores de otros confines que aporten sus experiencias y transmitan sus conocimientos. De cualquier manera los émulos de Medea, Circe y Merlín, tienen un oasis bien ganado en la oriental y amistosa ciudad. Allí cada año ellos y el público local protagonizan un acto de comunicación y entrega digno de encomio. El cual termina siendo el secreto en el que estriba la inefable magia de Las Tunas.



La alegría se vistió de gala en Cienfuegos

Miguel Menéndez Mariño

ALO BECKETTIANO INICIAMOS NUESTRA crónica. La ruptura de las estructuras nos permite comenzar por el espectáculo final del día último del V Festival Nacional de Payasos Trompoloco 2001, celebrado del 19 al 23 de diciembre en la acogedora provincia de Cienfuegos. La gala de clausura, realizada en el teatro Tomás Terry, fue dirigida por Genovevo González, director del Centro Dramático de Cienfuegos. En ella se presentaron los colectivos y solistas de cada provincia participante en el evento.

Del programa nos cautivó la puesta del grupo Papatote de Matanzas, titulada *Jueguipayasos*. La utilización de todo el espacio escénico y el dominio corporal de los actores en correspondencia con la expresión clownesca del carácter, el diseño acertado de los personajes y las situaciones dramáticas progresivas apoyadas por la eficaz banda sonora, posibilitaron un acabado montaje y la atención de los asistentes a todo el desarrollo de la obra.

Carlos González, un maestro consumado en la técnica de las marionetas, presentó *Marionetas y payasos*, con la agrupación Hilos Mágicos de Ciudad de La Habana. Carlos disertó en esa difícil especialidad, y transmitió emoción y vida a sus muñecos en los diferentes conflictos en que se vieron envueltos. La cadena de sucesos concatenada en línea gradual nos llevó hacia el clímax y el desenlace de cada bloque. Y para finalizar, en una fiesta plena de movimientos y sorpresas, el colectivo se desplazó por todo el edificio teatral, lo cual provocó una merecida ovación.

Camagüey estuvo presente con los payasos del Circo Areito. Ellos hicieron alarde del dominio de las técnicas circenses en las especialidades de los malabares y el monociclo. Un interesante guión evitó que el acto se convirtiera en una suma de ejercicios circenses demostrativos, al facilitar el conflicto y el desarrollo de la historia.

De la Compañía D'Morón de Ciego de Ávila, Noidis Pardo Castillo y Omar Rodríguez González, los payasos Canuto y Pelete respectivamente, nos recordaron los famosos duetos muy en boga en las representaciones del circo de antaño. El buen decir con voces atipladas y registros amplios siempre de acuerdo con la caracterización de los personajes y los roles espiritualmente concebidos y bien conformados, llevaron a la representación veraz para al final percibir en los rostros de los presentes la plenitud de gozo.

Por medio de las técnicas de las payasadas y la narración oral, acompañada del juego escénico de liberadora imaginación insertada en cada papel, el proyecto Garabato de Sancti Spiritus con *Arlequín cuenta cuentos*, nos relató dos historias vinculadas entre sí mediante la presencia de cantos, música y coreografía. En la primera, la actriz abusa por momentos de gestos que llegan a convertirse en parásitos por su reiteración y falta de contenido. Es cierto que en la payasada la hiperbolización y lo grotesco son medios fundamentales del *clown*, pero las acciones, cuando se repiten sin justificación y carga emotiva, se convierten en fútiles y vacuas al no coadyuvar a la transparencia de la fábula.

Señalamientos aparte, su proyección en el papel y su voz fueron adecuados para la comprensión del cuento. El otro payaso cuentero con su desenvolvimiento actoral logra que la historia penetre en la esfera emocional de los asistentes. El montaje y el trabajo desplegado por el colectivo son dignos de reconocimiento, porque ha permitido calar hondo en los espectadores el contenido metafórico del mensaje.

En las restantes representaciones hubo algunas puestas interesantes como *Fantásticos payasos* del proyecto Fusión, de la capital, otras pasaron inadvertidas y en ciertos casos ininteligibles al adolecer de una composición y estructuras correctas que permitieran la codificación. Con voluntad y ahínco el Festival cumplió cinco años ininterrumpidos, ha crecido y se ha convertido en adulto, y por tal motivo, para su salud, se hace necesaria la selección de las escenificaciones a presentar.

En este Festival hubo un ausente inexplicable: los payasos del Circo Nacional de Cuba, que seguramente hubieran dado más realce a esta cita, pues se ha convertido en un magno acontecimiento en la nación al reunir a artistas de diferentes manifestaciones que se expresan en esta cuerda, además de ser un momento oportuno para el intercambio de experiencias.

Este año el evento se extendió a toda la provincia y las presentaciones se efectuaron en plazas, parques, escuelas, comunidades, cooperativas, bateyes de centrales y en cualquier lugar disponible. Al mismo tiempo, se desarrolló, como en todos los años anteriores, el encuentro teórico que versó sobre la «didáctica para la enseñanza de la técnica de



FOTOS: CORTESÍA TROMPOLOCO

actuación del payaso», espacio adecuado para la reflexión, el análisis y el debate interactivo entre intelectuales, artistas y aquellos interesados en esta manifestación del arte.

Asimismo, felicitamos al Consejo de las Artes Escénicas de la provincia y en particular a su presidente, vicepresidente y divulgador, así como a todos aquellos que con un alto espíritu de entrega hicieron posible la eficiente organización y la buena atención brindada a los artistas e invitados. Sólo nos resta sugerir que el Festival Nacional de Payasada Trompoloco reciba el aliento y el apoyo de instituciones nacionales y que su marco trascienda los límites geográficos de nuestro archipiélago.



Zancos en La Habana

Algunos antecedentes

TAL Y COMO LO DEMUESTRA UNO DE LOS

dibujos realizados por Patricio Landaluze, la presencia de los zancos en Cuba se remonta a las conocidas celebraciones del Día de Reyes. Tales fiestas eran realizadas desde la medianoche de cada 6 de enero por los Cabildos africanos. Se celebraron en La Habana hasta 1880, ya sea frente al palacio del Gobernador, la Catedral, u otras plazas o calles de la ciudad. Aquella noche —única de su tipo durante todo el año— las naciones mostraban públicamente sus procesiones con sus reyes y sacerdotes, ritos, bailes y cantos. Estos festejos se conocieron en Santiago y otras ciudades del país.

Según el testimonio de Fernando Ortiz, algunos bailes rituales se ejecutaban subidos en zancos los bailadores. Tales bailes son muy típicos del Camerún y otros pueblos próximos de la Costa Occidental, donde se practican con motivo de iniciaciones, funerales y ritos de fertilidad, todos ellos movidos por ideas de resurrección. Y también se vieron en Cuba «diablitos» bailando sobre zancos en las saturnalias africanas del Día de Reyes.

Así como en otros muchos países —recordemos que se conocieron los zancos en contextos históricos tan diferentes como el antiguo México, la cultura maya, el Renacimiento italiano y hasta en la dinastía Wei, en Dunhuang, China— los zancos fueron utilizados en Cuba a lo largo del siglo XX de forma esporádica,

Roberto Salas

sobre todo en festividades populares como los carnavales y otros espectáculos de carácter folklórico. Me cuenta un descendiente de chinos, un afinador de tambores, que a mediados de los cincuenta «un grupo numeroso de zanqueros» hacían sus presentaciones por el Parque Central, y por el Paseo del Prado.

Desde entonces ha pasado ya mucho tiempo. Indudablemente, se realizó la presencia del zanco con el auge de espectáculos callejeros a partir de los noventa. En sólo diez años aparecen, como mínimo, siete agrupaciones zanqueras: Puntal Alto, Avalancha, Tropatrapo, Teatro Andante, Tropazancos, Cubensis y Somos la Tierra.

Nace otra familia de gigantes

Gigantería realiza su primer pasacalle en el Centro Histórico de La Habana en abril de 2000. Nace el proyecto como resultado de la interacción de las experiencias de trabajo y de vida de las agrupaciones Cubensis, Tropazancos y Somos la Tierra. Estos grupos de pequeño formato estaban vinculados a la Asociación Hermanos Saíz, y realizaban un intenso trabajo comunitario en distintos puntos de la ciudad.

El grupo retoma la tradición de los zancos en Cuba y la convierte en la base de su exploración estética. Desde su fundación, el grupo ha realizado más de trescientos pasacalles y espectáculos de teatro de calle por las plazas y calles del centro histórico, así como en otras ciudades y montañas del país.

La ceiba y la tiñosa

Durante el X Festival de Teatro de La Habana, Gigantería estrenó un espectáculo de teatro de calle inspirado en un relato de nuestra tradición oral. La historia de un aura tiñosa que voló hasta el cielo para que este se reconciliara con la tierra, sirvió de pretexto para el montaje.

Un año y medio de trabajo continuo en la comunidad del centro histórico antecede al estreno de *La ceiba y la tiñosa*, de modo que el espectáculo resume las experiencias acumuladas en el empeño de presentar eventos espectaculares en el ámbito de la calle.

Utilizar grandes muñecos, o más bien, convertir en grandes muñecos a los personajes zanqueros, es quizá uno de los elementos más novedosos dentro de la actual etapa de trabajo del grupo. Convertidos en títeres gigantes, los personajes refuerzan la primacía del lenguaje visual y pictórico. Todavía se defiende una lógica argumental donde la palabra tiene gran importancia, pero la intención del montaje enfatiza la presencia refrescante e inagotable de los muñecos: una ceiba, una unicornia, una vaca, un mono, un cernícalo, un tomeguín, una tiñosa.

Los diseños y la realización de atrezzo, la dramaturgia, la producción y la dirección artística de este espectáculo, llevan la firma: *made in* Gigantería.

Zancos en la calle

Es gratificante poder caminar en zancos, pero este es apenas el comienzo. Es necesario luego saber correr y hasta bailar toda clase de ritmos. Cuando por fin uno piensa que ya es lo suficientemente libre y fuerte como para saltar en un solo zanco, o hacer difíciles acrobacias, entonces comienza el trabajo de armonizar con otras zanqueras o zanqueros, y así llegan las coreografías y las comparsas gigantes. Por último hace falta saber cómo volar, y caer hasta la tierra sin ser lastimado.

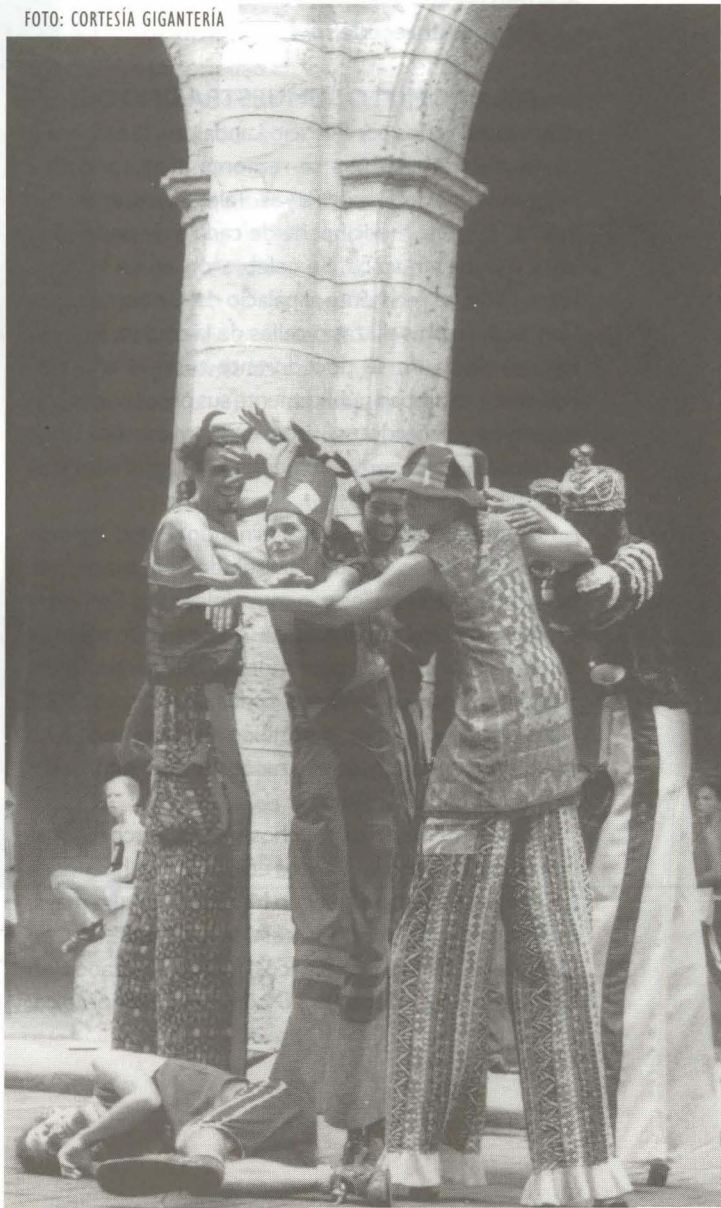
No basta con refugiarse en las alturas y evadir la mirada atenta de los espectadores. Ellos pueden estar en cualquier parte, incluso debajo de tus propios zancos. Uno viaja en una especie de silencio interior, condición mental derivada de la altura y los peligros. Un gigante zancudo es un acechador, un artista con la actitud de cazador, siempre alerta, siempre dispuesto.

Sabemos que es necesario encontrar la mirada de los espectadores. El público es parte del espectáculo, y este, a la vez, está diseñado para interactuar con las

personas que vienen a verlo. De aquí la importancia que Gigantería le confiere a los juegos de participación, y al ritmo mismo de su fiesta callejera. Nadie tiene necesidad de comprar boletos de entrada, pero al final tienen la opción de contribuir con los artistas. Es probable que en el auditorio encontremos familias completas que vienen a vernos una y otra vez, pero la mayoría está compuesto por transeúntes. Personas asaltadas por la sorpresa de encontrar una vieja plaza invadida por la magia. Caminaban en alguna dirección, e hicieron una pausa para conectarse con la energía arrolladora y espontánea de una fiesta. Una fiesta en la calle.

Gigantería presenta sus espectáculos de jueves a domingo en la Calle de Madera de la Plaza de Armas, y luego realiza sus pasacalles por diferentes calles y plazas del centro histórico. Somos un carnaval de vida, una tribu de gigantes de colores que convierten la ciudad en un único e inmenso escenario.

FOTO: CORTESÍA GIGANTERÍA



■ Otra estación de las bacantes

Suena, discreta, una pequeña campañilla. La representación va a comenzar. Tras el silencio y el oscuro momentáneo, el rostro de Ágave, con un grito profundo, se desprende del suelo arenoso y da inicio a la invocación de aquella ciudad espléndida convertida ahora en destrucción y ausencias. Un largo y azaroso peregrinaje está a punto de encauzar los pasos de los personajes hacia el destierro. La partida, alternativa ineludible, se revela para los habitantes de Tebas y, por supuesto, para la familia del viejo Cadmo, como una fatal consecuencia de sus procederes. De uno u otro modo, el exilio se convierte en destino y amenaza para estos seres inconscientes de sus actos, sumergidos en espejismos que transforman la vida en sueños amargos, y estos, en un pedazo cierto de la vida. Con la despedida de los personajes, empieza el espectáculo más reciente del Teatro Buendía.

Tan antigua y clásica quizás como la parentela de Dionisio, la estirpe renovada del Buendía vuelve al escenario para encontrarse con una lejana historia que también le pertenece. En medio de los restos de lo que en apariencias puede ser un naufragio, los actores atraen a los personajes y dan fe de las incontables variaciones del mito. Pero en esta ocasión, actores y personajes viajan, paradójicamente, en sentidos contrarios. Unos visitan a Tebas y asumen rostros, gestos y voces de los que

allí vivieron con el ánimo de hacer más próxima la metafórica leyenda. Procuran revelar los misterios originarios de la tragedia que envuelve a esos seres, haciendo notorios los excesos, la ignorancia, la soberbia prepotente y la inconsistencia de sus acciones para reparar los propios daños y, sobre todo, para detener el peligro de la soledad y el olvido que se les viene encima.

Los personajes, en cambio, están ahí, en la escena, en su único universo posible, reconstruidos por la voluntad del azar; salvados de la muerte, porque son también de aquellos que *siempre han de tener una nueva oportunidad sobre la tierra*, para explicarse y explicarnos sus circunstancias y contingencias. Desde allí viajan al presente en el que hallan la multiplicación de sus imágenes y sus acciones, a través de las equivalencias, las ilusiones y los afanes que más allá del tiempo, marcan igualmente el rumbo seguido por la familia Buendía en su intento per-

sistente por gestar, fundar, preservar y ensanchar *su ciudad, su isla y su tierra*, atravesadas por los innumerables caminos del teatro cubano de hoy.

Cuando entramos a la *iglesia* de Loma y 39, para participar en una función de *Bacantes*, dirigida por Flora Lauten, a partir de la versión dramatúrgica que realizara junto a Raquel Carrió, inspiradas en el texto de Eurípides y en la poesía de T. S. Elliot, K. Kavafis, Safo, Pierre Louys y Martí, es difícil sustraerse a los ecos de Próspero, Miranda, Shylock, Hamlet, Macbeth, Calibán, Ariel y muchos otros que sobrevivieron a la *Otra tempestad*. Tal parece que volvemos tras los pasos de aquellos que emprendieron la aventura de conquistar la tierra prometida. Vamos en pos de la *república* avizorada. Vamos tras la *utopía* que se deshace frente a la frialdad de los espejos. Y vuelven los espejos, como fatídicos objetos, a desfigurar los rostros de otros naufragos sobrevivientes de una catástrofe más inmediata y vernácula:

Yarini, La Jabá, La Santiaguera y La Macorina. Con ellos se completa la imagen de la *Isla* que emerge translúcida bajo las alusiones de la metáfora escénica. Porque se trata, efectivamente, de mirar una y otra vez a nuestra isla y a nosotros mismos, superando los pálidos tonos rosa con los que, a veces, la vida se enmascara.

En *Bacantes*, el contexto y los arqueti-



FOTOS: GUIDO DELGADO

pos griegos fundamentan la construcción de la fábula y abren, al mismo tiempo, numerosas variantes para apropiarnos del conflicto mitológico. Un joven, Dionisio, dios y hombre a la vez, desterrado absurdamente desde su nacimiento, regresa a la tierra natal para conquistar por la fuerza y el poder de sus dotes divinas su culto merecido. Busca reparar, así, el daño ocasionado a su madre Semele, por sus hermanas y su abuelo Cadmo. Transforma la ciudad en un caos y la destruye. Convierte en víctimas a los victimarios de su madre y de sí mismo. Él impone la venganza como expiación a su dolor inmerecido, generando un dolor aún mayor. Hace pagar con la misma moneda a quienes, conscientes o no, lo desterrarán.

La doble conciencia que soporta el poder de la ciudad, protagonizado por Penteo, entra en crisis ante los sortilegios del dios que desata las bacanales contiendas de las mujeres irreverentes. Ellas, alucinadas en medio de la desesperación por la sequía y la guerra que les ha arrebatado a los hijos y los hombres, participantes también de la leyenda inventada por Cadmo, se rebelan ante el orden establecido. Van más allá incluso de las premoniciones y alumbramientos que el ciego Tiresias insiste en aseverar continuamente. Entre todos, provocan y ejecutan el caos y la muerte, en lugar de construir una ciudad, es decir, un espacio humano, en el que el acto de sembrar nuevas semillas germine con la fuerza vital necesaria.

Y como múltiple es la perspectiva desde la cual se cuenta esta vieja historia, múltiple es también la *anagnórisis* producida en el decursar de la nueva tragedia. Ágave conduce la rebelión hasta el asesinato de su hijo Penteo, bajo la hipnosis producida por el dios. Ella estructura una de las posibles visiones que articulan la fábula, en tanto reconstruye la trayectoria seguida por los habitantes de Tebas hasta la inminente partida al exilio. Cadmo reconoce progresivamente los errores que engendraron el mal, producidos por su propio designio y avizora el futuro errante que les espera. Penteo, ciego por su poder, se enfrenta inútilmente a los caprichos divinos y muere como

depositario de la furia y la sin razón individual y la de todos sus coterráneos. Mientras se revelan las dimensiones humanas de cada uno de estos personajes, Dionisio muestra finalmente la verdadera cara del desarraigo; herida esencial que a todos afecta de una u otra manera.

Si bien la acción en el espectáculo describe una retrospectiva, para alumbrar los momentos particulares en los que los personajes *deciden* actuar, es bueno señalar que no hay una linealidad evidente en la organización de los sucesos. A través de superposiciones de varios planos narrativos conducidos por los protagonistas de los hechos, los diversos enfrentamientos polares que dinamizan la estructura dramática son presentados como refracciones de unos y otros, a partir de la mirada y la acción de los personajes implicados en cada acontecimiento. Por ello, la acción se mueve en varias direcciones, se concentra o expande, se hace nítida o se enmascara; cambia de ritmo y de tono, provocando la necesaria agudeza del espectador para orientarse bajo los mismos espejismos que asedian a los personajes.

Al final, la imagen se hace una. Ágave, aferrada al tronco, despojada de los delirios, reconoce el alcance terrible de sus actos. En la tierra seca, marcada por sus penas y recuerdos viscerales, por sus *locuras* y *tristezas*, vuelve a sembrar. Ahora es el cuerpo de su hijo el que va a transformarse en semilla. También ella intentará renacer, cada día, sembrando y apostando sobre una tierra vulnerada y abandonada por sus moradores. Sola. Libre de toda falsa ilusión, Ágave advierte sobre el precario y, aparentemente, inútil sentido de la permanencia. No está ciega en el momento de elegir. La luz le descubre con dolor que en medio de su guerra cotidiana, no ha de empujar obstinadamente *la carreta*. Ha perdido un hijo, pero no la vida. Con razones sin duda alguna más amargas, Ágave *decide permanecer* y esta acción se erige el punto de referencia más notable propuesto por la obra, porque aporta certezas a la hora de fundamentar la presencia entre nosotros de esta historia y de estos personajes que, al escucharlos, al verlos y al hacerlos, nos convierten en seres humanos diferentes.

No sé si seremos mejores o peores personas; si nos salvaremos o nos hundiremos en el pecado o la culpa. No se trata de eso en lo absoluto. No venimos a esta cita con las bacantes a purificarnos. Venimos a confrontarnos de igual a igual. Somos conscientes del mito o de la ficción. Debemos ser conscientes también de la parábola y la metáfora que nos convoca e integra al acto escénico.

Cierto es que *Bacantes* puede aparecer en nuestro entorno teatral como una operación intercultural desbordada de arabescos intelectuales y estilísticos. Su cuerpo dramático y espectacular es abundante y generoso. La visualidad, la belleza plástica, la riqueza del color, de las formas y, especialmente en este caso, del universo sonoro, forman parte de los artificios seductores que acompañan a la acción dramática. Son un sello distintivo que expresa una voluntad de hacer y de permanecer en el teatro, asumiendo la belleza de la imagen escénica como una meta, como un compromiso y como un ejercicio liberador para el actor, porque le exige mayor pericia técnica, oficio y entrega racional y sentimental en cada acto. Ello implica, obviamente, la muestra de los sedimentos aportados por la investigación, el conocimiento, el aprendizaje y el magisterio al concebir el discurso escénico, todo lo cual, de un modo distinto esta vez, nos lo entrega la familia teatral Buendía.

Y en efecto, los espejos devuelven las imágenes de los personajes a los propios actores. La fábula clásica se lanza al interior del grupo teatral como célula viva que está renovándose. Dialoga con la biografía de todos los artistas que ahora habitan bajo el techo remozado de la *iglesia* y saca a la luz nexos y contradicciones afines, superadoras de la geografía y el tiempo.

La historia de tres lustros se torna motivación para una nueva cosecha y no depósito de lamentaciones y nostalgias. Sin otros hermanos, algunos fundadores de nuevos espacios, viajeros otros por caminos distintos, memoria y palabras, todos, de un pedazo de teatro y de Isla, aquí o allá, los Buendía engrandecen su estirpe con nuevos miembros. De la mano de los más viejos, tal vez, o por la necesaria decisión de los que ahora

llegan, *Bacantes* permite descubrir otra vez la fría superficie del hielo, retando la capacidad de Flora Lauten y de sus más antiguos discípulos y colaboradores como Raquel Carrió, Antonia Fernández, José Antonio Alonso, Carlos Cruz, Sandra Lorenzo, Dania Aguerreberez y Jomary Echevarría, entre muchos más, de no permanecer demasiado tiempo aferrados al tronco salvador y seguir desbrozando el camino para demostrar que *el mar es de todo el mundo*, y por tanto, cada día hay que conquistarlo y compartirlo.

Pero tal batalla supone un desempeño limpio y creativo en cualquiera de los roles que hacen funcionar el espectáculo teatral. *Bacantes* pone en evidencia el buen trabajo colectivo de los jóvenes actores del Buendía como soporte del virtuosismo artístico demostrado por Broselianda Hernández y Antonia Fernández, que han creado dos encarnaciones de Ágave, reconocibles por la amplitud de sus registros emocionales y técnicos y por el dominio de una presencia de gran porte en la escena. Junto a ellas, Carlos Cruz y José Antonio Alonso, confirman las excelencias de su trabajo interpretativo al caracterizar a Tiresias y Cadmo, respectivamente. Mientras, Penteo, encarnado por Alejandro Alfonso, y Dionisio, representado por Sándor Menéndez, refieren un buen trabajo actoral, indicador de amplias potencialidades expresivas que han de afincarse con un mayor ejercicio técnico futuro.

La combinación de José Miura y Carlos Repilado en la propuesta escenográfica, de vestuario y de luces del espectáculo, denota imaginación para recrear los ámbitos, las texturas, las atmósferas y las interioridades de la acción dramática en su contexto natural, pero también en su concretización contemporánea. La imagen visual de *Bacantes* alude a las formas griegas, pero procede a través de la síntesis de elementos de



aquel entorno, transmutado en tejidos, colores, objetos y accesorios que indican su presencia inmediata a nosotros, con lo cual, la historia misma se nos hace más cercana.

Al lado de estos maestros, un joven artista transforma los rostros y las imágenes de los actores en trozos de existencias patinadas por los años y por la leyenda. El maquillaje y la peluquería de Pavel Marrero, constituyen ejemplos destacados de creatividad y oficio dentro del espectáculo.

Las conjugaciones sonoras, más allá de las melodías y los ritmos, oriundos también de la cultura griega en general, participan al mismo tiempo de la contemporaneidad de la imagen visual. Los elementos naturales como las piedras, la arena, la madera, el

metal y el mismo cuerpo de los actores, junto a sus voces, mezclados con grabaciones y música de viento y piano eléctrico interpretados en vivo, crean un gran espectro de matices que magnifican el decursar de la acción, apoyándola o recreándola de maneras muy diversas.

En pilares tan eficaces descansa el andamiaje espectacular de *Bacantes*. De los detalles a las grandes composiciones escénicas, de los susurros a las canciones y los discursos elevados, de los movimientos contenidos a las danzas de más vuelo, viaja constantemente la mirada del espectador y el cuerpo total del actor. Así, la teatralidad de esta puesta en escena denota las huellas de las numerosas estaciones visitadas por sus creadores, convertidas en un tejido imaginario de referencias culturales que se cruzan en el tiempo y en la dimensión física de los paisajes reales o supuestos que han servido de escenarios a los hechos evocados. Con ello, los estilos y lenguajes diversos se conjugan en una metáfora escénica cargada de citas y referencias universales, en función de la amplitud de la fábula reinventada para esta ocasión.

Después de quince años de creación y caminos que van y vuelven del Occidente al Oriente, Buendía nos ha dejado ver otra señal de futuro. *Bacantes* es el puerto desde el cual la nave partirá con nuevos tripulantes para desandar el horizonte. Ante la inminencia posible de otras tempestades, los marineros, precavidos, inventarán puentes perdurables cuyas bases estarán agarradas profundamente a las raíces y a los gestos fundacionales del teatro que hemos construido aquí. Y serán estos mismos puentes los que harán más grandes y accesibles los senderos de la Isla y el mundo, permitiendo que la Grecia que nos han regalado ahora, sea tan nuestra como la República de la Utopía o el Barrio de San Isidro.

Eberto García Abreu



■ ¿Se abre la octava puerta?

Sorprende notar con cuánta ligereza se habla a menudo del arte del actor. Yo me atrevería a afirmar que, incluso con las investigaciones que la contemporaneidad ha prohijado, donde se entremezclan los modos de representación orientales y occidentales, donde se cruzan Stanislavski, Brecht, Grotowski o Barba, la actuación sigue siendo, más allá de tratados y compendios, un fenómeno inclasificable, apenas aprehensible en el instante de la puesta en escena y, por esa razón, efímero, difícil de abordar y estudiar. La relación del actor con el personaje es tan compleja como la de la pieza con el espectador.

Para aclarar algunas de estas cuestiones, para dibujar desde una lectura sin tapujos la variada palestra de emociones y sinsabores que acompañan a un histrión, llega el espectáculo *La octava puerta* de Teatro Buendía. José Antonio Alonso, su intérprete, fundador de este colectivo insignia de las tablas cubanas, se ha unido a Jorge Luis García Fuentes para recomponer desde la escena la dramaturgia de su devenir profesional, para contar(se) la historia de su vida más reciente a través de la exposición ante un auditorio. Toda confesión arrojará luces más que sombras, dudas más que respuestas.

La octava puerta no responde, se limita a abrirse.

La estructura dramática gira en torno al preludeo de un personaje próximo que el actor, a la hora de armar este montaje, supuestamente interpretaría: el rey Edipo. La curiosidad que condujo al héroe griego a la perdición, que lo llevó a sacarse los ojos, consigue en nuestros días asociarse a la búsqueda incesante de la razón de ser del actor. La concomitan-

cia entre pasado y destino, la inevitable sucesión de fenómenos que prometen un fin específico, casi un presagio, permiten la superposición del ser en la vida y el ser en la historia del teatro. Desde esa predestinación futura que, como sabemos ahora, fue inválida —puesto que José Antonio jamás interpretó el Edipo de las tragedias sofócleas, antes bien: trabajó el Tiresias y el Cadmo de *Bacantes*, de Eurípides—, se nos muestra vivo el sistema de analogías que la propuesta establece.

Las diversas incorporaciones de personajes, ninguna de las cuales llegó a protagonizar un espectáculo, funcionan como detalles de la nostalgia, como recuerdos de los que José Antonio no puede desprenderse. Atravesando la cuarta pared, despojándose de la identificación total con el rol y distanciándose de él con frecuencia, desmoronando un tejido dentro del que cualquiera de estas interpretaciones, privilegiada, hubiese brillado, el actor juega consigo mismo mientras parece jugar con los espectadores, los hace reír mientras escarba en una trayectoria pretérita no siempre feliz.

Por esta misma razón, por ese juego doble que ni es del todo trágico ni es del todo cómico, por la soltura con que aquí se concilian fragmentos vitales de distintas etapas del desarrollo de un individuo, me resisto a pensar que se trata de un debate de melancolías profesionales. La agitada burla del Yorick de *Otra tempestad*, la maniática ansiedad del Petit de *La vida en rosa*, la rústica homofobia del Primitivo esbozado en *Las perlas de tu boca*, son las zonas de la memoria que, antes inconscientemente admitidas, ahora se sopesan en la conciencia tras el curso de los años. La lectura polémica, la sospecha del

tiempo perdido, la ruptura estética que Buendía promovió dentro del panorama cultural de mediados de los 80 y la reacción por parte del movimiento escénico, procuran erigirse espacios de conflicto, polos dramáticos entre los cuales Yorick, Petit o Primitivo cruzan sus historias. A ellos, y como una tara que persiste, se encima la noción nula, la ajena identidad de Equis: dos barras entrecruzadas que en una época aprisionaron a José Antonio.

Las máscaras, réplicas de las originales que escamotearon el rostro del actor, polemizan ahora con el propio rostro. Los caracteres, como el ser que los llevó a escena, buscan su raíz. En sus bocas se ubica la crítica al escaso estudio, a la manera simplista de construir un papel: crítica que deviene burla cuando ocurre el enfrentamiento formal entre Primitivo y José Antonio, entre rol e intérprete. Luego, lo común como asidero: la rutina de cada día, el detalle del lavado matutino y el afeitarse, generan una comunión tan esencial, tan relajada y a la par tan pulida, que resulta imposible desmembrar, tras el diario acontecer, cuánto de José Antonio pertenece a los personajes, y cuánto de los personajes pertenece a José Antonio.

El diseño de escenografía y vestuario, a cargo de Raúl Martín, coloca al actor en ligeras ropas blancas de entrenamiento, sobre un tablero de ajedrez en perspectiva del cual se han borrado los cuadros negros. Esta lámina cuadrículada se extiende verticalmente hacia el fondo de la escena, con una superficie que ocultará, funcionará como retablo o mostrará en sombras la silueta del intérprete, el cual se servirá asimismo de otras zonas: entre ellas, encuentra especial comodidad en el trono del eterno rey

se ha creado para sí mismo entra en discusión con los demás, aunque su interpretación, acaso como precaución que el actor se ha impuesto, no resulta tan creíble como las otras.

José Antonio sabe que también desde el diario puede ejecutar su manera de teatro. *La octava puerta* determina y a la vez borra el umbral justo entre los dos polos. A diferencia del héroe griego, él no sacará sus

que vacila ante la «lejana cercanía» de Tebas. Apoyando este nivel cromatismo escenográfico, la iluminación de Pablo Guevara y Nicolás Navas define con exactitud los espacios de despliegue de la acción. La banda sonora editada por Adrián Torres, acude a los ruidos cotidianos, al chocar del viento, la música de cabaret, y funciona como elemento dramático contundente, que guía a José Antonio a través de su partitura.

Por lo demás, un actor de dotes vocales y físicas que le brindan la posibilidad de mutar de un «espectro» a otro con suma pericia. Concordando con la esencialidad de los sucesivos seres, o distanciándose de ella para burlarlos, criticarlos, e incluso relativizarlos, logra efectivos tránsitos, a la par que seguros descansos en la rudeza de Primitivo o la socarronería de Petit. El personaje que



FOTO: CORTESÍA BUENDÍA

ojos verdaderos, sino sólo unos ficticios, sumergidos durante la representación en un pequeño monte de arena, al centro del escenario. Tal vez como hijo de aquel hombre lorquiano que añoraba morir para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena. Jorge Luis y José Antonio hoy se sumergen para traspasar, junto a esa cuarta pared rota que abre el expediente vacío del artista, la suerte toda de las marginaciones constantes, de los golpes del destino, del tiempo que se acaba. Y por ello pienso que la comunicación con el espectador no puede limitarse aquí a los asiduos de Buendía, puesto que la historia, esa bisagra que chi-

rría, esa cerradura oxidada, quiere, no obstante, que entremos.

Juan Cabrera

■ Un teatro que exige «carné de edad»

Pocas veces las personas a quienes nos gusta el teatro y hacemos de él nuestro mayor hobby —o, como en mi caso, profesión— olvidamos que existe un circuito de nuestra capital que está activo, que tiene un público fiel y que nosotros desconocemos, lugares donde también se hace teatro y que por nuestra indiferencia —si acotamos que a veces solemos sentirnos el ombligo del mundo— se convierte en un teatro obviado, podría decirse marginado. Cierto es que por pura cuestión de *marketing*, los procesos más trascendentes de la escena se trasladan a las zonas donde acudimos con más frecuencia. Pero, ¿qué sucede con los que permanecen en sus sedes trabajando, los que laboran para ese público que se han ganado por su constancia y sus producciones? ¿Cómo y por qué nos sentimos aislados e ignorantes de ellos, con qué derecho? Algunos dirían que es cuestión de fatalismo geográfico y las respectivas rutas de guaguas. Y no dejarían de tener razón.

A Alexander Paján lo conocí actuando en *Si vas a comer, espera por Virgilio*, dirigido por José Milián; sin embargo, hoy centra sus actividades en el teatro Punto Azul donde ahora se nos presenta como director. Cerrando el año 2001 estrena *Un güije en La Habana*, texto original de Zara Vega, al que le precedió *Shakespeare en letras*, espectáculos dirigidos fundamentalmente a un público de jóvenes y adultos.

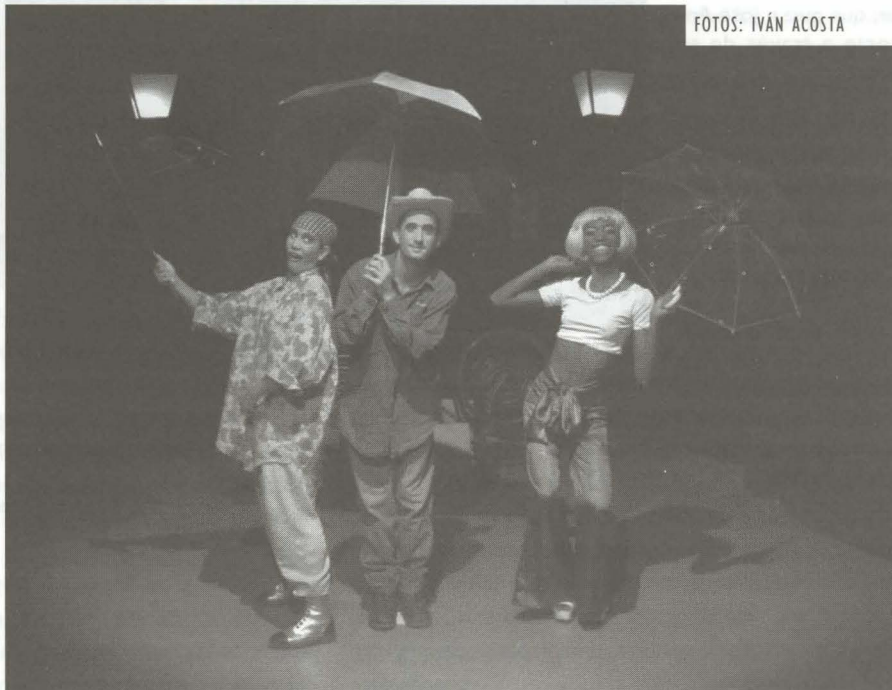
La puesta, por momentos, tiene un poco de ese carácter de teatro de noveles que se implanta con más faci-

lidad cuando cuenta con la complicidad y constancia, a la que se suma la intimidad de un escenario pequeño y acogedor como lo es la salita del Museo de Arte Colonial. No obstante —y esta es la buena— el espectáculo despunta en valores creativos, y aunque retoma una vez más las historias campesinas y un insistente carácter pedagógico, lo uno y lo otro se truecan en divertimentos y soluciones escénicas acertadas.

Si hay algo que atenta contra la puesta es la reiterativa intención de enfatizar la localización espacial de la historia, lograda por la propia dinámica y dramaturgia del espectáculo, lo cual se manifestó en diferentes niveles.

Mirando la puesta me preguntaba si en la actualidad no se podría retomar el término de teatro vernáculo, ahora sustituyendo al gallego y al negro por el guajiro que intenta emigrar o sobrevive a esa emigración que es lugar común en nuestros temas

sociales, los revendedores, la jinetera, ese sujeto que tristemente nos encontramos en las esquinas mirando hacia todos lados con la desconfianza que se adjunta a la ilegalidad, y los perpetuos maniseros. Claro que no es muy elegante la idea de llamar vernaculares a estos personajes, casi siempre negativos, a quienes no se les puede negar, empero, su preponderancia en nuestra sociedad. Últimamente en el teatro cubano humorístico y de Aquelarre, especialmente en el capitalino, se recurre a la presencia, mofa y/o crítica de estos prototipos que, lentamente, se han institucionalizado a pesar de sus valores éticos. En *Un güije...* era innecesaria su alusión y se traducían en incongruencia dramática de mera búsqueda de referentes sociales que estaban resueltos en la dramaturgia de la obra y en las peripecias mismas de los personajes de la historia central, a mi entender, la única que se debía haber



FOTOS: IVÁN ACOSTA

manejado. El primer monólogo del guajiro nos remite, sin duda alguna, a un contexto muy específico y muy nuestro. Por qué entonces recurrir a escenas extras que nos hagan más evidente una ubicación geográfica, si por otras vías, al menos en esta ocasión, llega más que como simples reminiscencias.

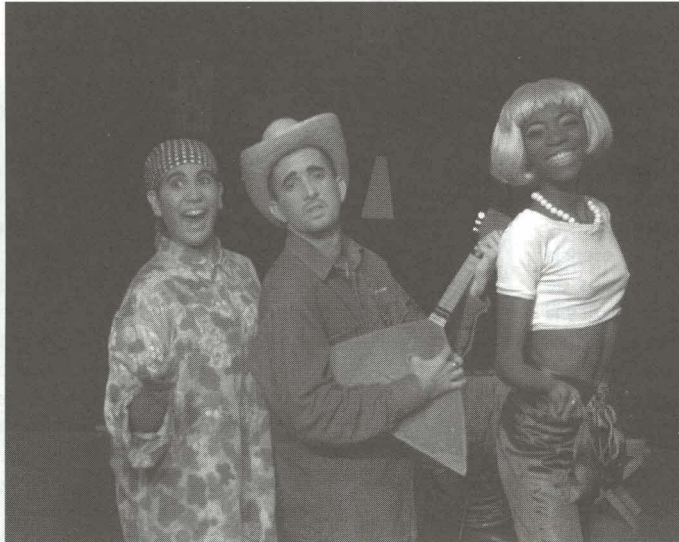
Volviendo al tema de estos prototipos es justo acotar que otro de esos personajes que se instalan en las tablas,

también legaliza su presencia aunque no físicamente sino por transitividad, es el policía «oriental» que los teatristas insisten en imitar para provocar la risa. Aquí aparece un documento donde se lee «Carné de edad», institucionalizando su figura en nuestras calles sin necesidad de representarlo.

Por momentos, cuando escuchaba la música —y no me refiero a las canciones interpretadas por los personajes, que acentúan la dinámica jovial y lúdica del espectáculo— se explicitaba una intención evidente por mantener un ritmo localista, por un lado, y ambientalista por el otro. Cierzo es que muchos de estos temas estaban relacionados con el acontecer de la obra pero otras veces sólo obedecieron al deseo de mantener contentos a los espectadores.

Se vuelve a las historias míticas de los güijes, las charcas y lagunas, los misterios y las botijas. Pero se hace desde el propio pavimento, y su calidad de ensueño desde el principio lo dota de verosimilitud, otra de las posturas que avalaban la contextualización de la obra que, como ya he apuntado, tuvo intentos redundantes de los que se podía prescindir.

Por tanto, no faltan las travesuras de estos personajillos traviesos, las



adivanzas y las controversias. Tampoco faltó la botija, representada por un billete de cien dólares?, ni la distinguida sabiduría propia del campesino que en esta ocasión también es poeta, rentista y decimista, sabiduría coherente con la idiosincrasia que ratifica este gracioso y quejoso personaje. Aunque también aquí la puesta cae en otro exceso que, por suerte, dura sólo segundos, cuando este Guajiro 120 les pregunta a sus opositores acertijos que aquellos no saben responder, pero se extiende y hace preguntas y preguntas al público que tornan monótono su autointerrogatorio.

Las actuaciones son un sustento fuerte para esta producción, especialmente si nos referimos al desempeño de Iyaima Martínez en el papel del Güije Hembra que logra establecer un sincretismo perfecto entre mujer y güije donde cada gesto, acción, pose o actitud, es precisa y de total congruencia con su personaje, que fluye con una gracia digna de alabanza. Ricardo Olbera se gana también con facilidad la congratulación del público y la complicidad en sus interacciones con este, gracias a su, casi siempre, estable y lograda versatilidad en las transiciones y una evidente vis cómica que sabe aprovechar en sus improvisaciones. Lisa

Erenia, sin embargo, en el papel del Güije Macho se debate, sin lograr definirse con exactitud, entre un prototipo de personaje-títere y uno farsesco, con una voz afectada, una risa antinatural y muecas que, de tan excesivas, no logran expresar intenciones definitivas sino gestos estereotipados que devalúan al personaje ante el resto del elenco y la obra misma. Quizás con su propia voz, sin afectaciones extras y gestos menos exagerados la estabilidad actoral se habría logrado.

Efectos de distanciamiento nos revelan la verdadera identidad de los personajes que por segundos son los propios actores. La Güije Hembra pierde la peluca y se descubre su pelo, el Güije Macho se quita la camisa y el pañuelo que ata su pelo y muestra a la mujer travestida en su interpretación, y el Guajiro 120, en medio de una rima, recita unos versos con la voz del actor que es. Y esta es una forma más de ubicarnos en tiempo y espacio real.

El teatro para jóvenes, término casi desconocido en nuestro mundo teatral, debe seguir imponiéndose, porque es un público especial, quizás por su carácter de cambio y definición, que está a mitad de camino entre el infantil y el adulto y suele olvidarse. Lo cierto es que en una de las calles empedradas de la Habana Vieja existe un grupo que desde nuestro folklore campesino y nuestra inminente realidad de turistas y rones enaltece, aún tímidamente, el arte de los histriones y se convierte en un teatro que exige su propio «carné de edad».

El teatro para jóvenes, término casi desconocido en nuestro mundo teatral, debe seguir imponiéndose, porque es un público especial, quizás por su carácter de cambio y definición, que está a mitad de camino entre el infantil y el adulto y suele olvidarse. Lo cierto es que en una de las calles empedradas de la Habana Vieja existe un grupo que desde nuestro folklore campesino y nuestra inminente realidad de turistas y rones enaltece, aún tímidamente, el arte de los histriones y se convierte en un teatro que exige su propio «carné de edad».

Yudd Favier

■ Los encargos llegan por la cocina

Teatro de la Luna es un colectivo que ya ha pasado a formar parte de ese rostro críptico y múltiple de la escena cubana contemporánea. Cada una de sus puestas en escena, presentadas en extensas temporadas y revisitadas por un público en esencia joven, se articulan cual espacios de confluencia de la plástica, la danza y la música, en pos de una teatralidad ilimitada. Además de ello, su interés por mantener la instancia grupal como célula indispensable de tradición y trabajo, no sólo se evidencia en la preparación común de unos tres o cuatro actores que son Teatro de la Luna, ni sólo en la comunión de estilos y maneras permanentes a lo largo de sus producciones a partir de nuestro Virgilio Piñera, sino también, y acaso esto sea lo más estimable, en la intención de mantener en repertorio activo cada nuevo estreno, incluso con el paso de los años.

Uno nunca está conforme. Mas el director sigue creando. Y en noviembre del 2001, en medio de la VI Semana de la Cultura Italiana que organizan la Embajada de Italia en Cuba y el Ministerio de Cultura, Martín colmó la sala Avellaneda con el anuncio de *Seis personajes en busca de un autor*, de Luigi Pirandello.

Pirandello, ya se sabe, es un autor complejo. Dentro de su vasta producción, que corre de 1910 a 1937, firmó y estrenó más de treinta dramas. Su obra, a la altura de los grandes del siglo XX, comparable con el inmenso legado brechtiano o las búsquedas barbianas, focaliza una sociedad y una concepción de la vida y del arte que es preciso dinamitar. Por eso abunda en su obra esa confusión que tejen los nexos entre personajes. Por eso más de una vez la incomunicación entre los seres humanos, entre ellos y sus comportamientos, la distancia entre la realidad y la apariencia, son los móviles del discurso pirandelliano,

casi siempre desde el contenido pero en algunas ocasiones..., como es el caso de *Seis personajes...*, también desde la forma en que el drama se estructura y demuestra.

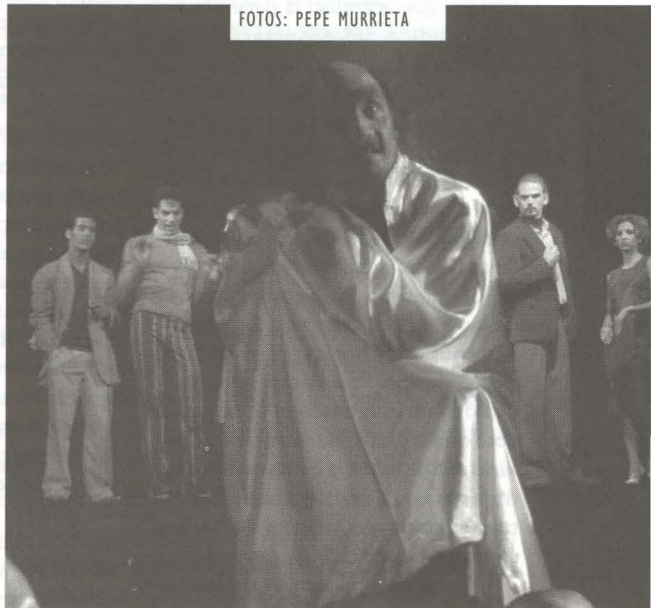
En medio de un ensayo de *Cada cual en su papel* —pieza del propio Pirandello— el personal del teatro es interrumpido por la llegada de seis extraños personajes que dicen llegar en busca de un autor. No se sabe cuál autor, sólo que ellos son los personajes de una «comedia todavía no escrita». El asombro con que son acogidos en un principio por los miembros de la compañía, va trocándose a través del diálogo en complicidad, al punto que el «drama muy doloroso» será transportado al cuerpo y la sangre de los actores, a petición del Director. De la *imitación* que los actores asumirán como genuina manera de hacer corresponder sus sensaciones con las de los recién llegados, previa *presentación* por parte de ellos de los conflictos y sucesos reales que los abruma, y de la inverosímil conciliación del cómo cuentan unos y cómo cuentan los otros, de cómo *viven* unos y cómo *representan* los otros, de cómo los segundos intentan captar el molde de los primeros, nacerá la disyuntiva de este texto, modélico de las tentativas escénicas de Pirandello.

Es decir, que si en una obra como *Así es, si les parece* (1917) el italiano socavaba los conceptos de diálogo y comunicación entre los hombres en tanto revestía su obra con un aburguesado manto, o lo que es lo mismo, la presentaba burlona y

crítica en su simiente y acentuaba desde la apariencia externa de «comedia de salón» su tono de burla y amaneramiento, en *Seis personajes...* (1921) establece lo que ocho años más tarde lo consagrará en *Esta noche se improvisa la comedia*: la destrucción del paradigma del teatro viejo, del teatro de la representación lacrimosa y complaciente, por el experimento sobre la escena, experimento que tendría lugar a la vista del espectador y que lo convertiría en uno de los máximos exponentes de las vanguardias.

La puesta de Raúl Martín, según he visto, se limita a mostrar los *Seis personajes...* y no lucha con el enorme dramatismo que esta implica. Un dramatismo que no puede complacerse con la mera consecución de las escenas, ni con la ilustración de los pasajes. Porque si aquí el director no lee, si no hace más que repetir aproximadamente las acotaciones del original, si no se integra a ese descomunal magnetismo que la obra irradia y estimula con nuevos y poderosos resortes lo que es apenas basamento por

FOTOS: PEPE MURRIETA

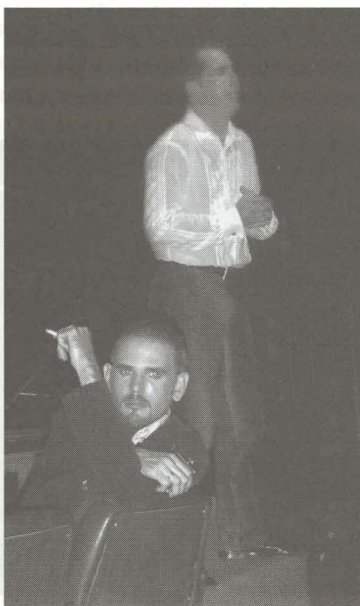
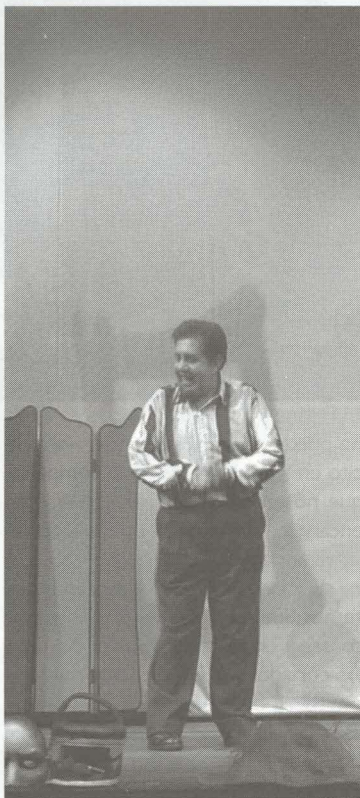


explotar en Pirandello, entonces corre el peligro de quedarse en medio del camino, atascado en plena búsqueda de ese autor deseado y, lo que es peor, burlado por él.

Hay una zona del espectáculo que Martín desbroza muy bien: es todo lo concerniente a la llegada de los seis personajes al teatro. Lástima que estos sí parezcan fantasmas y no «realidad creada, producto de la fantasía». Los atuendos blancos con que los recubre no aportan mucho a ese misterio que las máscaras, diseñadas por Rafael San Juan, sí encierran. También es lúcida la diferenciación que establece el director entre los miembros de la compañía y los personajes de la futura comedia, aunque durante los rejuegos de intercambio de roles, la compenetración entre unos y otros pudiera ser mayor o estar signada o sugerida más allá del simple trueque de un objeto distintivo. Los vestuarios de Diamel Pérez acentúan ese límite que divide el esplendor y gallardía de los actores y el apagado colorido de los seis personajes, a la par que la escenografía, de inacabada composición, encaja en el espíritu pirandelliano del «no preparado». Yo hubiera preferido que, cual ecos de un autor que no cesa de citarse, entrasen al escenario sólo elementos utilizados por Martín en otras puestas —las perchas, digamos— y no utilería confeccionada especialmente para la ocasión —la puerta, el biombo.

La versión dramaturgica, sin dejar de ser ágil, ha obviado algunos elementos claves del original. Pongo por caso el más notorio.

Luego de que El Padre y La Hijastra protagonizan «La escena», el texto incluye la ejecución de esta por parte de El Primer Actor y La Primera Actriz, y establece un contrapunteo *in crescendo* entre estos últimos, aquellos y el director, que demostrará la tesis del divorcio absoluto entre realidad y simulación. Los actores captarán sólo lo que han visto, he ahí que diga El Padre: «Saldrá otra cosa. Sal-

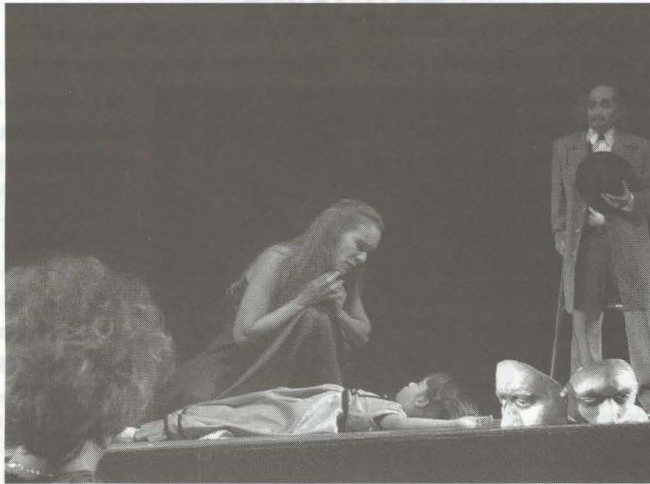


drá, aparte de la caracterización, el personaje que él interprete, creyendo que soy yo..., como él me siente..., ¡si es que me siente!; pero no yo...» Martín, cuando toca el turno de la repetición de «La escena», eleva el volumen de la música, enmudece a los actores que hablan con mímica, y no descubre, paso por paso y texto por texto, la importancia de esa repetición distinta, de los sucesivos asombros que los parlamentos fingidos causan en La Hijastra y El Padre, de la adulteración del original que los intérpretes acometen; antes bien, se mofa de ella y la ridiculiza sin evidenciar, sin plasmar la razón de su sarcasmo. Tan importante es «La escena» real como la ficticia, pues en la polémica entre la autenticidad y la copia, en el problema del personaje como entidad que supera a su tiempo y trasciende a su autor y al actor que lo interpreta, radica el sello distintivo de esta obra.

Algo que la puesta no integra es la evocación de Madame Paz, quien surge, eso sí, sorprendentemente, aquí como un gran esperpento en las espaldas de la actriz que interpreta a La Hijastra. Tal vez por ello resulta inabarcable por el director ese diálogo «con realismo, como no puede hacerse en un escenario» que entablan ambos personajes, y que ocupa otra de las grandes dimensiones de Pirandello con su tiempo: los amaños de un teatro que pasa por realista sin serlo verdaderamente, un teatro que más bien es *la representación del realismo*. Esas cosas que se dicen en voz baja Madame Paz y La Hijastra, esas «cosas que no pueden decirse en voz alta», quedan a la deriva en el espectáculo de Teatro de la Luna, carente de intimidad, de secreto, de enigma.

No obstante, por encima de esas irregularidades aflora el dilema visceral de estos seres, y ese dilema suplanta la debilidad de ciertos pasajes, el desequilibrio en el ritmo espectacular. Con la exposición conscientemente fragmentada del gran

conflicto humano que ha generado el vínculo entre los miembros de esta familia que irrumpe, demuestra el autor italiano no ser un experimentador empírico, sino tener como sustento un conocimiento profundo de los paradigmas dramáticos que le anteceden. Mientras corre la acción se presumen, y esas cargas son sugeridas por los actores de Teatro de



la Luna, los móviles de los caracteres: ya naturalistas, ya románticos, ya melodramáticos, ya profundamente trágicos. Porque pareciera que Pirandello es la convergencia de las escuelas y los modelos del drama donde, soterradamente, casi filtrándose en el subsuelo de su tono acre y crítico, no han de faltar el amor, la traición, la mentira, la muerte.

Raúl Martín tiene como privilegio un equipo de actores en plenitud. Este elenco está encabezado por Amarilys Núñez, de quien se irá apoderando un resentimiento mayúsculo a medida que transcurre la representación: «La venganza es un plato que se come frío», pareciera su móvil. Impúdica, libertina, descocada en un inicio, va ganando en fiereza y soltura con el desencadenamiento de los sucesos, y sus tintes de gran actriz se aquilatan muy bien con los de gran personaje que es La Hijastra, hasta que alcanza el punto de vital conmoción durante el llanto final, mientras oculta a La Niña muerta, tan sagrado que no da espacio a suponer falsedad. Amarilys ha comprendido, además, que tiene que construir a La Hijastra con verosimilitud, con entrega, con hondura, que aquí

no puede posar ni pretender —algo lícito en los miembros de la compañía, que no en los seis personajes—, sino encarnar, vibrar con el patetismo de su vivencia.

El Padre de Mario Guerra apoya un remordimiento elocuente, su voz se consagra en el cansancio para disimular los costados de su resquemor ante lo cierto: «Nada de ficción, señores... ¡Realidad!». Apesadumbrada, la doliente Madre de Nieves Riovalle, actriz invitada, gana dos o tres momentos de excelencia histriónica. Déxter Cápiro (El Hijo) capta sobre todo la imagen de un desprecio absoluto, de una inconformidad latente, de una desafección que ha engendrado la propia experiencia; se trata de un actor que, sin poseer ahora un gran personaje, logra perfilar interiorización y precisión gestual. A ellos se suman el candor y sen-



sibilidad de Simone Demola y Rubén Araujo.

Entre el personal del teatro sobresale El Director de Roberto Gacio, una deliciosa parodia de un director colérico, caprichoso pero amante del arte escénico, tipo que tanto abunda entre nosotros. Gacio dibuja con acierto el proceso de acercamiento de su rol a los protagonistas, el despertar constante del interés, la confabulación con lo auténtico de la

historia. Y con una voz atronadora, su queja última, cierre de la pieza, resuena como epílogo doloroso más allá de la oscuridad total.

La banda sonora editada por Adrián Torres es un tanto a favor de la puesta, pues ni pasa inadvertida ni dispersa la atención, sino que acompaña con sus acordes el dramatismo creciente. No creo, sin embargo, que aquí las canciones funcionen con la misma coherencia que en obras anteriores del colectivo. Tampoco la iluminación aporta demasiado al decurso de la acción.

Seis personajes..., con sus altas y bajas, no deja de ser un espectáculo atendible, seguramente porque el nivel de sus actores suple las carencias o premuras del entramado global. Ya que sí, hay que decirlo: la puesta huele a cosa poco cocida, festinada, a encargo de pocos días —formas estas que tan emparentadas están con las condiciones del teatro que hacemos. Pero vale por Raúl Martín, un director que abandona a Piñera y se exige más, y se muestra cada vez más inteligente abriéndose a nuevas dramaturgias.

Abel González Melo

■ El tambor de Calibán

Calibán Teatro ha cumplido quince años de labor ininterrumpida y significativa en el quehacer teatral de Santiago de Cuba, y por tanto, de la nación. Su repertorio ha sido variado: desde espectáculos basados en los clásicos hasta otros herederos del teatro de relaciones; su diapasón artístico ha sido muy amplio y abarcador. Ahora enfrenta un reto bien difícil: llevar la poesía a la escena, textos totalmente poéticos y hermosos del escritor santiaguero Jesús Cos Cause. Para ello, Norah Hamze realiza una versión de «Fábula de un tamborero», «Braulio Cause», «Balada de un tambor sobre el mapa del Caribe», «El palenque», «Las islas y las luciérnagas» y «El Quijote negro». Con todo este discurso literario construye un espectáculo titulado *Jacques Hippolite y su tambor*.

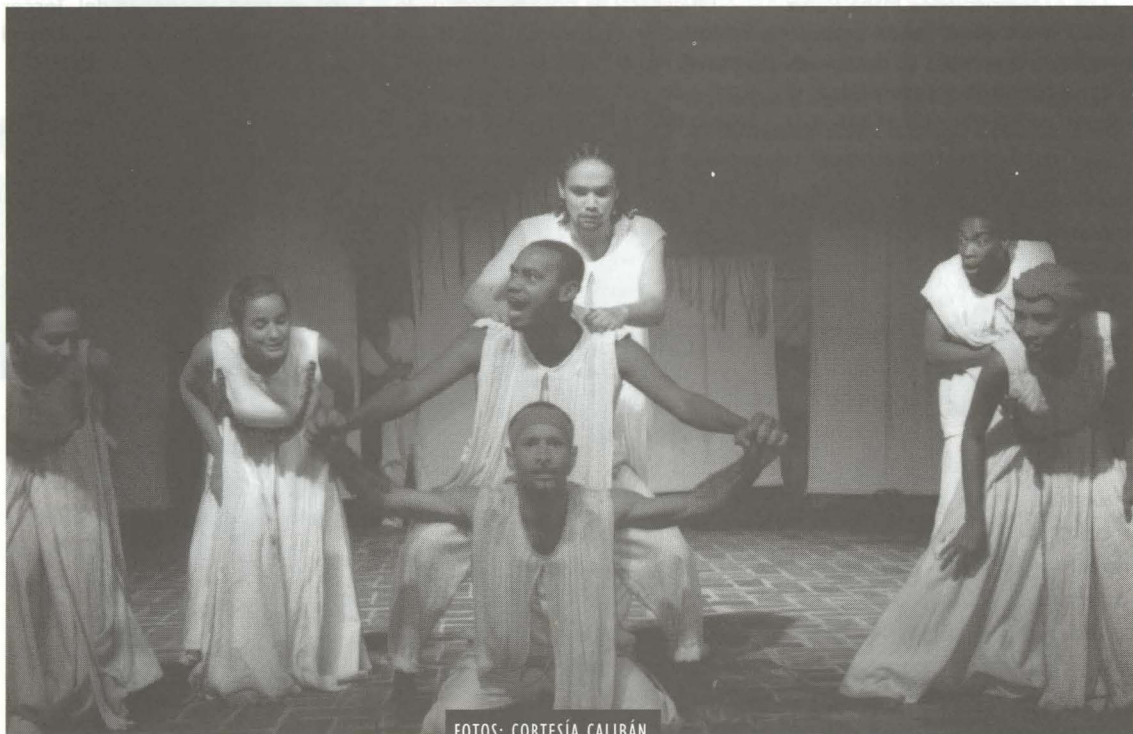
Un sincero canto al Caribe y a nuestra condición insular perteneciente a este ámbito geográfico y cultural, resulta la representación. La herencia africana y la presencia del tambor como símbolo unificador de las culturas de nuestros pueblos otorgan el sentido fundamental a la escenificación.

Sin embargo, trasponer a lo teatral, a la dramaturgia, el lenguaje poético puro, constituye una tarea har- to compleja, y esto *Jacques Hippolite...* sólo lo consigue parcialmente. El estilo de la puesta se adscribe a la modalidad de la narración oral escénica, mas se siente la ausencia de alguna escena que exponga con fuerza, en términos de conflicto dramático, la historia narrada. Aunque la narratividad predomine hasta cierto punto en la pieza, se trata también de un teatro musical,

que se apoya en las sonoridades interpretadas por tres valiosos músicos: Felipón, Chicho y Adonis Hechavarría, quienes bien pudieran intervenir como personajes en la propia acción.

Las composiciones plásticas, el ritmo y la dinámica de los desplazamientos de los actores, se destacan por la eficacia de su diseño, si bien se hacen previsible, sobre todo, en el trabajo coreográfico que acude a fórmulas demasiado vistas y requeriría un mayor virtuosismo danzario de los intérpretes.

La escenografía, el vestuario y la utilería se deben a Eduardo Guasch, los dos primeros consiguen crear un espacio flexible y trajes que caracterizan a los esclavos venidos de África, de origen haitiano o caribeño en general. Las máscaras cumplen su función



FOTOS: CORTESÍA CALIBÁN

para la danza, pero podrían conseguir una mayor expresividad dramática, más allá de lo decorativo.

Calibán cuenta en este momento con actores y actrices muy jóvenes, en los albores de su carrera, de los cuales se puede esperar un desarrollo armónico que coadyuve al crecimiento del grupo teatral en empeños similares o de mayor exigencia en la actuación.

En Bernard, Enrique Cugat muestra excelentes voz y dicción, fuerza, pero también verdad interior al asumir su personaje con la fluidez y continuidad que demanda esta estructura fragmentada. Por su parte, Alexander Legró, en el doble rol de Jacques y Timothy, manifiesta energía y flexibilidad corporal, condiciones para el teatro musical y una voz poderosa que, sin embargo, apaga los finales de las frases.

Los experimentados Mahe Pérez y José Pascual (Pini) llevan un peso importante; la primera se desenvuelve con desenfado y credibilidad; el segundo se atiende demasiado a la



función de contador y debilita la parte actoral de su labor.

En general, la obra se aleja de lo folklórico y comprende un estudio serio de los temas de la identidad cultural y del peregrinaje del negro avasallado por una cultura impuesta. Los

propósitos, el ambiente caribeño y santiaguero de la puesta, se hallan presentes, de manera que puede considerarse una opción particular e interesante de un modo de hacer que debe continuar el colectivo trazándose en empeños superiores de su práctica escénica.

El Teatro Nacional y la Fundación Ludwig de Cuba permitieron que la capital del país conociera *Jacques Hippolite...*, el cual había creado expectativas debido a más de un premio obtenido en un concurso nacional.

Pienso ciertamente que la atractiva puesta con valores reconocibles, no satisfizo, sin embargo, los antecedentes de la compañía. Representa, con todo y eso, una coherente proposición para nuestras islas, y muestra culturas de enfrentamiento «a la amenaza de unipolaridad cultural en este amanecer del Tercer Mundo», según se lee en las notas al programa.

Roberto Gacio Suárez



■ A arroyo revuelto...

Precedido por una amplia campaña publicitaria, Compay Segundo estrenó *Se secó el arroyito*. Al filo de los noventa y cuatro años, el importante músico cubano consiguió suscitar múltiples expectativas al debutar como dramaturgo. Por si no le bastara aglutinó a su alrededor un grupo de populares actores de la televisión, a bailarines de importantes compañías danzarias y músicos de alto nivel. El espectáculo, dirigido por Ulises Salazar, subió a las tablas de la sala Avellaneda del Teatro Nacional en vísperas del cumpleaños del legendario Francisco Repilado.

En la pieza el autor ubica los acontecimientos en la zona rural próxima a Santiago de Cuba durante la etapa prerrevolucionaria. Acudiendo a resortes típicos del melodrama nos acerca la historia de dos jóvenes e ingenuos guajiros enamorados. Amor este que deberá enfrentar dos difíciles obstáculos, la pobreza del novio y la oposición de la madre de Carmen. Para completar el triángulo ella es cortejada por un pretendiente de mejor posición económica que la seduce y la rapta. Hasta aquí tenemos un relato que, aunque nada original, es sencillo y comprensible. En el mismo interactúan el héroe positivo, la joven cándida y hermosa, y el villano, todos ellos personajes característicos del mencionado género.

Si el autor hubiera continuado en esa línea tal vez ahora estuviéramos hablando de un texto a lo Sánchez Galarraga; pero no resulta así. A partir del rapto los sucesos se precipitan, el hilo conductor se pierde, la fábula se

enturbia, y los personajes evolucionan drásticamente en muy breve tiempo a causa de acontecimientos que se verifican fuera de la vista del espectador; lo cual, dramáticamente hablando, es un defecto grave. Si a esto añadimos la simplicidad esquemática de los arquetipos utilizados —los que a su vez desconciertan por sus incomprensibles cambios de personalidad y objetivos—; la inclusión de un prólogo y un narrador que lejos de aportar al progreso o al esclarecimiento de la acción, la detienen y oscurecen; los fragmentos narrados por los propios actores quienes inexplicablemente abandonan alguna que otra vez a sus personajes; y la caótica y gratuita dispersión de la fábula, tenemos que concluir que nos encontramos ante una pieza ingenua y endeble.

La puesta de Ulises Salazar se contenta con ilustrar el texto. La función del director se limita a la de organiza-

dor. O sea, no hay una intención creativa por parte suya. En otras palabras, que a inicios del siglo XXI somos testigos de un espectáculo que repite los esquemas y las fórmulas que instauró el Alhambra a principios del XX, pero sin la brillantez o la novedad de entonces.

El elenco —que como ya habíamos dicho lo conforman en su mayoría populares actores televisivos— debió sortear tres difíciles escollos. El primero, la poca exigencia del director; el segundo, la superficialidad caricaturesca de los personajes; el tercero, la falta de entrenamiento en un medio bien diferente al que habitualmente laboran. Esto último se pudo apreciar en el uso de las «balitas» para amplificar la voz. Lo cual trajo aparejadas varias molestias al espectador por las constantes interrupciones del audio, los ruidos parásitos, o las frases salidas de las patas.

FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS



Salvo un momento intenso, protagonizado por Alina Rodríguez, y un breve monólogo de René de la Cruz (padre), el trabajo de los actores es, digamos, digno. Lo cual no es ningún mérito teniendo en cuenta sus respectivas trayectorias. En el orden individual tenemos a un Ernesto Tapia engolado y rígido durante su fugaz aparición. Digo fugaz pues tomo en cuenta que el villano, rol que Tapia asume, suele ser el personaje central, el más complejo y quien moviliza la acción del melodrama. Sin embargo, entre los deslices del autor está el olvidar a este personaje en la segunda mitad. Bárbaro Marín transita, inexplicablemente, de guajiro brusco y recurrente a jefe guerrillero sobrio, educado y caballeroso. Salto en el cual se unen los defectos del texto y la inconsistencia del trabajo del actor. Mario Limonta repite exactamente su Sargento Arencibia de *San Nicolás del Peladero*. Mientras que Enrique Molina es desaprovechado en un narrador innecesario y bufonesco.

Por su parte, Coralia Veloz en la madre recuerda algunos de los muchos personajes representados por ella en la pequeña pantalla. O sea, se desdibuja una y otra vez, y no logra otorgar un matiz caracterizador, dotar de algún rasgo singular a esta criatura. A Carmen Daysi Rodríguez se le pudo haber explotado mucho más algún que otro atisbo de ingenua espontaneidad de su guajira.

El diseño escenográfico de Luis Lacosta intenta graficar una época y transmitir la aridez de aquellas circunstancias recurriendo, fundamentalmente, a telones pintados. Si bien es cierto que con esta solución se agilizan los cambios de locación, también lo es que los decora-

dos resultan chatos y poco atractivos a la vista. Su dinamismo quedó lastrado por un empaque obsoleto y un acabado, como en el caso de la bodega, decepcionante.

La música de Jorge Reyes, impecablemente ejecutada, estuvo entre lo mejor de *Se secó el arroyito*. Recreó atmósferas, subrayó detalles y llenó la escena de un sonido que siendo contemporáneo nos remite a una época distante y singular. Sin embargo, el espectador que acudió al Teatro Nacional atraído por la fama de Compay Segundo, esperaba un mayor protagonismo musical.

Con más penas que glorias se produjo el debut como dramaturgo de ese inmenso músico que es Compay Segundo. Pues lo hizo con un texto que tal parece fuera reescrito, versionado, o podado una y otra vez por manos que no respetaron las más elementales leyes dramáticas. Lo cual derivó en un espectáculo arbitrario, a todas luces hijo de la precipitación, donde lo improvisado y la falta de rigor hicieron su agosto. La supuesta intención de crítica social que, según la campaña promocional, es una de las claves de la pieza, se diluyó en un final moralizador que intentó conciliar a los bandos en pugna y explicar lo inexplicable. Se *secó el arroyito* fue además erróneamente vendida como una suerte de *Romeo y Julieta* a la cubana. Nada más lejos de la verdad. ¿Por qué? Pues porque en la tragedia shakesperiana los jóvenes amantes sacrifican desinteresadamente sus vidas en aras de consagrarse a un amor puro y leal. Mientras que en la confusa pieza del cubano los amantes sucumben ante el primer obstáculo —bien mezquino por cierto— al cual se enfrentan. Temáticamente

te emparentada con nuestra tradición cómica decimonónica, en la cual el matrimonio por interés (coburgo) dio pie a buena parte de las obras de nuestros mejores comediógrafos, *Se secó el arroyito* se extravió en una maraña de cabos sueltos, promesas incumplidas, ingenuidades y concesiones estéticas. Extravió que propicia que la banalidad y el comercialismo muestren mucho más que su oreja peluda.

Sin embargo, al asumir el riesgo —y la aventura— de estrenar esta pieza, Francisco Repilado consiguió recordarnos el gusto latente en los espectadores —y hablo de mayorías— por un teatro popular donde lo musical y lo danzario siempre han tenido un sitio privilegiado. Pienso en lo provechoso que sería que músicos como Juan Formell, Isaac Delgado, José Luis Cortés o el propio Compay, mejor asesorados, se interesaran por incursionar en el teatro como antes lo hicieron, junto a buenos libretistas, Anckermann, Palau o Mauri. Tanto estos como aquellos le han tomado el pulso a lo popular con sus sabrosuras de lenguaje, sus audacias tímbricas, innovaciones rítmicas, crónicas callejeras y fábulas cotidianas; y esa tradición, ayer espléndida, hoy agoniza. Ojalá este arroyo seco sirva para abrir una brecha provechosa que propicie el necesario y nutricional diálogo entre nuestros músicos y nuestra escena.

Oswaldo Cano

■ Camino a la ópera

Hacia años que no asistía a la ópera y alrededor de quince que no veía *La Traviata*. Allá por mi época de estudiante solía ir con frecuencia, sobre todo cuando cantaba Hugo Marcos. Constituía, sencillamente, mi iniciación en el género, pues no creo que hubiera visto una ópera en vivo antes de llegar a La Habana. Encaminarse a la sala García Lorca del Gran Teatro (creo que ya se llamaba así, entre los tantísimos nombres que ha tenido), el coliseo del ballet y la escena lírica, era toda una aventura para la cual, casi siempre en grupo de estudiantes desarrapados a propósito para fastidiar un poquito el acostumbrado *glamour* del sitio, atravesábamos la capital en una I 32 desde Cubanacán hasta el Parque Central.

Después dejé de ir, tal vez porque la ópera y la zarzuela cubanas se resistían a todas luces a emprender una renovación que era su signo universal en aquel momento, al tiempo que en la escena nacional de fines de los 80 se desataba un atractivo proceso de transformaciones artísticas e institucionales.

A ese estancamiento estético del teatro lírico se sumó la penuria material de los 90, particularmente agresiva con un género que por su naturaleza exige un respaldo de producción significativo, además del éxodo de primeras figuras que tuvo lugar entre sus filas y, por último, una conducción institucional errónea.



FOTOS: CORTESÍA TEATRO LÍRICO

Aunque nada de ello impidió que se continuara trabajando, se estrenó poco o nada, las temporadas no llegaban a constituirse en tales, sino más bien en presentaciones aisladas, el siempre fiel público de este arte disminuyó sin incorporar, además, nuevos segmentos, la parálisis estética se mantuvo.

Sin embargo, desde hace unos meses la ópera viene sonando. Bajo su nombre fundacional de Teatro Lírico Nacional de Cuba y la dirección general de Adolfo Casas, vuelve a sentirse su peso en las tablas del Gran Teatro de La Habana. Se recuperan títu-

los del extenso repertorio, se abren temporadas con sistematicidad, regresa el público...

En todo ello pensé el martes 27 de noviembre al entrar, menos juvenil que en aquellas incursiones iniciáticas, a la sala García Lorca para presenciar *La Traviata*, por cierto en la misma planta donde se presentó por primera vez en Cuba, pues el edificio actual se levanta sobre las ruinas del Gran Teatro Tacón. Ese hecho ocurrió el 29 de diciembre de 1856, apenas tres años después de su estreno absoluto en el Teatro La Fenice, de Venecia, lo cual demuestra la sólida tradición de la ópera en nuestro país y la perenne relación de la cultura cubana con el mundo.

Y el lunetario estaba abarrotado, listo para disfrutar el clásico de los clásicos de Giuseppe Verdi, a quien se rendía homenaje en el centenario de su muerte, como parte de la VI Semana de la Cultura Italiana en Cuba, marco que propició, además, la presencia de la soprano Natalia Ushacova (Austria) y del barítono Nicola Mijailovic (Yugoslavia), quienes junto al tenor Adolfo Casas protagonizaron una jornada recordable.

La musicalidad de la Ushacova, su entrega y sus excelentes dotes como actriz revelaron las contradicciones, la enfermedad y la delicadeza de Violeta, la figura y la seguridad de Nicola engrandecieron el papel de Giorgio Germont, el padre de Alfredo, personaje que a su vez tuvo en el señorío y la exquisita interpretación de Casas una encarnación musical indudable.

La puesta de Armando Suárez del Villar, a pesar de sus códigos antiguos y su tiempo en el repertorio, resultó limpia, organizada, de modo que sirve a los intérpretes principales y a los secundarios, así como al coro, un paisaje escénico adecuado para su lucimiento vocal y actoral. Y al público una oportunidad para el disfrute sensorial e intelectual que venía buscando.

No creo que tenga sentido detenerse en lecturas de otro tipo. Sería pedirle demasiado a un paradigma del melodrama romántico del XIX, a las pautas y convenciones clásicas con que ha sido asumida la concepción musical y teatral, a las fronteras mismas de la ópera.

Sí pienso, no obstante, que esa recuperación visible de la compañía debe, luego de asentar el «viejo» *saber hacer*, emprender aventuras estéticas que actualicen el género entre nosotros y movilicen nuevas relaciones con el espectador de hoy.

II

Poco tiempo después, vuelvo a su espacio habitual a presenciar *Los payasos*, de Leoncavallo. Una ópera que siempre me ha gustado mucho porque ofrece posibilidades escénicas insospechadas para el género desde su propia textualidad. Y que, igualmente, hace mucho tiempo que no veía, tal vez desde las últimas funciones protagonizadas por Hugo Marcos.

Ahora, la inmensa mayoría de los dos elencos que la asumieron, debutan en sus papeles, conducidos musicalmente por Enrique Pérez Mesa (con quien la orquesta crece) y en la escena por Juan R. Amán. En apariencia el montaje aprovecha esas posibilidades antes mencionadas: escenario despojado, plataformas que crean varios planos y lugares para la acción, vestuarios sintéticos... apoyan la centralidad absoluta del cantante-actor.

En el elenco que pude ver se destacaron las actuaciones e interpretaciones de Humberto Bernal, Ulises Aquino y Katia Selva, que, de conjunto con otras figuras, constituyen el material imprescindible para el futuro de la escena lírica.

Sin embargo, la dirección no es radical, queda a mitad del camino de una actualización teatral necesaria. No se llevan a su máxima expresión la dualidad vida/teatro y el recurso del teatro dentro del teatro, se explota poco el universo de imágenes inscritas en la música y el texto, la pobreza planteada se trastoca en ocasiones en una visualidad irresuelta, demasiado escasa.

Aun así, este es un camino que se abre para la ópera cubana gracias a la puesta en vida del Teatro Lírico Nacional: junto a la recuperación de su repertorio tradicional, la sistematicidad de su programación (pocos grupos ostentan setenta funciones en el 2001), acompañada por una excelente respuesta de público, ir introduciendo aire de renovación con el concurso de nuevos directores musicales y escénicos.

Omar Valiño



■ Ballet Nacional de Cuba revisita su repertorio

Entrada

Cuando comenzaba el año pasado, desde estas mismas páginas, manifestaba mi desconcierto ante tanta pereza y precariedad en nuestra danza. Ahora, cuando el primer lustro del nuevo milenio se ha escurrido velozmente, insisto en el deseo de hacer notar por los caminos en que esta, la danza, se desplaza. Para este viaje escojo como equipaje el Ballet Nacional de Cuba, nuestra compañía más importante de danza académica.

Adagio

Sabido es que la condición finita de la danza atenta contra su trascendencia. Muchos ven en la breve acción escénica el punto inicial y final del hecho de bailar, y obvian con frecuencia la historia que le otorga referencia y los postulados ideológicos y estéticos que la sustentan.

Para suerte nuestra, el Ballet Nacional de Cuba está empeñado en visitar el repertorio que, en el transcurrir de muchos años, ha vertebrado la historia de la danza. Testigos de ello hemos sido en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana, ante estudiados y coherentes *Programas Concierto*. Revisitaciones estas que le sirvieron a la compañía para anunciar la gira realizada en los últimos meses del 2001, por diferentes ciudades norteamericanas, con el programa *La magia de la danza*. Además de saldar ciertas deudas con el espectador deseoso de ver en escena

obras que le recordaban la iniciación y presencia de figuras innegables (Amparo, Ofelia, Charín, Esquivel, Lázaro, Williams) en la historia más próxima de la danza cubana.

Variaciones

Con el ambiente festinado y florido del *Grand pas* del *Festival de las flores en Genzano*, versión de Alicia Alonso a partir de la coreografía de August Bournonville, se han iniciado estos viajes de la memoria. Ballet que recrea el romance de dos jóvenes enamorados. La música de Eduard Helsted y Simon Paulli, y el vestuario de Salvador Fernández, aportan considerablemente al desarrollo del entramado coreográfico. En el mismo es fundamental el desempeño técnico de los intérpretes, pues alude al modelo de exactitud y rigor establecido por Bournonville, verdadero depositario del legado francés. Además de otorgarle gran importancia a la danza masculina, a la combinación de pasos y al sentido nacionalista de la música y del tema a danzar.

Canto vital, la obra de despedida que coreografiara Azari Plisetski para las entonces promesas masculinas del ballet cubano de principios de la década del setenta, regresó como suerte de hilo conductor de la memoria. Movimientos angulosos, sintéticos, subvertidores de líneas: saltos en contracción, trabajo en el piso, le son propios a esta coreografía donde es evidente el tono épico de la música de

Gustav Mahler y de las peripecias presentes en su historia. El hombre primitivo tiene que desafiar y esquivar las adversidades de su entorno, que pudieran ser las del presente, las de un mundo que aboga por la solidaridad y el respeto.

Fueron las paradojas entre la danza académica y las danzas populares cubanas, las que conminaron a Iván Tenorio a hacer de *Rítmicas* una obra para el diálogo y la concomitancia. El coreógrafo escogió la música de Amadeo Roldán para diseñar pasos, figuras y gestualidades donde la seducción, la provocación y el alarde propiciarán cotidianas actitudes y posibles contactos. Ahora la barra, centro del academicismo, se convierte en el patio del solar, en el salón de baile o en la acera del barrio.

Rara avis, de Alberto Méndez, sigue sorprendiendo en sus tres movimientos. Aquí todo converge y atrae la atención del espectador: La participación de la música, de la iluminación y el vestuario, son niveles significantes que operan al contar la historia de esta ave rara, extraña, especie de tríptico misterioso. Es ella un pájaro que enamora, seduce y «mata». Méndez se apoya en diseños corporales y coreográficos que inquietan las simetrías de las formas, parcializan y fragmentan los movimientos, persiguen la elongación, la ligereza y el estatismo de la pose. Importante el rol del cuerpo de baile masculino, personaje que impulsa el desplazamiento, el camino desde la tierra y las ramas hasta las nubes.

Volvió *Ballo della regina*, coreografía de George Balanchín en montaje de Merrill Ashley, obra que fuera estrenada en la última edición del Festival Internacional de Ballet de La Habana y que se inserta dentro del espíritu balanchineano del «ballet que habla por y sobre sí mismo». Un *divertissement* que exige extrema agilidad en las piernas y aparente quietud y elegancia en los *port des bras*, además de un oído atento al ritmo de la música. En el repertorio activo del BNC, existen otras obras de este coreógrafo donde la textura musical, la métrica y el fraseo son signos recurrentes en su poética.

Desde hace algunos años, la primera bailarina María Elena Llorente acomete el montaje de diferentes momentos de *La Bayadera*. Debutó con la escena «El reino de las sombras», sin duda la mejor dentro de este complejo ballet de cuatro actos. Su coreógrafo, el franco-ruso Marius Petipa (1878-1910), demostró su genio en la composición de escenas vistosas con numerosos bailarines, gran visualidad y dramatismo. En estas funciones vimos el *Grand pas*, resolución del conflicto principal del ballet. Instantes donde se celebran con jubilosas danzas las promesas de casamiento entre Gamzatti y Solor, los jóvenes amantes. Momento para el lucimiento de la técnica de los bailarines con la complicidad de sus amigos del cuerpo de baile. Sería pertinente que el BNC continuara versionando esta obra, clásica e imprescindible en el repertorio de una gran compañía, siempre que se despoje de todo adorno banal.

FOTOS: JAVIER CARVAJAL



El reto, de la coreógrafa chilena Hilda Rivero, insiste en la efectividad de su música, en la simplificación de sus elementos escenográficos, en la operatividad de la iluminación y en la selección de códigos de movimientos que refieren la tradicional lidia de gallos. Es una obra que seguirá dialogando con el espectador, pues más allá de estos elementos, hay en ella una fábula que emociona y convoca desde un transparente mensaje, suerte de llamado de auxilio y prestancia.

La concreción y la síntesis que debieran caracterizar todo discurso artístico, más a la coreografía como arte difícil y confluyente, están en *Aguas primaverales*, de Asaf Messerer. Obra que resuelve sucintamente la situación coreográfica que expone, mediante la conexión efectiva del plano musical y un diseño de movimientos que

trasciende el virtuosismo y la fisicalidad propias de este *pas de deux*.

Coda

Terminan las funciones y me atrevo a sostener lo estimulante que resulta comprobar el alto nivel técnico e interpretativo de los más jóvenes integrantes del BNC, incluso en los recién egresados de las escuelas. Lo alentador de asistir al ascenso de figuras como Sadaise Arencibia, Verónica Corveas y Harold Quintero. Lo indispensable de sentir la precisión de Annisa Curbelo, la elevación de Nelson Madrigal, el dominio del tono y el matiz de Viengsay Valdés y, por supuesto, la sabia madurez y el linaje de Lorna Feijó.

Es certero, quién puede dudarlo, que en medio de las incertidumbres e interrogantes que genera la quietud coreográfica del presente, sea prudente visitar el repertorio pasivo como una de las maneras (no la mejor) de contarle algo al espectador.

Ojalá la coherencia y el buen tino sigan gerenciando el accionar del BNC, para que los nuevos intérpretes y el público de hoy puedan entender, alejados de la soez impresión, el legado que significa ser parte de una historia que es y seguirá siendo narrada desde el presente, única forma de ser en vida representación de la memoria.

Noel Bonilla Chongo



■ La coreografía cuenta

Siempre que comienza un nuevo año, me pregunto qué va a suceder con las producciones coreográficas de la danza cubana. Y es una interrogante que encuentra escasas respuestas, con limitados ejemplos, porque la realidad de la escena actual demuestra, muy a pesar nuestro, que la creación danzaria está en un momento sumamente difícil, con pocos estrenos anuales donde se observan casos excepcionales que poseen buena factura.

En enero de 2002, Danza Contemporánea de Cuba (DCC), dirigida por Miguel Iglesias, volvió a abrir el año con funciones en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana. La compañía, a pesar de sus prolongadas ausencias en nuestros escenarios, reunió a un numeroso público que sigue el trabajo de este colectivo, integrado por intérpretes excepcionales.

Un mismo programa para tres días incluyó dos estrenos y tres reposiciones. Bajo el título de *El soñador*, Jorge Abril mostró una obra nueva inspirada en la escultura de John Lennon, del artista José Villa Saberón. Con *El soñador*, Abril ofrece una mira rápida pero sincera del famoso cuarteto inglés The Beatles, aquellos músicos que aparecían de una manera desinhibida delante de sus miles de fanáticos. Aun con poca escenografía, las luces, la calidad de los movimientos y la atinada selección de la banda sonora, reproduce el espíritu de una época. La coreografía, que tiene un convincente comienzo, trae al escenario a cuatro bailarines (Alain Rivero, Julio César Iglesias, Dianko Carralero y Nilder Santos) con un asombroso parecido a

los soñadores de Liverpool. Esto se convierte en un elemento fundamental y decisivo en la magia que logra la puesta.

En *El soñador*, el diseño coreográfico, que se mantiene coherente durante casi toda la obra, en ocasiones se ve empañado por movimientos y gestos reiterados una y otra vez, que nada aportan, y que se han convertido en algo manido de la danza cubana en general. La propuesta de Jorge Abril no pretende trabajar la psicología de aquellos inquietantes músicos, sino pasar veloz por su existencia, para con una buena solución ya al final de la obra, individualizar la figura de John Lennon en una convincente interpretación de Alain Rivero, para mostrar la escultura de Saberón, esa adquisición extraordinaria de la capital cubana.

La primera parte del programa cerró con *Gravemente dulce*, del italiano Giovanni Di Cicco, una pieza realizada en conjunto con el Teatro La Fenice de Venecia. *Gravemente dulce*

es la menos afortunada de las producciones que hiciera DCC con coreógrafos extranjeros en enero de 2000. La obra tiene escenas sobresalientes, pero no cuida la integridad de su estructura. Se hace lenta y el vestuario está en su contra. Como siempre, los bailarines de DCC están ahí para hacer cualquier cosa por su compañía, y es a través de su virtuosismo que sobresalen determinadas escenas, con imágenes plásticas, para mostrar un riguroso trabajo espacial y de movimiento. Aunque la idea de la retrospectiva resulta un gancho interesante, hay momentos en que la puesta se detiene como en un círculo cerrado. *Gravemente dulce* es una mirada filosófica a la vida, es ese volver a un mismo punto, que siempre ha preocupado al hombre. Sin embargo, la puesta se dilata en aras de nada. Si DCC pudiera repensarla con una buena síntesis, entonces estaríamos en presencia de una obra eficaz.

La segunda parte del programa abrió con *-I*, otro estreno firmado por



FOTOS: JAVIER CARVAJAL

Lídice Núñez, Yordan Mayedo y Julio César Iglesias. Y he aquí que estábamos en presencia de un tema típico para una telenovela: dos hombres (pueden ser hermanos o amigos) se disputan el amor de una mujer. Ya desde el título, lo obvio entra con fuerza en la coreografía, y *-I* pasa sin dejar huella en el escenario. La historia está tratada «como si fuera la primera vez». Un tema tan manido como lo es el triángulo amoroso, puede ser válido cuando tiene una intención que sorprenda al espectador, de lo contrario es una coreografía más. La unión de Lídice Núñez, creadora de experiencia, junto a los noveles Yordan Mayedo y Julio César Iglesias, no resultó muy feliz, aunque ellos pueden demostrar lo contrario en próximos estrenos, si se lo proponen.

La pieza diferente en el programa concierto de DCC, fue *Largo tempo*. Estrenada el año pasado, con crédito de Nelson Reyes, esta es una obra que penetra en la psicología de un director de orquesta, que a su vez se desdobra en otros personajes.

Nelson Reyes y Nilder Santos se alternaron la interpretación de este solo, que se apropia de lenguajes tan opuestos como lo son el ballet y el deporte. Nilder sobre una cuerda que descansa fundamentalmente en una técnica desbordante de emociones, Nelson inmerso más en la psicología de un hombre con manía de grandeza, pero en un camino directo al fracaso. A pesar de que el espectador intuye desde el principio lo que sucederá, *Largo tempo* toca resortes sensibles del público. La obra necesita ajustar ciertos puntos en su dramaturgia, para lograr esa mezcla, difícil en un espectáculo, que orquesta los ritmos y dinanismos, y que afecta al espectador en el nivel sensorial.

Al final de la noche llegó *Folía*, una obra necesaria y que apareció en un momento decisivo para DCC. Creada por el holandés Jan Linkens y estrenada en 2000, tuvo la coproducción del Millennium Move International Dance Festival NRW 2000. *Folía* es una obra para mostrar la calidad y el vigor de los bailarines de DCC. Lo exótico de

esta antigua danza de carnaval se hace trascendente en los cuerpos de los intérpretes. *Folía* es un ballet que le hacía falta a la compañía. Su formato grande propicia que el público sepa con qué material profesional cuenta DCC, algo que sus fragmentadas obras no habían logrado hacer desde hace mucho tiempo. Exhibir a la compañía, ese ha sido su mérito principal.

En estas funciones, jóvenes intérpretes suplieron la ausencia de algunos nombres importantes y DCC demuestra que es una excelente cantera de bailarines llamados a convertirse en primeras figuras. Pero las producciones coreográficas marchan detrás, y a una buena distancia. Esta no es una situación exclusiva de DCC, el gran problema de la danza cubana hoy es encontrar buenos creadores que sepan explotar en toda su magnitud el material humano que está egresando de la Escuela Nacional de Danza.

En la actualidad hay demasiados grupos, algunos buenos y otros malos; tantos que el público está despistado. Entre los escasos estrenos de la danza contemporánea cubana del año pasado, sobresalió el *Chorus Perpetuus* de Marianela Boán y DanzAbierta, único Premio Villanueva de danza del 2001. Con esta obra Marianela supo mover cada uno de los elementos de este arriesgado rompecabezas, para lograr un espectáculo de gran empaque. Los buenos coreógrafos tienen ese poder excelso.

Digámoslo claro: la vitalidad de Marianela Boán, su capacidad de invención ha dejado a la zaga al resto de nuestros creadores en materia de danza. El caso es que esta mujer investiga argumentos y realidades, extrayendo para la danza un resultado precioso por su autenticidad y alcance. Sin embargo, al igual que los otros colectivos, la programación de DanzAbierta en nuestros teatros todavía no es suficiente.

Ahora, en Cuba se baila poco y de nada sirve la gran cantidad de bailarines graduados anualmente de la Escuela Nacional de Danza y del Instituto Superior de Arte. Quizás un Festival de Danza Contemporánea, que

convoque a estrenos y una selección atinada de obras, sea necesario para estimular la creación en nuestro país. En Los Días de la Danza, donde cada cual decide qué llevar al escenario, casi siempre asistimos a un maratón de reposiciones vistas hasta el cansancio.

Experimentar de las más diversas formas es una urgencia de la danza cubana en estos momentos. Asistimos con demasiada frecuencia a las mismas poses encadenadas, caídas y recuperaciones, recursos dramáticos que dibujan líneas torturadas hasta el infinito. Y es que, peligrosamente, la coreografía se ha convertido en presa de aficionados. En nuestras escuelas de danza no se gradúan coreógrafos y actualmente muchos se creen con talento suficiente para coreografiar. Es por eso que algunas obras, en lugar de mostrar la grandeza escénica de la danza, se convierten en un amasijo de mímica, teatro, luces, sonido, rarezas y excentricidades, incapaces de hacernos sentir la danza ni la gozosa unión de las artes.

Hoy se llama coreografía a casi todo lo que se mueve. No importa el estilo que se elija; no importa el enfoque, ni tampoco si se trata de contar una historia o sólo crear una atmósfera. Recordemos que lo importante para llamar a una puesta coreografía, es que el efecto, la sensación o el relato que haya de ser comunicado, sea necesariamente transmitido a través de la danza y que no se reemplace por otro arte, sólo se complemente.

Asombrosamente, los espectadores de la danza cubana, un poco maltratados en los últimos tiempos, somos un público fiel. A pesar de la inestabilidad de las producciones coreográficas en nuestras compañías, el público cubano sigue eligiendo volver al teatro. Ojalá no se canse de repetir esta acción, y la danza pueda, con mejores estrenos, guiar a ese público que aún confía en sus creadores.

Mercedes Borges Bartutis

■ El rito como representación*

El marco de este evento es ideal para congregarnos alrededor del libro *El rito como representación* de Inés María Martiatu, conocida por casi todos como Lalita. La presentación de este libro se nos antoja como una suerte de ritual consagradorio, una especie de apoteosis del saber que nos convoca a reunirnos alrededor de él y de su autora para rendir homenaje al conocimiento, dirían los santeros de Orula, testigo y resultado, como libro, de una acción genésica, fecunda.

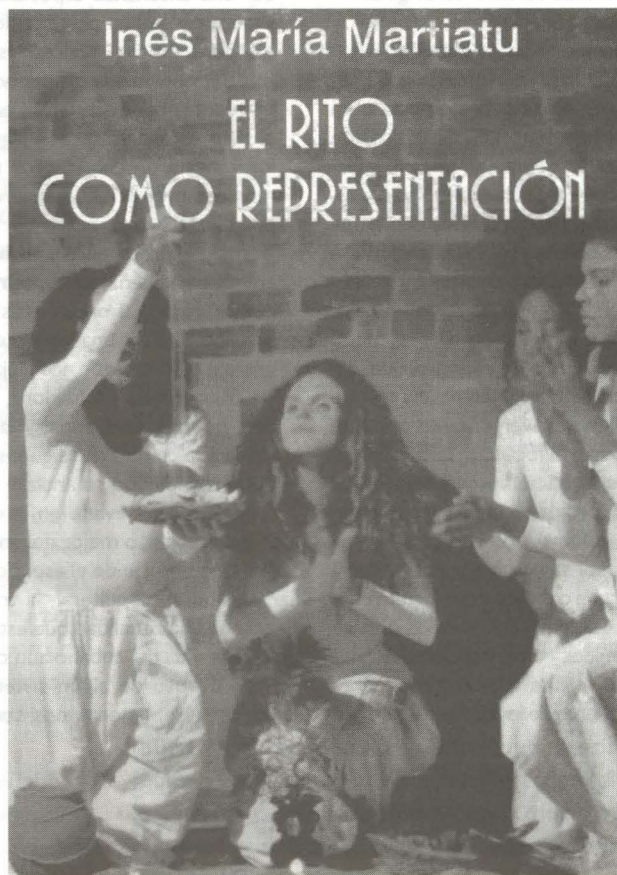
Viajar a través de esta obra constituye un particular recorrido; aquí se traspasan espacios y tiempos distintos; la autora, como Eleguá, nos abre los caminos de la información, nos invita a penetrar en su memoria, incentiva la reflexión, el cuestionamiento, y provoca la polémica; así nos hace transitar de «*María Antonia: wa-ni-ile-era de la violencia*», construido en La Habana de 1984, al agudo y polémico texto «*El negro: imagen y presencia en el teatro cubano contemporáneo*», con el que cierra el libro, escrito en la misma ciudad, que a la vez era otra, catorce años más tarde.

Sin temores, complacencias o paños tibios, la autora nos aproxima a problemáticas de alta tensión y susceptibilidad para cualquier ser humano —las manipulaciones de la cultura dominante—, y comenta, sin los recovecos de una retórica de pretendida cientificidad, acerca de las maniobras de los que denomina «herederos de la cultura dominante»:

Los herederos de la cultura dominante se hacen dueños, sin embargo, del discurso cultural

hegemónico, como lo califica el crítico chileno Juan Villegas, que reivindican como único legítimo. Llámese occidental, universal, europeo y, a veces, hasta contemporáneo. Toma como un todo la llamada cultura occidental, que sabemos que no es, en realidad, homogénea. Su fin último es privilegiar la validez de su discurso cultural sobre el de las llamadas

culturas dominadas y para ello se vale de diferentes formas de actuar cargadas de intencionalidad. Cita aquellos discursos que considera compatibles con el hegemónico o dominante, descontextualiza y deshistoriza a su conveniencia el discurso ajeno y le da el sentido que desea para satirizar, desvalorizar y despojarlo de sus valores culturales propios. Se otor-



ga el derecho de excluir o incluir, de legitimar o no, expresiones culturales.

Pero nuestra amiga no se detiene en ello, no es suficiente poner de manifiesto la manipulación que desde la cultura dominante se puede hacer de los elementos culturales colocados en posición subalterna, sino que es indispensable estremecer al lector con la necesaria relocalización de antiguos relatos y arremete contra una de las secuelas de las manipulaciones que comenta: la mimesis cultural:

Algunos autores asignan a la cultura no dominante una función imitadora. Esto se da más bien en ciertas manifestaciones de la cultura de masas que debemos distinguir. En el caso de Cuba y la zona de influencia afrocaribeña es todo lo contrario. Es una cultura que, como dijimos antes, ha servido de inspiración a la llamada alta cultura y en no pocos casos le ha brindado su sello de originalidad. Cabe preguntarse entre nosotros: ¿quién imita a quién?

La estructuración teórica que paulatinamente se descubre en esta obra favorece cuestionamientos críticos de naturaleza sociocultural, pues la información contenida en el texto se sostiene en una armazón teórica que sienta sus bases en una dinámica relación entre dos conceptos, uno de naturaleza procesual: la transculturación; el otro, interactivo: la ritualidad. De tal modo no nos sentimos en presencia del llamado «tema negro» como exponente de un folklorismo vergonzante, sino ante un texto que al focalizar «la cultura popular de la nación», como advierte Gerardo Fullea en el prólogo que denominó «Disfrute de apertura», llama las cosas por su nombre y nos involucra en él porque convoca a una lectura en la que se cuestionan los modelos culturales sostenidos como occidentales, y se ve implicado en ello los discursos sobre el agotamiento de los códigos que Occi-

dente propone como paradigmas y de los cuales se sirve para valorar al otro.

Quedan desmontados diferentes mitos, quizás para evitar que se ritualicen y se instalen en nuevas conciencias:

Cada vez son más los artistas, sobre todo en la música, la plástica, la danza y el teatro, que dan muestras de una evolución sin fronteras que reivindica un arte contemporáneo en sí mismo por su ubicación en el tiempo y que puede estar vinculado o no a la sucesión cronológica de ismos de la cultura dominante en los centros de Occidente, ya no como epígonos. Muchos de ellos, en el caso del Caribe y en Cuba, son practicantes de los sistemas mágicos religiosos, o vienen de comunidades permeadas por el influjo de estas manifestaciones. Han tenido acceso a la formación e información que les puede brindar una enseñanza especializada superior y se han presentado en los centros especializados de arte. Ya no son artistas que van a las fuentes para citarlas, ni entes pasivos en espera de que alguien los venga a descubrir. Ellos mismos están ofreciendo su propia propuesta y consideran las religiones que practican, o las influencias que reciben, tan contemporáneas como su praxis artística. Se establece así una continuidad entre una y otra que nos aleja de las concesiones de folklore, cultura popular tradicional y la llamada alta cultura. En algunos casos diríamos que se anula.

La autora no evade en la valoración del espacio, o mejor del entorno, del cual se desprende el espacio familiar, el laboral, el cultural, la trascendencia de una ritualidad que está integrada a la vida del cubano aun cuando no sea devoto de algún sistema de creencias. Hábilmente nos sumerge

en las poéticas de los creadores que estudia, en una suerte de descubrimiento de descubrimientos.

Entramos en «el corazón sin puñal», de «la poesía del amor posible y la libertad necesaria»; que se consolida a través del «bello arte de ser» y hemos utilizado los títulos de sus artículos porque, de hecho, devienen enunciados de un discurso que nos invita a desplazarnos del texto al mundo que inaugura. Las obras que analiza, los autores que comenta, las experiencias y experimentos que recoge, nos sitúan en la médula de un conjunto que, abierto a múltiples lecturas, vindica los afanes emancipatorios del teatro contemporáneo cubano.

De acuerdo con Paul Ricoeur estamos en presencia de un acto de múltiples apropiaciones y descentramientos en el que se ha tratado de «hacer propio» lo que antes «era extraño» tal y como sigue siendo el pináculo de la hermenéutica. Damos gracia a Inés María por poner en nuestras manos un texto en el que se imbrican los sistemas mágico-religiosos cubanos, posesos y trances incluidos, con las fiestas populares, el trabajo de títeres y la construcción teórica. Pero si es cierto que el lector, como destino de un texto, es el espacio de unidad del mismo porque en él confluyen todos los discursos cualificadores, dejemos entonces que este acto de consagración se produzca y que la obra se realice en el fecundo y sostenido diálogo que pueda realizar cada lector, como sujeto de esta acción cuasi ritual, con la obra que hoy se pone a su disposición.

Lázara Menéndez

*Texto leído durante la presentación del libro homónimo (Ediciones Unión, 2000) en el evento «Rito y Representación», auspiciado por el proyecto cultural Arte-Tiempo, en diciembre de 2000.

Miguel Navarro:

sensible
pérdida

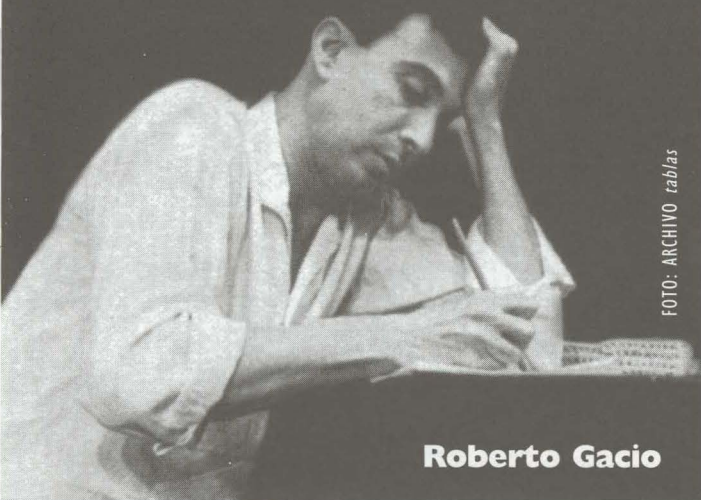


FOTO: ARCHIVO tablas

Roberto Gacio

LAS ARTES ESCÉNICAS CUBANAS HAN quedado sensiblemente conmovidas con la desaparición física del actor Miguel Navarro (1929-2002). Su carrera artística, comenzada en los albores de la década de los cincuenta, fluyó ininterrumpidamente, comenzando por el teatro, continuando con la radio, la televisión, el cine y añadiendo su carácter de fundador de un colectivo de avanzada social y artística como el grupo Teatro Escambray.

Sus primeras experiencias ocurrieron como alumno del Teatro Universitario donde compartió estudios junto a Lillian Llerena, Helmo Hernández y Sergio Corrieri, también intérpretes notables. Navarro se destacó sobremedida con los estrenos del repertorio de esa institución.

Con posterioridad participó asiduamente en las puestas en escena llevadas a cabo en «las salitas», entre 1953 y 1958. Así lo recordamos en *El Sótano* o en la mítica *Prometeo* de Francisco Morín, interviniendo en *Sangre verde* de Giovaninetti al lado de Berta Martínez, la Llerena y otros.

Por ese entonces, Miguel formó parte también del cuadro dramático de Radio Progreso y protagonizó en televisión, con mucho éxito, una novela que los mayores recordamos además como hecho artístico y su interpretación contribuyó en gran medida a ello: me refiero a *Mamá*, junto a Herminia de la Fuente, Ana Lasalle y la citada Lillian. Con los cambios revolucionarios de 1959 que propiciaron un desarrollo sin precedentes en nuestros escenarios, Navarro integró el Conjunto Dramático Nacional, donde lo recordamos en *Romeo y Julieta*, dirigido por Otomar Kreycha, y en el *Teatro Noh*, riguroso espectáculo de Rolando Ferrer.

Más adelante en Taller Dramático, no puedo dejar de mencionar sus actuaciones en la pieza checa *Misa de gallo*, y las norteamericanas *El gran cuchillo*, *Las brujas de Salem*, puestas en escena a cargo de la indispensable teatrista Gilda Hernández. Luego, en el mencionado *Escambray*, estelarizó, guiado por Herminia Sánchez, *Escambray mambí*. Allí asumió con significativa profundidad y amor la figura de Máximo Gómez. Quienes lo vieron, lo recuerdan como una vívida encarnación.

Casi treinta años continuados como actor en la pantalla chica lo hicieron acreedor de innumerables reconocimientos. No puedo olvidar el cuento «Casa tomada» de Julio Cortázar, premio Caricato de la UNEAC, junto a Mónica Guffanti. La telenovela *El naranjo del patio*, como otrora *Mamá*, lo hizo popular y le dio nuevos lauros. Su labor de narrador en un serial sobre la vida y obra de Ernesto Ché Guevara resultó de altos quilates. En el cine participó en filmes importantes como *Un hombre de éxito*.

Miguel Navarro puede considerarse actor de fuerte personalidad, no tan proclive a las caracterizaciones, cuyos rasgos fundamentales eran su imagen siempre juvenil, su arte al decir, tanto en la intencionalidad, el empleo de los subtextos, la mesura y la precisión en las acciones físicas que desarrollaban sus personajes. Actor de la escuela stanislavskiana, sus trabajos, aun en papeles secundarios, siempre sobresalieron.

En los últimos años dirigió un movimiento de actividad cultural comunitaria en Arroyo Naranjo. Le fueron otorgadas la Distinción por la Cultura Nacional y la Orden Alejo Carpentier. Sus compañeros, que lo querían y admiraban, así como el público que disfrutó sus actuaciones, lo guardarán eternamente en la memoria.

Despedida de un maestro

EN SANTIAGO

de Chile, apenas entrado el nuevo año, falleció el actor y director teatral chileno Andrés

Pérez, uno de los más importantes maestros del teatro latinoamericano contemporáneo. Un desvinciado microbús, símbolo de la tenacidad de su compañía, presidió el peculiar cortejo fúnebre que le despidió del pueblo para el cual durante tantos años trabajó en su afán por defender el teatro como alternativa de resistencia cultural. Tras una vigilia en la que sus actores representaron, quién sabe si por última vez, los personajes de *La negra Ester* (el más conocido de sus espectáculos), Andrés Pérez fue trasladado en emotiva peregrinación que recorrió varias de las calles y plazas de la capital chilena. Una parada teatral que hubiese dirigido con gusto, o que quizá secretamente dirigía, despidió a ese gran director chileno que hace apenas dos años y medio nos convocara al Teatro Mella para, en ocasión del Mayo Teatral de 1999, hacernos cómplices de la profesionalidad y el rigor con que se ofrecía al público junto al Gran Circo Teatro de Chile, la emblemática compañía que fundó y dirigió hasta su muerte.

«Si nos echan, tendremos que hacer teatro encima de este micro», declaraba hace apenas unos meses a la prensa local, frente al microbús que lo condujo al Parque del Sendero de Villa Alemana, donde reposan hoy sus restos, el adaptador y director de *La negra Ester*, espectáculo que mereciera entre nosotros el Premio Villanueva a la mejor de entre las puestas extranjeras que nos visitaran en 1999. Ante la amenaza de ser desalojados del lugar

**Fernando J.
León Jacomino**

que ocupaba y ocupa la compañía, los integrantes del Circo Teatro, desde su acostumbrada tenacidad, han continuado habitando

los hasta entonces abandonados predios, ya para siempre bautizados como las bodegas teatrales de Matucana 100. Lo cierto es que, tanto en Matucana 100 como en numerosos festivales y ciudades del mundo, muchos nos hemos deleitado con los sones y las verdades de *La negra Ester* y con la asombrosa asimilación que en ella se verifica de lo mejor de nuestras culturas populares, vehículo mediante el cual se pasa revista a las grandes interrogantes de los sectores sociales más desprotegidos del Chile de estos tiempos.

Andrés Pérez, fallecido como consecuencia del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida que desde hace algún tiempo lo aquejaba, recorrió por última vez los sitios y personajes que en vida y obra frecuentara, escoltado por sus compañeros de viaje, quienes habían presentado *La negra Ester* durante varias semanas para sufragar los gastos de su estancia hospitalaria. Cuentan que, durante el improvisado cortejo, las floristas de Mapocho cubrieron de pétalos y cantos el féretro. Cuentan también que alrededor de mil quinientos hom-

bres y mujeres de pueblo lo acompañaron hasta el Parque del Sendero de Villa Alemana. Entretanto, desde una página interior de la revista *Conjunto*, la misma que nos trajo a *La negra Ester* hace unos meses apenas y que revisitamos hoy ante la dolorosa noticia de su fallecimiento, nos mira un indio travieso que entra a la muerte como se entra a un circo, presto a sentarse en cualquier localidad, donde menos usted se lo imagina.

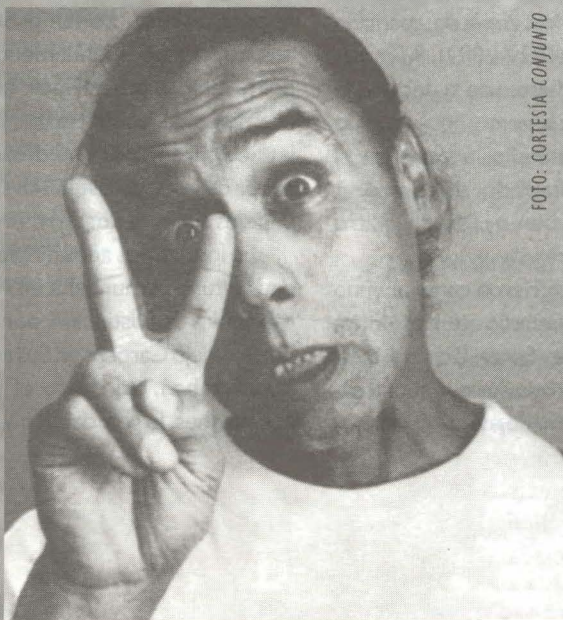


FOTO: CORTESÍA CONJUNTO

Nada frío ha transcurrido el invierno de este nuevo año teatral. *tablas*, de premio en premio, corriendo para no perderse nada y aguardando la llegada del prestigioso colectivo Odin Teatret, que dirige el maestro Eugenio Barba, no tuvo un segundo de tranquilidad. El Premio Nacional de Teatro, el de Enseñanza Artística, los Villanueva, los Rubén Vigón, entre las calles de Matanzas y el pequeño formato santalareño, coordinando las visitas del Odin por las provincias orientales o el espacio en la Fortaleza de San Carlos de la Cabaña donde ubicar el stand de Ediciones Alarcos durante la Feria del Libro...

Con las Jornadas Villanueva —inauguradas oficialmente en Camagüey— comenzó, como ya es costumbre, el año. La primera actividad consistió, el 8 de enero, en imponer a un grupo de artistas de las artes escénicas la medalla Alejo Carpentier. Fueron ellos: Haydeé Arteaga, Humberto Arenal, José Milián, Ramona de Saá, Carlos Ruiz de la Tejera, Otto Chaviano y Eduardo Arrocha. Recibió la Distinción Por la Cultura Nacional un grupo integrado por Graciela González, Francisco (Pancho) González, María Luisa Bacallao, Jesús R. Rodríguez Madruga, Mirka Mesa Ge, Hilda Venero de la Paz, Jorge Luis López Armas y Aida Isabel.

En el Centro de Estudios Martianos fue programado un ciclo de conferencias que tuvieron como ponentes a Abelardo Estorino, Freddy Artilles, Raquel Carrió, Marianela Boán y Vivian Martínez Tabares. El 12 de enero dio inicio la Primera Jornada de Teatro Callejero en Matanzas, con el estreno de *Juan Candela* por Mirón Cubano y bajo la dirección de Albio Paz. También el 12, en el portal del capitalino Mella, se celebró la feria «Teatro de papel», venta de volúmenes de teatro, que continuó con una función de la temporada de *Si vas a comer, espera por Virgilio*. En Santa Clara sesionó el Festival de Pequeño Formato, del 22 al 28.

En el espacio de promoción «La casa vieja» se rindió homenaje a los creadores de *tablas*, en los veinte años

de nuestra revista; este homenaje se extendió a la galería estudio El Retablo y Teatro de las Estaciones, quienes en Matanzas y a partir del día 23, inauguraron una exposición que recoge los mejores momentos de nuestra publicación destinados a los muñecos. Y de varios estrenos escuchamos comentarios: *La Celestina*, por Teatro El Público, *La edad de la ciruela*, por Teatro D'Dos, *Los mangos de Caín*, por la Compañía Hubert de Blanck...

Premios Villanueva 2001

Los premios Villanueva que anualmente otorgan los críticos de teatro y danza cubanos, agrupados en la Sección de Crítica y Teatrología de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC y el centro cubano de la AICT, y la revista *tablas*, fueron entregados el 22 de enero de 2002 a los mejores espectáculos vistos sobre escenarios nacionales durante el 2001. De las propuestas extranjeras visitantes, fueron reconocidas *Nuestra Señora de las Nubes*, del ecuatoriano Malayerba (dirigida por Aristides Vargas), y *El Quijote*, del colombiano La Candelaria (Santiago García), puestas ambas abordadas extensamente en nuestras páginas. Del patio, cuatro espectáculos acapararon los lauros: *Chorus perpetuus*, de DanzAbierta (Marianela Boán), *Bacantes*, de Buendía (Flora Lauten), *La gaviota*, de Teatro El Público (Carlos Díaz), y *El enano en la botella*, de Teatro de la Luna (Raúl Martín). Como finalistas fueron proclamadas *Dador*, de Danza Combinatoria (Rosario Cárdenas), y *Pájaros de la playa*, de El Ciervo Encantado (Nelda Castillo). Los votantes dejaron constancia en el acta de la escasa participación en las reuniones de los especialistas de teatro infantil, lo cual dificultó la entrega del Villanueva a puestas dirigidas a este sector de público. Doce críticos firmaron la votación, en orden alfabético: Ismael Albelo, Mercedes Borges, Raquel Carrió, Tania Cordero, Norge Espinosa, Roberto Gacio, Eberto García Abreu, Yamina Gibert, Vivian Martínez Tabares, Amado del Pino, Miguel Sánchez y Omar Valiño.

El 26 de marzo de 1962 se estrenaba en la sala Hubert de Blanck *Propiedad particular*, obra que marcaría el nacimiento de una compañía que arriba ya a sus cuarenta: la Rita Montaner. Y aunque no fue hasta seis años después que comenzaron a mostrarse al público en la sala-teatro El Sótano, este lugar sí ha sido desde esa fecha testigo perenne de más de un centenar de estrenos producidos por la compañía durante sus cuatro décadas. Personalidades como Paco Alfonso, Verónica Lynn, Atahualpa de Cioppo, Ignacio Gutiérrez y Cuqui Ponce de León, han participado en la conformación de un repertorio, nacido del teatro universal, con énfasis en el latinoamericano y cubano. Gerardo Fullea León, actual director del colectivo, también celebra en 2002 su cumpleaños sesenta.

Para conmemorar el aniversario de la compañía, algunos de sus actores junto al equipo técnico del Teatro Nacional y con la colaboración del Stages Theatre, de Hollywood, los días 22, 23 y 24 del pasado noviembre, estrenaron *El señor Galíndez*, texto original del argentino Eduardo Pavlovsky, cuyo compatriota Paul Verrier ha devuelto a las tablas, ahora para el público cubano. Este director, después de vivir treinta años en Francia —de ahí su nombre—, radica actualmente en los Estados Unidos, donde, además de hacer teatro, dirige cine, recurriendo generalmente a textos de Pavlovsky e Ionesco. Tras una invitación a nuestro país, ha retomado a uno de sus dramaturgos predilectos.

La historia nos presenta el patético rostro deshumanizado de la dictadura, que bien podría ser la de cualquier país de la América de los 70. Esta vez nos llega desde la perspectiva de esos protagonistas del terror: los hombres que torturaban y «hacían hablar si no se les iba la mano», personajes de doble vida, de máscaras que, en diferentes formas, se perpetúan en la sociedad y conviven con nosotros

a los lugares de *La Celestina*». En próximas entregas *tablas* ahondará en los criterios varios que ha despertado el regreso de El Público al teatro español.

Otro sabor a Mejunje

sin que nos percatemos de la farsa. Desde esta visión tremebunda de los victimarios, en la sala Covarrubias el grupo nos trajo el triste recuerdo de la secuela latinoamericana. Entre paredes de luto y la búsqueda de los puntos neurálgicos de un país que sufre, de un país vecino, la Compañía Rita Montaner, celebra su cumpleaños al que esta revista, debe nuevos acercamientos.

Y una noticia más. La Hispanic Organization of Latin Actors (HOLA) de New York recientemente ha dado a conocer sus premios de 2002, que se otorgan a los mejores espectáculos del año anterior. En esta ocasión, Tony Díaz mereció uno de los tres premios por la puesta en escena de *Ruandi*, realizada con el conjunto neoyorkino IATI. Asimismo fue galardonado el elenco y mencionado el diseño de Jesús Ruiz. Con el estreno realizado en The Grand Theatre, de Broadway, el 26 de octubre pasado, *Ruandi*, un clásico de la dramaturgia para niños de nuestro país, festejó sus veinticinco años.

La Celestina hoy

«*La Celestina hoy*» fue el título del encuentro teórico a partir de la obra de Fernando de Rojas, que transcurrió en La Habana del 23 al 25 de enero, auspiciado por el Centro Cultural de España y la Embajada de España en Cuba, y que concluyó el 26 con el estreno del clásico español por la Compañía Teatro El Público, bajo la dirección de Carlos Díaz. Alrededor del primer tópico, «Visiones de *La Celestina*», versaron las charlas de Eugenio Marrón («Los vericuetos del amor verbal»), Luis Álvarez Álvarez («Humanismo y símbolos») y Abel González Melo («Teatralizar lo teatral»). La segunda sesión, «Problemas de género en *La Celestina*», contó con el debate de tres damas: Olga García Yero habló de «Mujer y participación», Maggi Mateo de «Hechicería y seducción», y Mirta Suquet de «Travestismo y androgenia». El español Ramiro Cristóbal Muñoz, especialista en la pieza, expuso un «Viaje

Las ruinas de El Mejunje en Santa Clara fueron nuevamente escenario del Festival de Teatro de Pequeño Formato. La décima edición del evento se inició la noche del 22 de enero, celebrando también el Día del Teatro Cubano y acogió una muestra representativa del quehacer escénico insular en esta modalidad. Bajo la dirección de Ramón Silverio, quien se ha convertido en un anfitrión de lujo, el escenario de El Mejunje concentró durante siete días una programación realmente ambiciosa.

El grupo remediano Rabindranath Tagore comenzó los festejos con su espectáculo *Burbujas*, una suerte de divertimento que continúa el trabajo del grupo con la música en vivo y el intercambio con la comunidad. Concentrados también en el trabajo de los actores que mantienen un diálogo constante con el público, el Guiñol de Cienfuegos mostró su espectáculo *Viajemos juntos*. Una mayor importancia a la animación de figuras presentaron los espectáculos *En busca del valle encantado* del grupo Ategua, *Los tres pichones* de Titirivida y *Cuando vuelan las mariposas*, bajo la firma del Guiñol Pequeño Príncipe. La diversidad que ostenta hoy el movimiento de teatro para niños en Cuba se evidenció en esta edición del Pequeño Formato, donde además se pudo apreciar el trabajo de Teatro Tuyo con *Dos historias para ser contadas* y del Guiñol Santiago que presentó *Cuenteros, papalotes y piratas*, espectáculo en el cual Lilian Cala recibió un premio a la mejor actuación en vivo.

Especial atención por parte del jurado en la modalidad de teatro para niños y jóvenes mereció *La cucarachita Martina* y *el ratoncito Pérez*, del grupo Pálpito, a partir de la obra de Abelardo Estorino. Bajo la dirección de Ariel Bouza, el espectáculo recrea el cuento clásico desde una austeridad escenográfica que se justifica en las analogías con el teatro bufo para

ofrecer una propuesta donde resultan notables la actuaciones de Ariel Bouza y Maykel Chávez, ambos premiados en la categoría de actuación con muñecos. La noche de clausura se alzó con tres lauros del jurado principal y varios reconocimientos el espectáculo *La Caperucita Roja*, de Teatro de las Estaciones. El polémico cuento infantil se presta esta vez a una serie de variaciones dramáticas que en la versión de Modesto Centeno enriquecen los esquemáticos personajes, recreados ahora por la maestría en la manipulación de Migdalia Seguí, Farah Madrigal y Freddy Maragoto, y el sugerente diseño escénico de Zenén Calero. El Teatro de las Estaciones presentó además *Pelusín y los pájaros*, también bajo la dirección de Rubén Darío Salazar, quien ha marcado con acierto una poética en el trabajo con títeres.

Mientras durante el día se reunían los más jóvenes a la sombra de los framboyanes, en las noches se presentaron las propuestas de teatro para adultos. Desde Ciudad de la Habana llegaron los grupos Punto Azul con su espectáculo *Shakespeare en letras*, Teatro Eclipse que presentó *Maloja 72*. El Taller, que propuso *Tengamos el sexo en paz*, y El Trujamán con la puesta en escena *Oso buco soberbio a la parrilla*, donde Sahímell Cordero, galardonado por el jurado del evento, resuelve con brillantez la alternancia entre las figuras y su presencia. También se mostró Teatro D' Dos, que con *La edad de la ciruela*, premio de puesta en escena, revela un ejercicio poético teatral donde el minimalismo de las escenas y la recurrencia al tema de la familia nos hablan de la coherencia y solidez del grupo. Una zona importante de la producción teatral en el país, que muchas veces no se conoce lejos del lugar donde laboran los colectivos, se evidenció con la presencia de Teatro del Viento y sus espectáculos *Bertina* y *Fabiola* y *Las rosas de María Fonseca*. En el mismo camino se ubican propuestas como *El último bolero* de Pinos Nuevos, *Luz Marina o la maldición de los dioses* de Teatral Teatro, *El sueño inmóvil* de Fernando Muñoz, *El sueño de Ícaro*, por Entre Comillas y *Mejor vida* de El Mejunje, espectáculo en el cual Idania García mereció el premio de actuación femenina, compartido con la actriz Deysi Sánchez de Teatro D' Dos.

Como es usual cada año, el Festival de Teatro de Pequeño Formato transcurrió como una zona de intercambio útil entre gente del medio, que esta vez lograron atraer hacia ese espacio peculiar en que se ha convertido El Mejunje gran cantidad de público, algo que habla a favor de una propuesta escénica que a estas alturas exige un repaso crítico a su historia.

Premios en la UNEAC

Entre 2001 y 2002 fueron entregados por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, o en relación con ella, premios a varios artistas escénicos. Con la pieza *El alma desnuda*, Esther Suárez obtuvo el «José Antonio Ramos», en tanto José Milián, con el volumen que Ediciones Unión publicara en la colección Contemporáneos con el título *Si vas a comer, espera por Virgilio*, mereció el premio de la crítica que anualmente otorga el Instituto Cubano del Libro.

Segundo Encuentro de Teatro para Niños de Pinar del Río

Por segunda ocasión, Pinar del Río volvió a ser punto de encuentro para los titiriteros y teatristas de todo el

país que trabajan para niños. Del 26 de noviembre al 2 de diciembre, los grupos La Estrella Azul, Teatro de La Villa –de Guanabacoa–, el Guiñol Nacional, Los Cuenteros, Titirivida, Proyecto Alas, Caballito Blanco y el Guiñol de Santiago de Cuba, expusieron en escuelas, parques, museos, hospitales y la salita teatral La Barraca, alrededor de trece puestas en escena que fueron disfrutadas por chicos y grandes.

La primera jornada del evento la inició el grupo La Villa con el espectáculo *Cuentijugando-canticantando*. Estructurado a partir de canciones, juegos, cuentos y adivinanzas, se sostiene sobre presupuestos artísticos de poca elaboración que no traspasan el mero hecho participativo del espectador. Si bien *Cuentijugando* era agradecida por los niños, desde el punto de vista de su concepción resultaba endeble, pues daba más valor al hecho participativo que a los elementos artísticos. *Juan Candela y familia*, inspirada en el cuento «El canto de la cigarra» de Onelio Jorge Cardoso, a diferencia del anterior, es un trabajo que alcanza belleza plástica y destila solidez en toda la realización.

El Guiñol de Santiago, por su parte, presentó *Bibí*, de David García, bajo la dirección artística de Ramón Pardo, y *Cuenteros, papalotes y piratas*, versión del cuento «El pueblo de los papalotes» de Julio Crespo Francisco, dirigido por José Saavedra. Tan-

to en uno como en otro espectáculo, este colectivo, que durante este año 2001 celebró su cuadragésimo aniversario, hizo gala de su maestría artística. *Bibí* nos remite al período de la colonización. La puesta revela las peripecias del indiecito taíno Bibí que no quiere ser criado de Don Rodrigo y decide huir a las montañas en busca de su abuelo para luchar contra los colonizadores. Esta obra está planteada sobre la base de una dramaturgia espectacular que se expresa mediante la síntesis. Existe absoluta armonía entre los diseños y la concepción de la puesta. *Cuenteros...* en cambio, desarrolla la acción desde una visión narrativa. Salva este espectáculo la belleza plástica, la composición musical y, sobre todo, la interpretación magistral de Lilian Cala.

El grupo Los Cuenteros de San Antonio de los Baños presentó *Cómo cazar a un güije*, obra que por su temática se apropia de mitos y fantasías de nuestro pueblo. Los Cuenteros es un grupo con una labor consolidada en la esfera titiritera, sin embargo, la concepción de esta puesta se centra en el trabajo del actor. Titirivida, con *Los tres pichones*, sigue demostrando un proceso creativo estrechamente ligado a la cuentística nacional. En esta obra se percibe un dominio actoral, un buen diseño, una concepción acertada de la puesta en escena, pero, asimismo, cierto temor al «riesgo».

tablas desea privilegiar a sus suscriptores con el envío por correo sin costo adicional. Además de garantizar que lo recibirá donde y cuando usted lo decida.

Sólo tiene que enviarnos sus datos a:

Datos

nombre/name
dirección/address
país/country
Adjunto cheque por valor de \$
a la agencia 2501

Revista *tablas*
San Ignacio 166,
entre Obispo y Obrapia,
Habana Vieja,
teléfono: 862 8760.
e-mail: tablas@cubarte.cul.cu

Cuba
20\$ (MN)
Resto
del mundo
20\$ (USD)

De La Estrella Azul pude presentar *Los pícaros burlados* y *El rey sol*. El primero, con texto de Javier Villafañe y dirección de Gretel Roche, se estructura a partir de dos historias: *Chímpete-Chámpata* y *El panadero y el diablo*. Luis Enrique Chacón ratificó su capacidad de buen manipulador, así como la directora su gran dominio técnico. Sin embargo, en esta puesta se añora mayor vuelo poético. El segundo es un trabajo de teatro de calle, su factura principal son los zancos.

El Guiñol Nacional mostró dos propuestas titiriteras: *Sopa de piedras*, de Juan Enrique Acuña, y *La república del caballo muerto*, de Roberto Espina, ambas bajo la dirección artística de Armando Morales. Si en la segunda Morales demostró, como casi siempre, maestría al concebir su puesta en escena, en la primera no alcanza una armonía entre las interpretaciones del novato Lázaro Hernández y él: resulta desbalanceada y baja de ritmo. Sin embargo, el notable contraste no impidió percibir la imaginería titiritera.

Con escasas excepciones, la muestra presentada en Pinar del Río dista mucho de lo que realmente necesita un encuentro que apenas ha nacido. Los patrones de calidad han de guiar

cualquier selección. Es inconcebible, entre otras cosas, que no hubiese un estreno en la programación, que el espacio teórico se convirtiera en un encuentro de exposición histórica. Que los grupos anfitriones no tuvieran una muestra representativa de su quehacer teatral. Que los órganos de prensa provincial no le dieran la cobertura promocional que requiere un evento de carácter nacional. Existe una dispersión logística y estructural que impide convertir este acontecimiento teatral en una necesidad de la población. Sin embargo, considero importantísima su continuidad, sobre todo por lo que representa para el movimiento de teatro para niños y de títeres de esta región. No digo más. Las cartas están sobre la mesa. ¡A jugar! (Luvel García Leyva)

El Smith College por segunda vez en Cuba

Por segunda vez se celebraron los talleres de teatro y danza impartidos a jóvenes norteamericanas del Smith College, centro de estudios superiores de Massachussets. Las alumnas llegaron de la mano de la amiga y profesora colombiana Patricia González y la organización del evento contó con el apoyo de la Agencia Caricato de la UNEAC.

Durante tres semanas, del 7 al 25 de enero hubo clases de teatro a cargo del profesor Mario Morales, su grupo Teatros de Orilé y las conferencias de Gerardo Fullea León, Eugenio Hernández y Yana Elsa Brugal, quien disertó acerca de «El teatro ritual y el trance». Las clases de danza fueron coordinadas por Ivonne Daniel y Lourdes Tamayo. Las sesiones de teatro trataron los temas de la magia como objeto y sujeto, el ser interno y el ser social interrelacionados con los elementos naturales: tierra, agua, aire, fuego.

El último día, 25 de enero, en la sala El Sótano, a las 4 de la tarde, se presentaron los dos grupos. La dramaturgia integró fragmentos y personajes de *Delirio y visiones de José Jacinto Milanés*, de Tomás González, *Réquiem por Yarini*, de Carlos Felipe, *Chago de Guisa*, de Gerardo Fullea, y *María Antonia*, de Eugenio Hernández. Las danzas abarcaron los bailes o rituales de los principales orishas, así como la rumba, el guaguancó y la salsa.

Esperamos la nueva visita de esta institución docente que propicia el intercambio cultural y artístico entre Cuba y los Estados Unidos. (Roberto Gacio)

tablas
La revista
cubana
de artes
escénicas

Flora Lauten

CUANDO MI MADRE tenía seis meses embarazada de mí, descubrió que mi padre la engañaba. Entonces decidió ir a una casa de disfraces, vestirse de mendiga, e ir a sentarse al sitio frente al cual mi padre solía pasar con su otra mujer: el portal de una iglesia. Se vistió de mendiga y esperó que la pareja pasara. Ellos le dieron limosna. Mamá regresó a casa, se quitó el disfraz y botó a mi padre. En ese momento mi destino como teatrista se estaba decidiendo.

Nací en La Habana, en una casa muy grande, cerca del mar. Siempre vivimos juntos muchos primos, tías y niños. Los domingos, los niños jugábamos a las estatuas, los ciegos o los pollitos, y cantábamos. Pero una cuerda con una sábana blanca limitaba el espacio entre nosotros y el resto de la familia, que tenía que pagar por ver nuestro «juego». Yo solía mirarme en los grandes espejos de esta casa, pues desde que nació la gente repetía que era muy linda. Me miraba inocentemente, tratando de penetrar mi imagen, ir más allá de la belleza y descubrir los misterios que esconde el rostro. Era muy tímida.

Casi llegando a los veinte años, era tradicional para las familias cubanas enviar a sus hijos a estudiar inglés en escuelas religiosas de los Estados Unidos. Fui enviada a un colegio americano por cuatro años. Me aburría estudiar. No me resultaba grata la idea de pasear sólo los domingos y vestirnos todas con el mismo uniforme. Entonces decidí inventarme otra realidad. Cerraba los ojos y me imaginaba en lugares exóticos, misteriosos, lejanos. Las monjas se quejaron a mi madre: «Flora está siempre soñando despierta, nunca está sobre la tierra.»

Regresé a Cuba con la Revolución, en 1959 y decidí que quería ser actriz. Mi madre pensó que debía estudiar en la academia de Teatro Estudio, dirigida por Vicente Revuelta. Tuve suerte, la casualidad me llevó al primer maestro, uno de los directores más talentosos de mi país, con una sólida vocación por la investigación teatral. Comencé en Teatro Estudio, luchando con mi timidez, tratando de convertirme en



Mirando al espejo*

una actriz. Usábamos el método de Stanislavski. También estudiábamos a Brecht, las diferencias y afinidades de estos maestros. Mi primer personaje fue desastroso: los críticos dijeron las peores cosas que puedan decirse de una actriz. Pero me sirvió para descubrir que dentro de mí había fuerza y disciplina, y que si permanecía en el teatro tenía que dejarlas salir.

Recuerdo un día que viajaba en ómnibus.

Necesitaba bajarme y debía detener al chofer. Mi voz nunca se había proyectado bien, ni siquiera en mi debut teatral. Pero ese día me dije: «Detendré esta guagua, me escucharán.» Me concentré y grité desde el fondo, en la esquina, y todos me miraron. Se inició así una vida de investigación personal, luchando contra la imagen externa de belleza, contra la timidez y el miedo.

Permanecí en Teatro Estudio desde 1960 hasta 1970. Creo que en los primeros años Vicente no me botó por lástima. Pero la actriz que hacía un personaje de mujer fea, seca, solterona, se enfermó, y yo estaba ahí, y me sabía toda la partitura. Para sorpresa de todos, incluyéndome, fue un éxito. Ahí encontré un camino: el teatro era como el espejo donde me miraba de niña. Buscar una cara distinta a la habitual, escudriñar hasta encontrar esos otros seres que nos habitan: una cartomántica, una prostituta, una aldeana joven. ¿Y de dónde salían esos modelos sin referentes externos? Buscar, buscar dentro, una voz desconocida, un sentimiento nuevo: ellos pueden ser el hilo.

Contradictoriamente, un día, mi madre me llamó para hablarme del premio de belleza Miss Universo. Me pidió que me presentara, que lo hiciera por ella. Me aterró. Yo seguía tímida e insegura, pero cedí. Me puse traje de baño, tomé un número en mis manos, rezando por no ganar... Y gané. Mamá estaba muy orgullosa. Viajó conmigo a los Estados Unidos, donde debía competir en un estadio enorme. Nuevamente con el mismo número, pero con un ramillete de flores, como el que les ponen a las vacas en la feria. Muchas tentaciones surgieron de esta

experiencia: la posibilidad de una prueba para filmar en Hollywood, de casarme con un magnate petrolero brasileño... Pero escogí regresar a La Habana y continuar trabajando en la academia.

El mismo día que tuve a Lily, mi primera hija, decidí formar un grupo de teatro experimental, junto a otros once colegas. Nos inspirábamos en Peter Brook y el Living Theatre. Buscábamos los maestros en los libros, ya que no podíamos viajar con facilidad. Después se nos unió Vicente, y con él, el «teatro pobre» de Grotowski, quien se convertiría en nuestro guía. Su libro se me parecía al espejo donde me miraba de niña. Ambos, por encima de la apariencia, me impulsaban a descubrir, con sorpresa y miedo, mis demonios y mis ángeles. Ambos me hicieron comprender que un actor funciona como un catalizador donde, a través del sacrificio de su imagen social, le entrega sus más preciados secretos, su vulnerabilidad al personaje, y este los asume, los transforma, los enriquece.

El grupo se disolvió en dos años, y yo me pregunté qué teatro buscar, dónde, cómo combinar lo inmediato y lo esencial. La Revolución pedía conquistar nuevos públicos. Me fui al Escambray. Llevé allí a mis dos hijos pequeños. Mamá estaba triste: esto implicaba una separación.

En el Escambray descubrí la urgencia de un teatro «aquí y ahora». Sabía esto ya por Grotowski. Los primeros dos años los pasé en el grupo Escambray, después marché a una comunidad rural y trabajé allí seis años con mis hijos. Héctor tenía un año y Lily seis. Aprendí a ordeñar vacas, a cocinar, a dirigir actores, a investigar el proceso del campesino que deja su tierra y se convierte en un obrero, sus paradojas, y a escribir. De ahí sale el libro *Teatro La Yaya*. Esa comunidad ha sido fundamental en mi vida.

Los campesinos eran actores natos, no tenían problema con la voz pues la usaban para llamar a los animales en espacios abiertos, y cantaban. Empleamos técnicas de improvisación de la *Commedia dell'Arte*, y respecto a los caracteres, emergían de la historia de la comunidad con sus propias contradicciones.

Cuando supe que el Escambray iba a visitar Angola, me sumé a la experiencia. Me interesaba visitar un país donde la guerra recién había concluido. Allí escribí una pieza que enseguida monté, inspirada en los soldados cubanos que estaban allí, en su nostalgia por los seres queridos. De regreso a La Habana, decidí dejar el Escambray. Extrañaba a mi familia, a mis amigos, empezaba a sentirme sola.

Trabajé un año en el grupo de teatro Cubana de Acero, radicado en una fábrica: se exploraba lo social y el reflejo de la realidad del obrero. Viajé a Nicaragua con este grupo y escribí otra pieza que se presentó allí. Seguía buscando.

Encontré a mi tercer maestro, el colombiano Santiago García, director de La Candelaria. Junto a él aprendí sobre creación colectiva. Este aprendizaje fue muy importante en mis comienzos como maestra.

Por esa época fui invitada por la Doctora Graziella Pogolotti a impartir clases en el Instituto Superior de Arte. Esto significó trabajar con muchachos muy jóvenes, una generación que no conocía la utopía que mi generación había construido. Ellos habían nacido dentro de la Revolución. Yo tenía dos caminos: formarlos y reformarlos de acuerdo con mi propia imagen, o encauzarlos apenas, permitiéndoles crecer fuertes, libres y rebeldes. Si yo me había hecho preguntas a mí misma, debía procurar que ellos también se las formularan. Como maestra, no pretendía ser original, sino superponer todos mis aprendizajes anteriores, mezclarlos con las nuevas preguntas. Me sentía un filtro. Toda la información que había recibido, ahora se mezclaba con mis detalles, marcas, ritmos y particularidades.

De esta experiencia como maestra surge el grupo que ahora dirijo, Buendía, fundado en 1986, compuesto por actores de diferentes graduaciones del ISA. Buendía es también el nombre de la iglesia que hallamos y reconstruimos según nuestras necesidades. Contamos con un público que no sólo sigue los resultados de nuestra labor, sino también, en ocasiones, los procesos. En el grupo se han formado jóvenes directores, profesores y actores. Eso me da gran satisfacción.

Encontrarme con Eugenio Barba fue algo extraordinario. A nivel técnico, sus investigaciones han acompañado siempre mis propias preguntas. Pero también lo fue conocerlo a nivel humano. Eugenio viene a Cuba en un momento duro, difícil y complejo, donde yo personalmente atravesaba una crisis de cansancio, y la pasión que siempre me ha empujado comenzaba a flaquear. Sus palabras llegaron en el momento justo: resistencia, misión del artista. En nuestro teatro la comunicación nace entre la profundidad de los actores al destruir sus límites, y la llegada de los espectadores que persiguen una historia que transgrede y supera la versión oficial de la realidad.

Todavía hoy me miro al espejo para saber qué esconde una mujer de mi edad, con nietos y muchos alumnos. Y me sigo preguntando: ¿he encontrado el camino?

* Los fragmentos que componen el presente texto pertenecen a un artículo más extenso, aparecido en la revista danesa *The open page*, editada por The Magdalena Project, en marzo de 1997. Originalmente fue editado por Julia Varley, a partir de una charla sostenida con la autora durante el Festival Magdalena de 1994. El título original es «Looking in the mirror». Esta traducción ha sido revisada por la autora. (N. del E.)



Premio al stand más original
diseñado por Zenén Calero

tablas en la
XI Feria Internacional
del Libro de La Habana

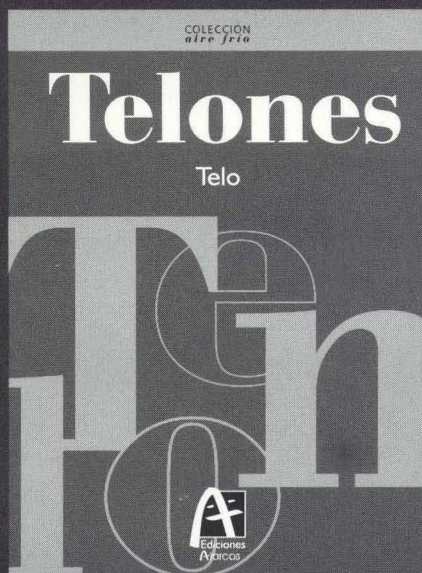
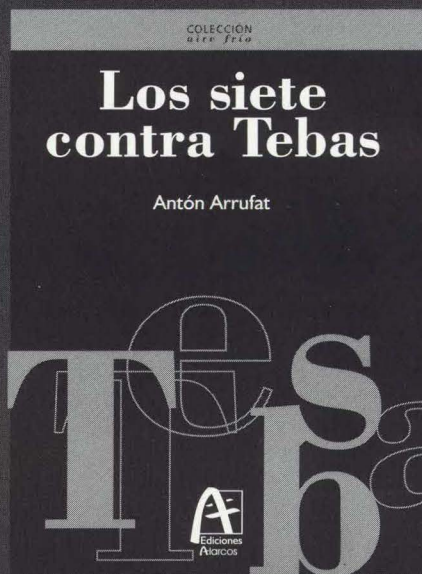
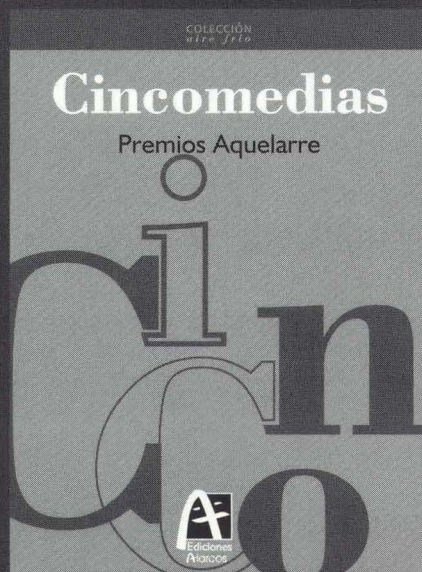


Entrega del
Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera
a Amado del Pino

Por vía electrónica, usted puede adquirir *tablas* en la siguiente dirección:

<http://www.soycubano.com>

en la tienda La Plaza, centro comercial de SoyCubano



Presentación de libros del sello editorial Alarcos

Abelardo Estorino

Premio
Nacional
de Teatro
2002

