

# PEER GYNT

Relieves: Graziella, Sergio y Mario  
**de Henrik Ibsen**

Una década con El Ciervo Encantado

**Dirección: Vicente Revuelta**

Caminos de la Renovación Teatral en Cuba (I)

# tablas

1/06

tercera época  
Vol. LXXXII  
enero-marzo

*La revista cubana de artes escénicas*



**Libreto 72:**

Charenton,  
de Raquel Carrió y Flora Lauten

GRUPO  
LOS 12



**En portada:**

Portadilla del programa de Peer Gynt, Grupo Los Doce (1969)  
Imagen: Cortesía de Carlos Ruiz de la Tejera

**Reverso de portada:**

Mario Balmaseda y Sergio Corrieri, Premio Nacional de Teatro 2006  
Fotos: Pepe Murrieta

**Contraportada:**

Charenton, Teatro Buendía  
Fotos: Pepe Murrieta

**Reverso de contraportada:**

Noria y Calzar el coturno americano, Ediciones Alarcos

## Sumario

### La selva oscura

#### Caminos de la Renovación Teatral en Cuba (I)

- 3 Dramaturgia y vanguardia: otras reflexiones  
**Raquel Carrió**
- 8 Un teatro de arte tropical, una escena cubana para la modernidad (1940-1958)  
**Norge Espinosa Mendoza**
- 13 Teatro Estudio: la espiral infinita  
**Esther Suárez Durán**
- 27 Teatralmente he sido un hombre fiel  
**Sergio Corrieri**
- 28 Teatro, pensamiento y compromiso  
Elogio a Sergio Corrieri  
**Graziella Pogolotti**
- 30 Columna de luz  
Elogio a Mario Balmaseda  
**Gerardo Fullea León**
- 32 Querida Doctora  
**Roxana Pineda**
- 20 años Buendía: teatro y mundo
- 36 Evocaciones desde la semilla  
**Rubén Darío Salazar**
- 59 Volver a los 17  
**Marilyn Garbey**
- 62 Hijos del Buendía  
**Norge Espinosa Mendoza**

#### Libreto 72

Charenton

**Raquel Carrió y Flora Lauten**

La escritura invisible. Notas sobre Charenton

**Raquel Carrió**

- 66 Desde la tempestad: el fin del siglo XX visto por Buendía  
**Omar Valiño**
- 69 ¿Nuevas bacantes?  
**Elina Miranda Cancela**
- 74 Festín de los patíbulos  
**Abel González Melo**

#### Reportes

- 79 Hacia un teatro soñado: diez años de visiones tras El Ciervo Encantado  
**Jaime Gómez Triana**
- 84 Signos del teatro mexicano  
**Omar Valiño**

#### Oficio de la crítica

- 87 Una lección de Cubanosofía  
**Nara Mansur**
- 90 En tablilla
- 94 Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera 2006  
Desde San Ignacio 166

#### En primera persona

- 95 Caminar sobre el hielo: quimera de comediantes  
**Eberto García Abreu**

#### Entretelones:

Una década con El Ciervo Encantado

**Director**

Omar Valiño

**Editor**

Abel González Melo

**Ediciones Alarcos**

Adys González de la Rosa

Ernesto Fundora

**Diseño gráfico**

Marietta Fernández Martín

**Diseño web e imagen de la Casa Editorial**

Idania del Río

**Redacción**

Yohayna Hernández

**Administrador**

Vladimir García

**Relaciones públicas**

Ana María Recio

**Mecacopia**

Yoryana Martínez Toirac

**Secretaría**

Maura Hernández

**Transporte**

Osmany Ordóñez

**Servicios**

María Garcés

Servilia Pedroso

**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

Consejo Nacional  
**ARTES**  
escénicas

tablas x alarcos  
casa editorial

tablas, la revista cubana de artes escénicas.  
Miembro fundador del Espacio Editorial  
de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapía, La Habana Vieja, Cuba.  
Teléfono: 862 8760. Fax: (537) 55 3823.  
Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu  
www.tablasalarcos.cult.cu

tablas aparece cada tres meses. No se devuelven originales no  
solicitados. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida  
la reproducción indicando la fuente.

Precio: 5 pesos mn  
Fotomecánica e impresión: MERCIE GROUP  
ISSN 0864-1374

La impresión de este número ha sido financiada por el Fondo  
de Desarrollo para la Educación y la Cultura.

**EDITORIAL****Renovación (I)**

**R**ecorrer los caminos de la Renovación Teatral en Cuba a lo largo de sus setenta años, desde aquel instante fundacional de La Cueva en 1936, es, por un lado, una tarea permanente de *tablas*, por otro, labor prácticamente imposible cada vez que nos proponemos abarcar en alguna entrega un panorama amplio de tal aventura.

Pero animados, desde el pasado Festival de Teatro de La Habana, por el Coloquio que, organizado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y su Centro de Investigaciones, sesionó durante el mismo, asumimos el desafío. Acumulamos una gran cantidad de textos, tanto de los expuestos allí, como de otros que, en nuestra perspectiva, entroncaban de manera coherente con sus predecesores. Obedecemos, en fin, a la propia evolución dinámica que protagoniza el teatro nacional hasta el presente.

Sin embargo, cuando avanzamos hacia la «puesta en papel» de todo el material, la cantidad rebasaba con creces los siempre agónicos límites impuestos por las cien páginas. Viéndonos obligados, no tuvimos otra alternativa que la de dividir en dos números de la revista la visita a esta tradición.

Se cumplirá entonces en ambos ese recorrido desde el pasado hasta estos días. Nos ocupamos más aquí de las huellas dejadas en la historia por la dramaturgia, los grupos, los laboratorios destinados al espectador adulto. El afán de experimentación consustancial a toda renovación nos dicta la concurrencia en el centro de *tablas* de la permanencia por veinte años de Teatro Buendía, en «Entretelones» de la primera década de El Ciervo Encantado, y en portada del programa de *Peer Gynt* por Los Doce como símbolo inmejorable de toda ella, a la vez que notifica nuestra relación con la obra de Henrik Ibsen en los mismos momentos que Argos Teatro estrena *Stockman, un enemigo del pueblo* para darle nueva vida en nuestros escenarios, al igual que se la otorgan otros grupos a través de autores nacionales o extranjeros (El Público, Teatro de Las Estaciones, Estudio Teatral de Santa Clara), que queríamos tener ahora por la calidad y sistematicidad de su labor, y que postergamos para el número venidero.

No pocos nudos se descubren entre estas inflexiones. Vicente Revuelta, el guía de Los Doce, fue el maestro allí, y antes en Teatro Estudio, de Flora Lauten, quien acunó en Buendía a directores como Nelda Castillo, de El Ciervo, y Carlos Celdrán, de Argos. Lauten, a su vez, participó de la aventura del Escambray, cuyo líder Sergio Corrieri, también fundador de Teatro Estudio, acaba de compartir un merecido Premio Nacional de Teatro, junto a Mario Balmaseda, actor, director y principal responsable de la creación más duradera del Teatro Político Bertolt Brecht. En su carácter de protagonistas, la impronta de estos últimos se entrelaza con suma organicidad al itinerario que exponemos, del mismo modo en que lo hace Graziella Pogolotti, a quien el país ha reconocido, al otorgarle los premios nacionales de Enseñanza Artística y de Literatura, su sólido papel en la armadura conceptual y práctica de nuestras artes, incluyendo el teatro.

Proseguiremos, entonces, en una próxima revista, abriendo este cuerpo de páginas a nuevas indagaciones, nunca agotables, sobre otras zonas de los caminos de la renovación teatral cubana.

# Dramaturgia y vanguardia: otras reflexiones

Raquel Carrió

**HACE YA MÁS DE VEINTE AÑOS EMPECÉ A** preguntarme sobre la trayectoria de la Vanguardia Teatral en Cuba. Comenzaba entonces mis investigaciones sobre teatro cubano, y en particular sobre el teatro escrito, lo que algunos llamaban –para diferenciarlo de la expresión escénica– la *dramaturgia* o la *literatura dramática*.

Desde luego que el teatro vive y *pervive* como texto, como escritura literaria, al margen o independientemente de la representación. De allí que podamos hablar de un *corpus* dramático cubano susceptible de ser leído y estudiado aunque no hayamos visto nunca algunas puestas en escena.

Sin embargo, hay vínculos invisibles, soterrados, entre literatura y escena, que a veces ignoramos pero sin los cuales no podríamos explicarnos la evolución de la escritura o de la escena nacional.

Quizás por eso, más que repetir una historia de la *dramaturgia de Vanguardia* en Cuba (que puede encontrarse en una abundante bibliografía sobre ella y en mis propios trabajos sobre *teatro y modernidad*), quisiera centrarme en esta compleja y delicada relación (texto-escena) que es, a mi juicio, lo que define el carácter y el sentido de la *escritura de Vanguardia en Cuba*.

Está claro que esta proposición nos llevaría –como en cualquier debate sobre el tema– a preguntarnos qué estamos entendiendo por Vanguardia: la llamada *Vanguardia histórica*, o sus posibles extensiones (la *posvanguardia*, la *neovanguardia*), o si estamos pensando en una actitud, un gesto, una postura con respecto a la Tradición y la acción renovadora; es decir: la *ruptura* y la *reelaboración de la herencia*.

Pero ocurre que ese es también un viejo tema entre nosotros. Siempre hemos dicho que el Teatro Moderno, de Vanguardia, en Cuba, se inicia –en términos de *dramaturgia*– con la escritura de *Electra* Garrigó de Piñera,

en 1941. Y está bien. Porque *Electra*... significa el momento en que un autor –extraordinariamente dotado para ello, quizás por su propio *histrionismo* natural– y guiado por una endiablada intuición –por su carácter *transgresor*, iconoclasta– decide tomar las dos líneas históricamente contrapuestas de la tradición: la llamada línea *culta* o *cultista*, venida generalmente de la escritura literaria, atenta a las influencias y modelos literarios europeos, y en especial, de la Vanguardia, y fundirla, mezclarla, entrelazarla con las llamadas *tradiciones vernaculares* en un juego intertextual que, años después, nos pareció un *rasgo posmoderno*, es decir: una anticipación.

Lo importante es que esto que parece sencillo en realidad costó años, diría que más de un siglo, elaborarlo. Porque si vamos a las páginas del *Alarcos* de Milanés, o a las de *El Mirón cubano*, en el siglo XIX, entendemos que desde entonces, e incluso antes, desde la épica de *El espejo*... o los diálogos de *El príncipe jardinero*, ya estaba esa intención de *fundir*, *mezclar* y *entrelazar* los referentes y los signos de tradiciones y culturas diversas.

De manera que, a lo largo de su desarrollo, lo que mejor ha definido la Vanguardia cubana, en el caso específico del teatro, ha sido, más que las propias operaciones de la mezcla, el sincretismo, la intertextualidad –fenómenos distinguibles a nivel del *lenguaje* desde el teatro de la colonia hasta la actualidad–, lo que está debajo de eso, es decir: el sentido de *subversión*, *transgresión* y *ruptura* con los *modelos* (sociales y culturales) impuestos.

Visto así, no importa si el teatro de Heredia, su *dramaturgia* (recuérdese que este teatro apenas llegó a la escena), aparentemente *respet*a los cánones neoclásicos: en realidad *juega* con ellos, se *enmascara* con ellos porque su *verdadero sentido* (el de la parábola histórica en Heredia,

## "Electra Garrigó"

Dramaturgia de VIRGILIO PIÑERA

REPARTO

Con: Directora: Gerardo Fajardo	AGUSTINA LIMA YOLITA CASAL FILIBERTO MACÍAS Gerardo Fajardo	AGUIRRE LUIS ANTONIO GARCÍA DOMINGOS FÉLIX MANFRA DE KAPTELIZER
------------------------------------	--	--

LA ACCIÓN EN LA ÚLTIMA ESCENA ACTUAL

MARIANO: JOSEFA MARÍA RIVERO (Chambelán) MARIANO RIVERO (Barragán) CLARA LUCY NERING (Gobernadora) GERARDO VAY (Asesinador)	MARIANO: EDELMARO GAYE DE PERALTA (Madrastro) FERRUCIO BRANCO (Barragán) LIOFRENDO TORRES (Barragán) EDUARDO AGUIRRE (Asesinador)
---	---

Gobierno: FERNANDO MORA  
 Subgobernador: JOSÉ CASTILLO

Escenografía: CARA PILAR  
 Escenografía: ELIAGARDO  
 Pinturas: GABRIEL

Sede: 23 de Octubre de 1948  
 4054 - P.O. M.

Escuela Municipal "Valdés-Fabrega"  
 P.O. 70240

## PRÓXIMOS ESTRENOS

MARAFIA  
 JUANA DE LORENA  
 DE MAXWELL ERDMAN  
 Dirección: EDUARDO GARCÍA  
 FUNCIÓN DE OCTUBRE DEL TEATRO "ADÁN"

SARADO 38  
 DRAMA "ADÁN" TRANSFORMANDO AL DRAMA "ATA"  
 CON TRES ÚLTIMAS ÚLTIMAS  
 "UNA CITA EN EL ESPEJO" DE EDUARDO FERRER  
 "SHERIDAN" DE EDUARDO MARIET  
 "NUESTROS DOS MUERTOS" DE RENE ZUCCH  
 Dirección: EDUARDO CASTRO

PROMETEO  
 PRESENTARA

EN EL SIGLO XVIII  
 "FANSA DE MIER PATELBY" (Acto I)  
 "LA MAS FUERTE" DE AGUSTIN ERDMAN  
 "SU ESPOSO" DE MARIANO LIMA  
 Dirección: Dirección de Teatro, Prometeo Teatro  
 Ciudad Playa de Leca

Lugar: Lycium Lawn Tennis Club - Horz 9 p. m.

## PROMETEO

PRESENTA

## "ELECTRA GARRIGÓ"

L. VIRGILIO PIÑERA

FUNCIÓN ANIVERSARIA

Milanés, la Avellaneda, Luaces, y esta línea llega hasta Arrufat, Estorino o Milián, y posteriormente a Abilio Estévez, Alberto Pedro o Reinaldo Montero) es un sentimiento, un impulso (romántico, moderno o posmoderno) de rebeldía, subversión y rechazo del canon impuesto.

Es este impulso de subversión y rebeldía el que hereda Virgilio: como hereda también el juego, la parodia, la ironía, el humor; es decir: los mecanismos desacralizadores propios de la tradición bufa y vernacular.

Pero, desde luego, habría que precisar algo importante: cuando se dice que Virgilio en *Electra*... mezcla el canon griego y el vernáculo cubano, se comete una omisión: porque ese impulso transgresivo le viene no sólo del clásico griego o del clásico vernacular: le viene de la actitud, del gesto provocador de la Vanguardia mundial en los años cuarenta y cincuenta con respecto a sus propios cánones (sociales y culturales).

Esto, que parece una precisión innecesaria, lo digo por una razón concreta: no hay que sentirse culpable de los modelos y las influencias. No hay que hipertrofiar lo propio y lo cercano como oposición a lo extraño porque es una postura engañosa. ¿O no se recuerda que el bufo cubano descende directamente de los bufos madrileños, de la bufonada italiana, pero además de otras fuentes, de los *minstrels* de New Orleans que tan desconocidos nos resultan todavía?

Quiero significar que un estudio minucioso de nuestra Vanguardia no podría hacerse, sin equivocaciones, si seguimos reproduciendo la fácil y estéril polaridad entre lo propio y lo otro, como si no fuéramos un país, por cierto, bien interesante justamente porque somos el resultado no sólo del encuentro, sino de la integración continua de tradiciones diferentes.

Desde este punto de vista, creo que la Posmodernidad entre nosotros fue un fenómeno importante —y se escribió bastante sobre ella en los ochenta y los noventa— no tanto por las operaciones (textuales o escénicas) que nos permitió realizar (en realidad, muchas de ellas: citar, reciclar, mezclar, parodiar, ironizar, etc., estaban ya en la tradición), sino porque nos permitió legalizar —frente al pensamiento más conservador— una libertad de hacer (de escribir y representar) obstaculizada por tabúes e ideas establecidas. En cierta forma nos permitió un enfoque: una posibilidad de mirar y recibir la herencia, la tradición, de otra manera, más libre y desprejuiciada con respecto a sus fuentes y el carácter de sus integraciones.

Porque creo que el primer mérito de nuestra Vanguardia, inserta en el contexto de una Modernidad siempre inconclusa (en Virgilio, que se decía un dramaturgo proyecto, un casi autor teatral porque sus obras no llegaban a la escena, pero también en Felipe, Ferrer y otros), estuvo en entender esta cualidad: intuir el carácter diverso de nuestras asimilaciones y empezar a explorar esa condición. De allí la insistencia en el estudio del carácter del cubano o el intento de una mitología del ser nacional.

Obviamente, la exploración ontológica en el teatro abrió un camino pero tuvo sus límites. Se ha dicho muchas veces



Gaspar de Santelices (primer Orestes de *Electra* Garrigó)

que esta Vanguardia de los años treinta, cuarenta e incluso cincuenta no pudo completar su impulso renovador. Y es cierto. Ciertamente porque, por las razones conocidas, llegaba poco o casi nada de esta dramaturgia a la escena. Tampoco llegaba demasiado del buen repertorio internacional. O llegaba a un público reducido. Y está claro que sólo la ruptura de una estratificación clasista y la liberación de un público mayoritario a comienzos de los sesenta, fue lo que hizo posible lo que Rine Leal llamó, con acierto, la *eclosión dramática de los sesenta*.

No creo que a estas alturas haya que insistir en el porqué de esta eclosión. Se trataba de *largas fuerzas latentes*, insolubles en el marco de sus determinaciones. Pero obras como *El robo del cochino*, *Santa Camila de La Habana Vieja*, *Aire frío*, *Contigo pan y cebolla*, *Réquiem por Yarini*, *La casa vieja*, *El premio flaco*, *María Antonia*, *Vade retro*, *La noche de los asesinos*, *Los siete contra Tebas*, *Dos viejos pánicos* y otras, escritas o estrenadas entre 1961 y 68, no son en realidad sólo un punto de partida: son la *cristalización orgánica* de un largo proceso de integraciones de más de un siglo. Son obras clásicas porque sintetizan, renovándola, una trayectoria. Pero a la vez crean un *paradigma*.

¿Qué *paradigma* es ese que ya no es francés, ni italiano, ni español, ni norteamericano, pero que tampoco es —en el sentido estricto de los términos— bufo o vernacular? Porque aquí sí habría que detenerse. Resaltar, por ejemplo, que uno de los aportes sustanciales de la Vanguardia en los sesenta es el intento —y el logro— de superación de la infértil dicotomía de lo culto y lo popular, pero no en detrimento de la *calidad poética y metafórica* del texto, sino lo contrario: son obras clásicas, además, y esencialmente, por el nivel de estilización del lenguaje que logran sus propuestas. En otras palabras: no retroceden a lo que Carpentier llamaba, desde los años cuarenta, el *nativismo-tipicismo-vernacular* con que se pretendía caracterizar falsamente a lo cubano. En sentido inverso, reelaboran un lenguaje textual que es el producto de un complejo proceso de integraciones culturales y lingüísticas.

¿Qué ocurre entonces cuando, a principios de los setenta (podemos situarnos en 1971) un teatro desenfadado, improvisado, basado no en el texto sino en el acto de representación, con escasos vestuarios y recursos técnicos y escenográficos, un teatro imperfecto –según las convenciones y los paradigmas ya establecidos– de pronto empieza a desplazar la atención fuera de los espacios tradicionales de la escena, a desafiar las convenciones, y surge una dramaturgia (una expresión dramática también escrita) que aparentemente nada tiene que ver con el punto de culminación

y cristalización de las experiencias recientes en la dramaturgia del país? Más claramente: ¿La vitrina o El paraíso recobrado – para citar sólo dos casos– significan un retroceso con respecto a textos de tan sólida validez dramática y literaria como El premio flaco, La casa vieja, María Antonia, La noche de los asesinos o Los siete contra Tebas?

De verdad que la tarea de la crítica y la investigación en Cuba para entender y valorar la trayectoria de nuestro teatro en los últimos cuarenta años, y en particular el proceso de la Vanguardia, no ha sido (ni es) nada fácil. Pero creo que la dificultad mayor proviene de un error: la costumbre o la mala tentación de pensar la noción de progreso como una línea recta o ascendente (o la realidad como un todo y no en sus fragmentos) al margen de las contradicciones vivas de cada tiempo y lugar.

Porque no hay que ser tan ingenuo: ese teatro campesino, relacionero o comunitario, supuestamente marginal –pero en realidad hecho, escrito y representado en la mayoría de los casos por una Vanguardia teatral formada en Teatro Estudio u otros colectivos urbanos– no es ni más viejo ni más nuevo que el anterior: es simplemente otro teatro, quizás un teatro perdido, con raíces y convenciones tan antiguas como las representaciones medievales o renacentistas, sólo que rescatadas esta vez por una vertiente de la Vanguardia teatral cubana que –y esto es lo que confirma su condición de Vanguardia– necesita de pronto romper y desplazarse, buscar otros espacios, otros públicos y otras vías de comunicación. Como se sabe, es un fenómeno común a otros países de Latinoamérica.

Pero además, ¿por qué no? ¿Por qué no permitirnos la variación, el desplazamiento, la búsqueda de otra condición? Desde luego que la manía de etiquetar, clasificar y sobre todo manipular los fenómenos artísticos, impuso una distinción y una polémica injusta y yo diría que innecesaria. Eran los tiempos en que toda diversidad era sospechosa y toda sospecha, peligrosa. Los tiempos del dogmatismo y la unilateralidad. Y desde luego, no voy a extenderme sobre

esto porque es de todos conocido. Pero lo más importante es el saldo de esa ruptura, esa apertura que se verifica no sólo en la actitud, el gesto frente a la tradición, sino en la propia configuración de los sistemas expresivos. Tardamos años en entenderlo, más de diez años, pero obras como La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés, de Estorino, era –desde otro punto de vista, a partir de otros referentes– también una obra de investigación (histórica) y un texto de ruptura, de apertura hacia nuevas posibilidades escénicas y comunicativas.

Podríamos citar varios ejemplos de obras que en estos años (me refiero a los setenta: obras de Brene, Quintero, Dorr, Artilles y otros) revelan esta apertura que no se refiere solamente a la estructura o a la manera de narrar: en realidad, esta estructura abierta (recuérdese, por ejemplo, El agitado pleito entre un autor y un ángel o Adriana en dos tiempos) muestra una vocación de diálogo crítico con el espectador: de obra abierta que provoca la participación –directa o secreta– del receptor. En síntesis: si la dramaturgia de los sesenta, en términos generales, cierra una experiencia de vida y escritura y se despide de un mundo dejado atrás por las transformaciones y los cambios, la crisis (es decir, la apertura) de los sistemas expresivos en los setenta –que tanto desconcertara al análisis crítico– significa una renovación: un desafío a los modelos de composición y al acto comunicativo de la escena. En otras palabras, el teatro sale fuera de la fábula, abre su estructura; la función escénica, representacional, toma primer plano, incluso en textos de tan cuidada solidez literaria como La dolorosa historia... ¿O no estamos claros frente al primer Milanés de que se trata sólo de un juego de representación, avalado por una minuciosa investigación del personaje, pero un juego de complicidad (social e histórica) con el espectador? Obviamente la acción verdadera transcurre en este juego de teatralidades superpuestas (que luego reconoceríamos en Morir del cuento y otros textos del autor). Quizás lo que hizo que no nos diéramos cuenta desde entonces es que la obra no llegó a la escena hasta muchos años después. Pero a la vez, paradójicamente, es esta condición lo que la hace más interesante. Ya no sólo como texto, sino como tensión entre lo que es aceptado y lo que no lo es. O para decirlo más claramente: revela el peligro que los paradigmas pueden significar en la evolución de las formas de escritura.

Porque lo que realmente ocurre y explica la evolución de las vanguardias (más allá del cansancio de las formas, el agotamiento de los estilos, que son los resultados), lo que ocurre es que la realidad sigue, la vida continúa y los paradigmas (textuales o escénicos) se quedan estáticos.

Es eso lo que explica que muchas veces no podamos entender, sino hasta mucho tiempo después, cuándo realmente se está produciendo un cambio importante en la dramaturgia o la escena y no una repetición más o menos amable. Pero creo que nadie discute que la Historia del Arte (o las historias de las artes) no son todo lo que pasa, sino aquellos momentos en los que se produce una extraña convergencia de fuerzas y elementos latentes que, de pronto,



Marisabel Sáenz (primera Clitemnestra de *Electra Garrigó*)

encuentran un Espacio, un Público, y una conexión particular a través de la Imagen. Imagen aquí no significa sólo imagen visual. Hay que pensar que el texto es también imagen: imagen mental que la letra produce en el lector, o que el material sonoro y verbal (de la escena) crea en el imaginario del espectador. De allí que haya subrayado, en el comienzo de mi lectura, la necesaria relación entre el texto y la escena para hablar de la expresión de la Vanguardia. ¿Por qué? Porque creo que *Alarcos*, puesta en escena en el Teatro Tacón en 1838, fue el detonante emocional, el estallido de los sentidos y del imaginario político de su generación. Creo que cuando un crítico dijo que *Electra...* en 1948 era un escupitajo al Olimpo, expresaba algo muy claro: esa imagen corporeizaba (daba cuerpo y sangre) a los anhelos de ruptura y renovación de una época. Creo que el estremecimiento de los espectadores frente a las puestas en escena de *Aire frío*, *Réquiem por Yarini*, *Contigo pan y cebolla*, *María Antonia* o *La noche de los asesinos*, se debía a que esas imágenes significaban la despedida de un mundo, cerraban una época, y a la vez eran las matrices (o la necesidad) de nuevas experiencias. Y creo, desde luego, que *La vitrina*, *El paraíso...* o *La emboscada* fueron también ese estremecimiento y esa exploración personal y colectiva para sus espectadores. Como lo fuera *Andoba* sobre las transformaciones urbanas y como lo hubieran sido, si hubieran llagado a la escena en su momento, obras como *La dolorosa historia...* o *Los siete contra Tebas*.

Lo que define, entonces, la expresión de Vanguardia, no son las influencias y modelos nativos o foráneos (en definitiva, los modelos son sólo estímulos), sino una cualidad particular del texto o de la escena para corporeizar (o metaforizar) los estados, los anhelos y las emociones —a veces inexpresados, secretos, sumergidos— de una comunidad de espectadores en cada tiempo y lugar. De allí también que los paradigmas (tomados como cualidad inalterable, no como estímulos, sino como modelos a re-

producir) se vuelven riesgosos. Justamente porque congelan o impiden el principio activo de las mutaciones, las variaciones de la herencia, y de esa forma obstaculizan el funcionamiento de una relación: Espacio-Escritura (textual/escénica)-Espectador, en un tiempo que siempre va cambiando.

En realidad la eficacia de los modelos, de los paradigmas (ajenos o propios, y ya dije que pertenecemos a una tradición de integraciones) depende no de su reproducción en serie (que sólo genera epígonos), sino de sus capacidades de activación, es decir: de ruptura y desafío al imaginario (no siempre despierto) del espectador.

Si me he extendido en este tema es porque pienso que estas reflexiones nos permiten entender por qué textos y espectáculos tan diversos, es-

critos y representados en las últimas décadas del siglo xx y las primeras del siguiente, nos plantean de nuevo interrogantes sobre el sentido (o no) de una Vanguardia teatral.

Como de costumbre, algunas etiquetas enrarecen la comunicación. Se ha repetido, para caracterizar la producción de los ochenta y los noventa (y me incluyo en los caracterizadores), que el teatro cubano es múltiple y diverso. ¿Pero qué significa múltiple y diverso? Múltiple señala cantidad, y diverso, diferencia. Pero nuestro teatro, como cualquiera, siempre fue múltiple y diverso. Obras que se escribieron aunque nunca se representaron. Diferencias entre autores y tendencias. Siempre fue así. Y entonces: ¿por qué repetimos esta fácil caracterización que nada significa? Supongo que porque queríamos decir, en tiempos del período especial y su resaca, que el teatro cubano estaba vivo, a pesar de dificultades, pérdidas y espejismos. Y está claro que está vivo. Pero ya tendríamos que preguntarnos cómo y por qué ha sobrevivido, y no menos, si ha logrado cumplir sus expectativas de Vanguardia en el polémico contexto (nacional e internacional) de un fin y un comienzo de siglo signados por la crisis de los proyectos modernizadores, la pérdida de las utopías, las migraciones continuas y el cruce de fronteras que desdibujan los temas de la identidad o el arte comprometido, por citar sólo algunos.

¿Es que tiene sentido que sigamos hablando de una Vanguardia teatral cubana? ¿O realmente hablamos de una posvanguardia que sacraliza la herencia como una vía de afirmación o de sobrevivencia? Me quedan dos páginas para contestar estas preguntas. Pero recuerdo que en el comienzo de los ochenta, en los primeros Festivales de Teatro de la década, irrumpía, al lado o en frente de las obras y los espectáculos de los mayores, una nueva generación de teatristas (actores, dramaturgos, directores y críticos) que también quería, como en los sesenta y los setenta, cambiar el mundo. Sólo que ese mundo era otro.



Retrato de Violeta Casal  
(primera Electra  
de *Electra* Garrigó)

Pero también tenían derecho a cambiarlo.

Desde este punto de vista es significativo que cuando los jóvenes del ISA en 1985 remodelaban la tradición en la puesta en escena de *Lila la mariposa* de Ferrer, o revisitaban el *Galileo Galilei* de Brecht y *Revuelta*, o retomaban el desafío y la inspiración grotowskiana en *La cuarta pared* (88) o el tema de la familia y la tradición vernacular en *Las perlas de tu boca* (89), estaba ocurriendo, de nuevo, un curioso desplazamiento de la escritura textual a la escena. Se habló de *crisis del texto*, de *la palabra* como oposición de *la imagen* y otras fantasías similares. Polemistas como somos, nos enfrascamos, por lo menos una década, en esa nueva (y muy aburrída) polaridad entre texto y escena, palabra e imagen, etc. En realidad tampoco era nueva: la historia del teatro está llena de momentos en que, por factores socioculturales, el texto o la escena toman primer plano, lo cual no quiere decir que desaparezcan uno u otro. Más bien se generan *extrañas relaciones*.

Si analizamos la producción dramática escrita en Cuba entre los años ochenta y noventa hasta la actualidad, nos sorprende la enorme *cantidad* (y desde luego *diversidad*) de obras curiosamente escritas por generaciones diferentes (desde Estorino o Hernández hasta Abilio Estévez, Alberto Pedro, Reinaldo Montero o Amado del Pino, por citar algunos ejemplos). Pero no es la cantidad lo que interesa. ¿Cuál sería la *cualidad* de esta dramaturgia, qué podría afirmar (o no) su condición de *Vanguardia*?

En mi criterio, es *la conciencia transgresiva* (desacralizadora) con respecto a la herencia, la tradición, lo que permite hablar de una *condición de Vanguardia*. Es realmente esta cualidad lo que conmueve en *La verdadera culpa* de Juan Clemente Zenea de Estévez (que ocasionó un debate de muchísimo interés cuando su estreno), en *Weekend en Bahía*, *Manteca* o *Delirio habanero* de Alberto Pedro, en *Medea*, *Fausto* o *La violación* de Montero, en

*Molinos de viento* de González o en *El zapato sucio* y *Penumbra en el noveno cuarto* de Amado del Pino.

Pero es sumamente significativo que estas obras llegaron a la escena. Porque no hay modo de cambiarlo: si el teatro vive y pervive como texto, está claro que pervive *para la representación*, ese instante fugaz pero explosivo y provocador en que el cuerpo del actor (y de la escena) toca el cuerpo y el alma del espectador. No es un problema de palabra y de imagen, de realismo o irrealismo. No hay que olvidar que la palabra en escena *no es letra*, sino *voz y sonido: sentido para el espectador*. Y no deja de resultar curioso que —y es un rasgo distintivo— en las últimas décadas las obras escritas se han hecho mucho más teatrales,

escénicas (*Morir del cuento*, *Vagos rumores*, hasta *El baile*, que es casi una *partitura de representación*), y al mismo tiempo la escena haya ido cada vez más a la búsqueda de una *alquimia del verbo* cuya funcionalidad (de la palabra) no sea solamente el enunciado, sino el valor asociativo o simbólico del signo. Es decir: la palabra concebida como un componente de la imagen cuya verdadera finalidad no es *contar un cuento* (se puede contar sin palabras) sino *provocar ese estremecimiento, esa explosión de los sentidos y la emocionalidad* que hacen *estallar* convicciones prestablecidas, viejos conceptos, ideas anquilosadas, y eso no depende de que se trate de una realidad inmediata.

Piénsese en *Vagos rumores*: ¿no vivimos allí, con el viejo y empolvado Milanés, una experiencia también nuestra, actual, cercana a nuestra historia más personal y más reciente? Ese poder de *actualización*, de evocación y convocatoria, de *aquí y ahora*, es la magia de la escena. No importa si se trata de un texto antiguo o nuevo, escrito en el papel o  *fijado* en el cuerpo de la representación: importa que la herencia, la tradición, no es una foto fija, y que el *impulso de renovación* no es una acrobacia literaria o escénica. Tampoco es necesariamente la perfección o el virtuosismo (a veces tan conservadores), sino una actitud, un pensamiento y una *práctica viva* de rebeldía, subversión y transgresión con respecto a lo falso y lo gastado.

En realidad, sólo un *teatro crítico* es un *teatro de Vanguardia*, en el sentido en que extrañamente hablamos de una Vanguardia en los últimos años. Lo menos que importa es el nombre o el estilo, la letra en el texto o la voz en escena: realmente imprescindible es su capacidad de *provocar*, en el espectador, esa *necesidad de cambio* y de *ruptura* sin la cual no podríamos hablar de un *impulso renovador* que ha sido, desde siempre, la mejor tradición del arte y la cultura en Cuba.





# TEATRO Adad



Academia Municipal  
de  
Arte Dramático

SOCIEDAD DRAMÁTICA NACIONAL  
"THEATRĀLIĀ"  
DE LA HABANA

## Programa



ENERO 30 DE 1945

4a. Representación

Febrero 13 de 1949

9 p. m.

×

La Habana

×

Auditorio de la

Escuela Valdés-Rodríguez

6 y 9a. - Vedado

TEMPORADA 1944-1945

## Un teatro de arte tropical, una escena cubana para la modernidad (1940-1958)

### Norge Espinosa Mendoza

I

#### HACE APENAS UNOS POCOS MESES ME

decidí y, finalmente, entré por vez primera a la sala Talía. Ubicada en un céntrico espacio capitalino, ese pequeño escenario fue, durante los años cincuenta, uno de los más prestigiosos sitios de actividad teatral en Cuba. Allí estableció su cuartel de mando el Patronato del Teatro, cuando, estimulado por el éxito creciente de otros experimentos, se decidió a abandonar su elitista y formal única función de cada mes, y se arriesgó a la aventura de la función diaria. Abierta el 9 de diciembre de 1954 en uno de los pisos del Retiro Odontológico, acogió a sus primeros espectadores con el estreno de *Té y simpatía*, la célebre y débil pieza de Robert Anderson, que le garantizó un éxito de público capaz de alentarla a pervivir. Tras ese espectáculo que se aplaudió en ciento cuatro ocasiones, *La luz que agoniza*, *Gigi* o *Un corazón vacante* serían algunos de los títulos que lograron colmar las 270 capacidades de la sala. Aprovechando el final de la función de aficionados que allí presencié, me atreví a subir al tablado, que en su época fue conocido como *teatroscope*, debido a la desproporción que existe entre su ancho y su escasa altura. Imaginar que en esa misma posición, en ese mismo apretado espacio en el cual de pronto me levantaba, estuvieron actuando figuras como Adela Escartín, Minín Bujones o Gina Cabrera, me detuvo un instante. «Tendrían que habérselas ingeniado para no atropellarse entre sí, y al mismo tiempo hacer creer al espectador que era posible, en esa casi claustrofóbica circunstancia, imaginar otro mundo, un mundo de pura representación», pensé. Lo cierto es que en La Habana de los cuarenta y los cincuenta, esa ilusión fue mayor aún que los

propios escenarios donde se producía, y que desde ámbitos tan estrechos como ese, y otros menos visitados por el público que prefirió casi siempre piezas ligeras, otra fórmula de lo teatral empezó a hacerse perceptible. Talía, rara sobreviviente (como El Sótano) de una amplia familia de salitas de bolsillo que se localizaron fundamentalmente en El Vedado y La Habana Vieja, conserva a pesar de su deterioro y la opacidad de su actual vida teatral, parte de esa memoria. Me gustaría creer que no es necesario subir a su escenario para recordar semejante cosa. Y sin embargo, les pido imaginarnos ahora mismo ante esas luces que, alguna vez, se encendieron para iluminar la utopía de una vida escénica de renovadas ambiciones de modernidad.

2

A fuerza de recordarlo debemos admitir ahora lo que durante un cierto tiempo pareció una afirmación imposible: el hecho de que durante las décadas del cuarenta y el cincuenta del ya ido siglo xx empezó a forjarse en Cuba un estado de ánimo que, también desde el teatro, quiso saberse moderno y capaz de retar al público con algo más que propuestas de simple entretenimiento. Más aún, ese período en el cual se vincularon a la escena cubana nombres ya fundacionales e imprescindibles, nos empieza a exigir un análisis detallado y minucioso que consiga establecer las diferencias y similitudes entre todos aquellos grupos que, movidos por un fervor generalmente más poderoso que la respuesta de sus espectadores, se empeñaron en dignificar, desde las tablas, el rostro de una Habana que se exigía a sí misma ser, también en la cultura, un cardinal cosmopolita.



Gilberto Soldevilla, Cuqui Ponce de León, Adolfo de Luis y Rubén Vigón en la inauguración de la Sala Prado 260

El síntoma desatado por la fuerza inicial de La Cueva, animada por Baralt, alcanzó a multiplicarse en los alumnos de la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana, dirigida por José Rubia Barcia, uno de los nombres menos recordados de ese tiempo fundacional. En los casi tres únicos años que perduró este primer centro de enseñanza teatral cubano, alcanzaron a graduarse en él, entre otros, Adolfo de Luis, Francisco Morín, Modesto Centeno, Marisabel Sáenz, entre otros. La conciencia de un teatro desarrollado como algo más que pasatiempo, como un oficio de rigor e investigación, hizo de ellos pilares de un tiempo futuro.

En 1941, aún distanciado de una voluntad real por aproximarse al público desde una presencia sostenida, surge en la Plaza Cadenas el Teatro Universitario, para el cual Ludwig Schajowicz dirigirá clásicos griegos, a representarse asimismo en los pórticos universitarios, a los cuales también llevó textos de Musset, Shakespeare y Wilde, en una deliberada estrategia por alzar en un territorio tropical los acentos que el teatro comercial mantenía distanciados. Así, en la misma Habana en la que los grandes teatros presentaban vodeviles o revistas musicales, Antígona lanzaba su angustia al aire tropical, a fin de expresar que otra sensibilidad era posible.

En 1942 surge la más rancia de las instituciones teatrales de la época, el Patronato del Teatro, animado por Ramón Antonio Crusellas. A través de un sistema de socios, se propuso ofrecer una función mensual en el Teatro América, pasando luego al Auditorium, del cual sólo saldría cuando, al abrir Talía, reconsideró su trayectoria, enfatizando a partir de ahí una línea cercana al teatro de corte más frívolo. A lo largo de veinticinco años presentaría más de doscientas puestas en escena y animaría un concurso de dramaturgia. Para él trabajaron figuras como Centeno, Reinaldo de Zúñiga o Rubén Vigón como directores, al frente de una numerosa relación de destacados intérpretes. Si la voluntad de esta agrupación estaba dirigida hacia un público iniciado y de cierta élite, la del Teatro Popular fundado en 1943 por Paco Alfonso aspiraba a abrir la confrontación teatral con un

espectador más humilde, movilizado desde las tablas por las ideas de izquierda que su director extendió a las funciones para niños y adultos que, hasta 1945, pudo mantener como guía de la empresa.

En 1944 nace ADAD, extensión de la ya desaparecida Academia, a la que nutrieron los ex alumnos de la misma. Afincada en un salón de la Escuela Valdés Rodríguez, anhelaba convocar a un público que, como en el Patronato, mantuviera un sistema de asociados, pero de menos rígidas convenciones estéticas y sociales. La familia Centeno fue la brújula de esta aventura y su labor consolidó las bases imprescindibles para la eclosión de los años cincuenta, en el umbral de los cuales se desintegra. ADAD estimuló la dramaturgia cubana, a ella debemos los primeros estrenos de Carlos Felipe, prohió el nacimiento de la revista *Prometeo*, viajó al interior del país y tuvo entre sus miembros a Roberto Garriga, Julio Martínez Aparicio, Vicente y Raquel Revuelta, Adolfo de Luis, Idalberto Delgado, Eduardo Egea, Maritza Rosales, Antonio Vázquez Gallo, Cuqui Ponce de León y Francisco Morín. De sus esfuerzos brota la Academia Municipal de Arte Dramático, que entre 1947 y 1966 gradúa a figuras como Carlos Pérez Peña, Roberto Gacio, Xiomara Palacio, José y Carucha Camejo, entre muchos otros.

Cuando arriba 1948, Francisco Morín es un nombre de creciente prestigio. Desde su debut cinco años atrás, ha ido cimentando una exploración en el terreno del actor que le confiere un rango diferenciado. Director de la revista *Prometeo*, funda el colectivo del mismo nombre, cima del teatro de arte durante las siguientes dos décadas, piedra angular de las metamorfosis que la escena cubana, a despecho de la falta de apoyo y de promoción oficial, se exigía a sí misma. Con un repertorio basado en algunos de los autores más complejos de su tiempo (Camus, Sartre, Anouilh, Kaiser, O'Neill, Genet, Coccioli, y entre los cubanos, Piñera y José Triana), fundamentó su existencia, como la mayoría de esos colectivos, en el sacrificio personal de sus integrantes, en la entrega al escenario sin excesivas prerrogativas económicas,



Grupo de alumnos de la AMAD, en ocasión de la puesta de *Nuestro pueblo*, de Wilder, dirigida por Francisco Morín (sentado, al centro)

al tiempo que negándose de plano a colocar en su sala piezas de tendencia exclusivamente comercial. Morín, que abría su telón disciplinadamente cada noche, tuviera o no público, formuló una estrategia teatral que se contemplaba a sí misma, que se interrogaba en un espejo donde el teatro era el principio y el fin de todo, tratando de hallar esa «esencialidad», ese despojamiento de cualquier accesorio innecesario que tanto ocupó a su director, al que apoyó siempre un diseñador como Andrés García, y pudo anotarse acontecimientos como *Las criadas*, *Calígula* o *Electra Garrigó*. Lillian Llerena, Violeta Casals, Roberto Blanco, Sergio Corrieri, Myriam Acevedo, Ernestina Linares, Berta Martínez y Asseneh Rodríguez son rostros en esa galería excepcional que desde la salita de Prado 111 o en Galiano 258 defendió en pleno calor tropical una utopía insólita llamada Prometeo.

En 1949 se producen las primeras apariciones del Grupo Escénico Libre, que conduce el alumno de Piscator, Andrés Castro. Junto a Francisco Morín y Modesto Centeno, puede conformar una trinidad de nombres de genuino valor en ese tiempo de búsquedas, en el que aportaron acentos personales, un primer asomo de eso que llamamos hoy, a veces con ligereza, una poética teatral personalizada, particular. La falta de referencias puntuales, los clichés de la crítica de la época, la escasez de testimonios precisos, hacen difícil la delimitación exacta de esos aportes. Y sin embargo no se les puede arrebatar el espacio que ocuparon, salvaguardado en el quehacer de sus mejores discípulos. GEL se convertiría, en 1950, en *Las Máscaras*, una compañía teatral organizada desde un sistema de trabajo que aspiraba ya a las funciones diarias, a un repertorio de actualidad y calidad, un elenco fijo y la entrada por taquilla abierta. Andrés Castro, que confió en Antonia Rey la mayoría de sus protagónicos, pero estimuló y forjó a Elena Huerta, Adela Escartín, René Sánchez, es una de esas presencias a las que valdría analizar con la perspectiva que todavía nos falta para apresar, aunque sea efímeramente, ese ensueño que pudo ser, en La Habana que llegaba a 1950, una fe teatral.

Que los teatristas nacionales se consideraban listos para el salto a la modernidad total, es algo que se comprueba leyendo un artículo como «Realidad del teatro cubano», donde se dice al público cubano de 1949: «En nuestro caso en particular, nos sirve de apoyo para recordar que Cuba, por primera vez en su historia, está haciendo TEATRO, un teatro que puede sin menoscabo compararse en técnica, en métodos, en intención y orientación, al más moderno del exterior».

Virgilio Piñera, aguafiestas de los acomodados y polémico siempre, sin embargo, manifestaba una opinión adversa en las páginas de *Prometeo*, la misma publicación que editó el texto recién citado. Entre los párrafos de «¿¿Teatro??», el autor de *Aire frío* bajaba los humos a la afirmación anterior y reconsideraba la carencia de un teatro nacional verdadero, entendiéndolo como un cuerpo que reflejara cabalmente los anhelos de todo un conjunto de artistas:

Después de un lustro de meritorios esfuerzos de nuestros teatros experimentales —esfuerzos en que han tenido actuación destacada directores, actores, escenógrafos, técnicos de luz y sonido, maquillistas— debemos rendirnos a la evidencia de que en todo ello no se asienta ni fundamenta un teatro nacional propio; que todo ese movimiento no se enlaza con algo más esencial que la mera representación de las obras.

Utopía fundacional y moderna enfrentada a una mente que quería exigir a esa quimera de un teatro nacional propio más carnalidad y autoconciencia, en la década siguiente esas palabras se enfrentarían una y otra vez. Del estallido que provocaron esos choques surgió parte de lo mejor y lo peor del moderno teatro cubano.

### 3

La llegada a Cuba de la televisión, en pleno 1950, puede ejemplificar el impacto de un nuevo tiempo sobre la Isla. El

Margot Serrano  
 Juan Carlos Millero  
 Arnando Balle  
 Rodolfo Díaz  
 Olga Vaz  
 María Suárez  
 Rafael de Arce  
 Amanda Serrano  
 Rosa Dalmasso  
 Roberto Jiménez

Tapsuab  
 Josefina Agüero  
 Jeanon Barrios  
 René Sánchez Datas  
 Esperanza Rojas Jaime  
 Lydia Pellegrini (Becky)  
 Jorge Alexander  
 Alberto Gilca  
 Carlos Carro

Fuentetaja  
 Rubén Velasco

acontecimiento estremecería al país y al mundillo teatral, convirtiendo a los nuevos actores en repentinas estrellas que, pese al éxito de las telenovelas y comedias que protagonizaban para CMQ o RHC, no olvidaron el gusto por el aplauso y combinaban la frivolidad del nuevo medio con los intensos roles que seguían interpretando en los pequeños escenarios habaneros. Si algún hecho revivió el quehacer teatral en una escala inesperada para aquellos días, en un orden al menos comercial, ese fue el estreno de *La ramera respetuosa*, de Sartre, por el grupo TEDA, dirigido por Erick Santamaría, en 1954. Sin ganar la altura de lo alcanzado por Baralt en 1951 cuando, por ejemplo, presenta *Juana de Arco en la hoguera* en la Plaza de la Catedral uniendo coros, bailarines y actores en un hecho sin precedentes de teatro total; la puesta de Santamaría consiguió algo anhelado largamente: el establecimiento de la función diaria en nuestras carteleras. Trabajando el teatro arena, emplazó la acción desde una economía de recursos que dejaron atrás sus errores, y sacó partido del encanto de Chela Castro. Animados por la crítica favorable de Rine Leal, alcanzaron más de cien funciones.

A partir de ahí, y atendiendo a la respuesta del auditorio, la ilusión se convirtió en terca credibilidad: «ya teníamos teatro en La Habana». Poco importaba que numerosos proyectos no alcanzaran una verdadera vida, que parte de los empeños que comenzaban anunciando propuestas de alto vuelo tuviesen que derivar hacia piezas frívolas para garantizarse la subsistencia y el pago del alquiler de las salas y el vestuario, que la dramaturgia cubana fuera una *rara avis* durante este tiempo, etc. Pese a todos esos defectos y obstáculos, había teatro. Morín ponía *Las criadas* y ganaba el premio de la ARTYC. Y luego cabalgaba con textos no menos difíciles: *La dama del trébol*, *El difunto señor Pic*, *Rencor al pasado*, etc. Andrés Castro iba de Lorca (*Yerma*, coreografías de Ramiro Guerra) a *La oscuridad al fondo de la escalera*, o *Cándida* de Bernard Shaw. En 1957 funcionan a la par catorce sedes teatrales en la capital: un espectador podía, por ejemplo, en diciembre de ese año, escoger entre *Los pájaros de luna*,

de Marcel Aymé y dirigida por Adolfo de Luis en su sala Atelier, o *Complejo de champán*, que Rubén Vigón presentaba en Arlequín. O preferir, digamos, *El ensayo* de Anouilh, a cargo de Las Máscaras, antes que una adaptación de *Los diez negritos* de Agatha Christie que se aplaudía en la Talía; o sencillamente gritar bravo a una espléndida Berta Martínez que se robaba la ovación en *Sangre verde*, que ocupaba la sala Prometeo. Y no eran las únicas opciones de esa fecha.

Los veteranos grupos de Morín y Andrés Castro ven nacer (y morir en no pocos casos), a lo largo de la década, agrupaciones como el Grupo Teatral Arena, de Julio Matas y Rolando Ferrer; Farseros, que abre en 1955 Julio Martínez Aparicio; Atelier, de Adolfo de Luis y que antes tomó el nombre de su dirección: Prado 260; en el espacio donde luego funcionaría la Academia de Adela Escartín y Carlos Piñeiro dirigiera, entre otras piezas, *Arsénico y encaje*. Añádanse El Sótano, de Paco Alfonso; Arlequín, de Vigón; la sala de Bellas Artes, la Idal, la Hubert de Blanck, que acogería propuestas tan disímiles como *Juana de Lorena* (Vicente Revuelta-Julio García Espinosa, 1956) y *Mujeres* (el mayor éxito de su época, más de ciento cincuenta funciones), dirigida por María Julia Casanova. Existieron meteóricamente Teatro Íntimo, Teatro de Sobremesa, Teatro 54, Futurarte y Los Comediantes. Parte de esta última agrupación que integraban ex alumnos de la Academia Municipal de Arte Dramático, Julia Astoviza afirmaba en uno de sus programas: «Vamos a trabajar sin descanso, sin fijarnos en el esfuerzo que nos toque realizar, ya sea actuando como primeras figuras, ya sea clavando, cosiendo, maquillando. No habrá tarea dura para nosotros. Queremos hacer arte y lo conseguiremos». Al abrir Prado 260, sus fundadores afirmaron que su espacio «sería una nueva Sala que, con amor, se une a las que tanto han contribuido y están contribuyendo al auge de un arte que es deber de todos defender y engrandecer». El tono mesiánico era el de esa fe juvenil que los empujaba irremediamente hacia el escenario. Lamentablemente la vida de tales agrupaciones no dependía sólo de esa fe o

de la capacidad con la cual hoy se encarnaba a un Tartufo y mañana se clavaba un andamio.

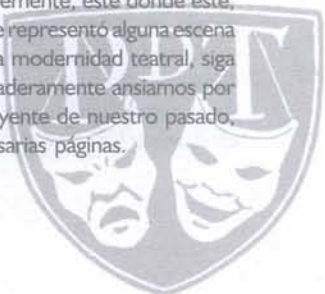
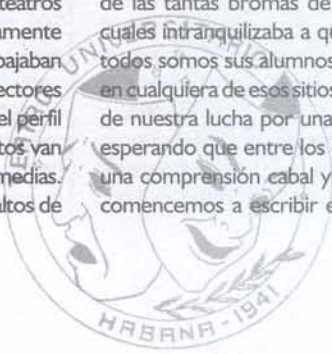
En ese 1957 que recordamos, el estado de crecimiento y madurez del proyecto general de ese teatro de arte caribeño podía ya sumar dividendos y fracasos, líneas precisas de creación en algunos casos, y entenderse desde el enfrentamiento de polos marcados por una escena de calidad firme y otra de pretensiones meramente comerciales. Prueba de ello es el nacimiento de una Asociación de Salas Teatrales que procuraba una promoción adecuada para sus empeños. Los actores y actrices son ya, en su mayoría, figuras verdaderamente fogueadas en distintos géneros, y el propio entorno social remueve parte del panorama. La Sociedad Nuestro Tiempo edita cuadernos de arte teatral, presenta funciones y moviliza un pensamiento de izquierda en el que van afirmándose varios creadores. La fundación de Teatro Estudio en 1958 marca un punto clave en esa trayectoria: intérpretes provenientes de Prometeo, Teatro Universitario y otras de las mejores agrupaciones se vinculan al análisis meticuloso y sistemático de la herencia stanislavskiana, y alcanzan, en *Viaje de un largo día hacia la noche*, uno de los más celebrados hitos de la escena cubana. Vicente Revuelta, ánima de la empresa, funda la Academia de Teatro Estudio. Adolfo de Luis, Paco Alfonso y Andrés Castro también se interesan por la enseñanza de una metodología actoral desde sus respectivos talleres. Si globalmente pudiera hablarse de un movimiento teatral cubano, a decir verdad descreo de semejante idea. Había acción teatral, pero no exactamente lazos precisos en ese ámbito, la coexistencia de distintos grupos no implicaba diálogo real entre colegas, la defensa de los intereses particularizados en cada sala no siempre conciliaba los afanes comunes. El empeño de conquistar públicos mayoritarios no se colegiaba con propuestas estéticas defendidas desde una resonancia medida por el real impacto de muchas de esas producciones en un nuevo público. La duda de Virgilio Piñera en su artículo podía ser respondida con nuevos matices, pero no con un ejercicio de rotundo y alto contraste. «Un teatro nacional propio» en La Habana tropical de los cincuenta. Teatro Estudio, desde su Manifiesto, clarificará una senda de pensamiento y hecho escénico que, a partir de 1959, se multiplicará en otras direcciones. Pero esa es ya otra historia.

#### 4

La época dorada de las salitas fue breve e intensa, llena de contradicciones y brillo, claroscuros y fracasos, como ha de ser la vida de todo proceso orgánico. El arribo del proceso revolucionario fue una suerte de cierre inesperado a ese desarrollo. Se fundan nuevas instituciones, los grandes teatros antes destinados a funciones de tipo musical o meramente recreativo se abren para las compañías que antes trabajaban en escenarios tan reducidos como el de la Talía, los directores de algunas de esas sedes emigran y con ellos se esfuma el perfil de sus alcances, y muchos de esos pequeñísimos recintos van fantasmándose en una historia teatral todavía contada a medias. Ya no hay sala de teatro en Prado 260, no la hay en los altos de

la Óptica El Almendares. Tampoco hay escenario en el antiguo Palacio de Los Yesistas de la calle Xifré. Ni en O número 157, donde recaló luego Andrés Castro. Arlequin, que estaba en 23 entre N y O, es como un agujero negro de esa leyenda. En 23 entre 4 y 6, donde radicaba la Academia de Arte Municipal, tampoco hay ya habitualmente funciones dramáticas. En la antigua Community House donde se afincó el Little Theatre of Havana (hasta un teatro en inglés tuvimos) no debe quedar nada que comente esa historia. No es hasta 1988, veinte años después del cierre de las últimas supervivientes, que aparece el volumen de Magaly Muguercía en el que se intenta un bojeo a la escena prerrevolucionaria. En la Escuela Valdés Rodríguez nada señala el salón donde se estrenó *Electra Garrigó* y comenzó nuestra verdadera batalla por la modernidad. Una modernidad que en estas salitas tuvo sus cuarteles de mando teatral. Talía, el escenario donde empecé a acumular estas palabras, existe sólo para aquellos que, de vez en vez, suben las escaleras del edificio Julio Antonio Mella y tropiezan con sus puertas al lado justo de una galería. Ya me he quejado de esto con anterioridad: qué mano errada pudo no sólo borrar los grupos que allí sostuvieron ese delirio, qué otra mano acabó desvaneciendo esos tablados en una capital que hoy mismo se queja de su carencia de recintos teatrales.

Rine Leal nos prometía siempre un tercer tomo de *La selva oscura* que abarcaría hasta el 31 de diciembre de 1958. Nunca lo terminé y es una pena. En ese tomo estaría retratado, por quien fue testigo excepcional y cronista puntual de sus acontecimientos, este mundo fragilísimo de un teatro de arte en pleno trópico. Las manías turbias de Morín y los acentos líricos de Castro, la sutileza de Piñeiro y el encanto fácil de Santamaría. La sofisticación de María Julia Casanova o el glamour ligero de Vigón. La interrogante abierta por Vicente Revuelta. Y junto a eso, un teatro de corte musical, el crecimiento de un Ballet que centralizaba una tenaz Alicia Alonso, una intención de sólidas temporadas de arte lírico (Rita Montaner en *La médium* o Renata Tebaldi en *La traviata*), un teatro de títeres de alta calidad alentado por los Camejo, el bufo que sobrevivía en el Martí (¿se acuerdan del Teatro Martí?), o el acento desparpajado del Shanghai. Y algunos dramaturgos que, pese a todo, se vieron en los escenarios de su país: Piñera, Felipe, Ferrer, María Álvarez Ríos, Fermín Borges, Huidobro, Ferreira... Toda una época debía estar en ese libro que viene a ser como el tomo perdido de la novela teatral cubana. Sus páginas deben estar insinuadas en esas salas que ya no son tales, o en los programas de mano y las fotos que algunas manos sabias han podido conservar. En los ejemplares de *Prometeo*, la excelente revista, que me ha dejado revisar Ramiro Guerra. A veces, para consolarme, me pregunto si esa promesa y su incumplimiento no son una de las tantas bromas de Rine. Uno de esos retos con los cuales intranquilizaba a quienes fueran sus alumnos. Hoy, ya todos somos sus alumnos. Probablemente, esté donde esté, en cualquiera de esos sitios donde se representó alguna escena de nuestra lucha por una auténtica modernidad teatral, siga esperando que entre los que verdaderamente ansiamos por una comprensión cabal y no excluyente de nuestro pasado, comencemos a escribir esas necesarias páginas.



# Teatro Estudio: la espiral infinita



Esther Suárez Durán

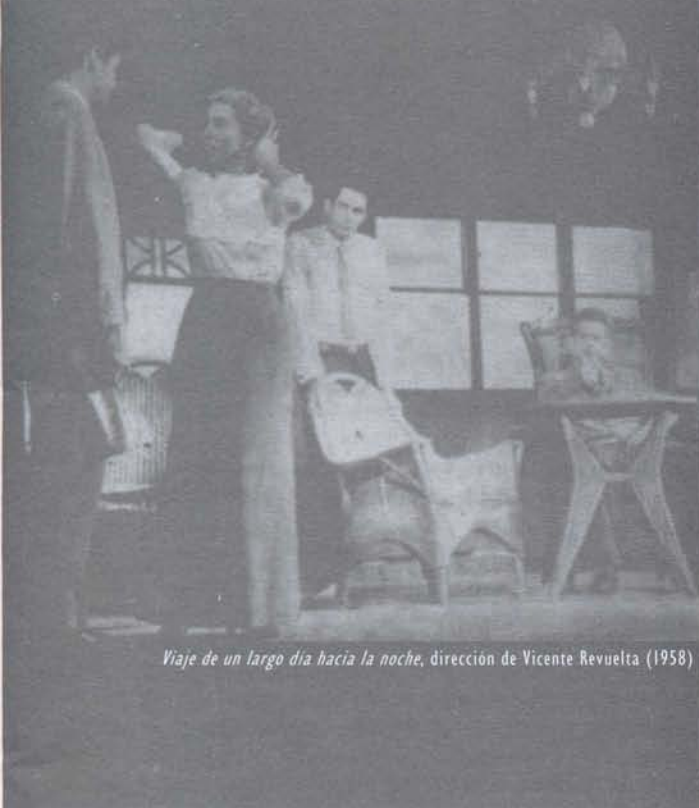
## PRETENDER ABARCAR EN UNA INTERVENCIÓN

la obra múltiple e intensa desplegada por Teatro Estudio a lo largo de más de cuatro décadas es tarea impensable. A Teatro Estudio le debemos un encuentro de varios días de duración preparado cuidadosamente para alcanzar todos los aspectos de interés que muestra dicha experiencia, de forma que podamos ensayar la reflexión y el aprendizaje sobre ella en un tono ajeno a cualquier postura épica, demagógica o nostálgica que volvería improductivo, cuando no totalmente imposible, el examen fecundo. Del mismo modo permanecemos en deuda con Vicente, Berta, Roberto y Estorino en cuanto a que sus nombres, hallazgos y trayectorias trasciendan las fronteras de la Isla y puedan ser reconocidos en otras latitudes, y en primer lugar en los centros de enseñanza teatral de toda América.

Me enorgullezco de que nuestra gente de teatro, de la cual forman parte los estudiantes de las diversas especialidades escénicas, conozcan el quehacer de Cabrujas, Chalbaud, Cossa, Gorostiza, Santiago García, Buenaventura, Antunes Filho, entre tantos otros, a la vez que me duelo de que en estos mismos países los nombres cimeros de la escena cubana resulten inéditos entre los estudiantes y buena parte de los hacedores del teatro. Y creo que, en lucha consciente con la ideología colonial, con la mentalidad arraigada de factoría que todavía nos enlaza en sus trampas, toca a los cubanos, en primerísimo lugar, hacer justicia a estas figuras y ponderar adecuadamente la significación de lo que aparece como la empresa teatral cubana más alta del siglo XX: la aventura de Teatro Estudio, que se cuenta, además, entre los empeños culturales de mayor trascendencia en el mismo período, entendiéndolo la cultura bajo su acepción amplia y compleja—que también incluye la cultura política—, con proyecciones sociales de enorme envergadura, toda vez que entre todas las expresiones artísticas es el teatro la que exhibe de modo particular su relación con el entramado social, léase con la política y también con el propio Estado.

Si bien se nos hacen particularmente diáfanos las influencias (a veces determinaciones) del orden social en el teatro, no porque muestren una cierta opacidad debemos desconocer las influencias del teatro sobre el propio orden social. Y acerca de todo esto puede meditarse a partir del acercamiento a la agrupación que ahora nos ocupa y a su particular trayectoria.

FOTO: CRUCET



*Viaje de un largo día hacia la noche, dirección de Vicente Revuelta (1958)*

Nuestra revista quiere agradecer la ayuda prestada para la preparación de este dossier por el Centro de Investigaciones de las Artes Escénicas (CNIAE), en las personas de su directora Nancy Benítez y los especialistas Enrique Río Prado y Miguel Sánchez. Varios de los textos aquí incluidos fueron leídos en el evento «Setenta años de la Renovación Teatral en Cuba», que el CNIAE auspiciara en el marco del XII Festival de Teatro de La Habana, en septiembre del pasado año. Las imágenes pertenecen, salvo que se indique lo contrario, al archivo histórico de esta institución.

FOTO: TORREIRO



Su surgimiento se inscribe en un proceso de desarrollo artístico, estético y social que trasciende, incluso, las etapas primeras del acontecer renovador que da fe de su inicio en 1935 para hundir sus raíces más allá.

Para el planteo de la historia y su evolución de manera gráfica me seduce de modo muy especial la figura de la espiral. Así que en la evolución del teatro cubano creo poder reconocer varios anillos de esta figura.

Circunscribiéndonos al espacio que analizamos en este encuentro, se nos presenta uno de esos anillos —y no el primero— en 1935, cuando se abre el camino para el teatro de arte en Cuba que se ofrece en la tensión permanente entre arte y mercado (entre otras tensiones), cuyos polos también puede ser identificados como arte y público o arte y orden social, si quisiéramos verlos en términos más abarcadores.

Su propio trazado lleva a una determinada madurez profesional en los artistas hacia el inicio de la sexta década del siglo xx y a la existencia de un círculo de espectadores con cierta preparación para el disfrute del hecho teatral. Este grado de desarrollo alcanzado por artistas y técnicos —del cual dan cuenta la radio y la televisión de la época, hacia donde se producía una continua emigración del talento— y la vocación mil veces probada, plantean la aspiración de alcanzar un régimen estable de actividad (mediante la instauración de las funciones diarias), lo que suponía la consecución del verdadero estatus profesional, en cuanto a la inserción en la estructura socioeconómica (es decir, la dedicación total al teatro), y el único modo de garantizar su permanente y pleno perfeccionamiento como creadores. Pero, como una serpiente que se muerde la cola, para ello se hacía imprescindible contar con una base social lo suficientemente amplia y se aprovecha toda opción que aparece; así, entre 1949 y 1951, con una coyuntura institucional excepcionalmente favorable, desde el Ministerio de Educación y su Dirección de Cultura, a cargo de Aureliano Sánchez Arango y Raúl Roa respectivamente, se organizan las Misiones Culturales que

en el lapso de quince meses realizan dos recorridos por la Isla (incluyendo hasta los bateyes de los centrales azucareros), se desarrolla la Temporada de Teatro del Pueblo, en el Parque Central, con la participación de siete conjuntos, entre ellos Prometeo, y se realiza la presentación del Teatro Universitario en el Stadium.

Como quiera que, en efecto, es la presencia del objeto la que posibilita la existencia de un sujeto para él, sobreviene la «etapa de las salitas» que implica un cambio de régimen económico y de sistema de trabajo con el surgimiento de los pequeños empresarios. Esta etapa se ha identificado insistentemente como un período de teatro comercial, con todos los sentidos mefistofélicos que en nuestras mentes evoca tal término, y se ha intentado establecer una confrontación, a mi juicio totalmente ociosa y estéril, entre ella y la anterior; entonces, mítica, pura e incontaminada, del teatro de arte.

El estudio del repertorio, el examen de las valoraciones realizadas por la crítica y la propia opinión de algunos testimoniantes denotan la existencia de posturas diversas, de forma que no parece posible tratar el conjunto de agrupaciones como una entidad homogénea, carente de matices diferenciadores que van desde aquellas que situaron en primer lugar la seducción y complacencia de un público, sin reparar en los medios para conseguirlo, hasta las que constituyeron, a pesar de los nuevos tiempos y del nuevo régimen económico de la pequeña empresa privada, verdaderos bastiones de resistencia, como fue el caso de Prometeo. En el centro del espectro se ubican los proyectos que se colocaron en la tensa cuerda de conciliar la sobrevivencia económica con sus intereses artísticos.

Y aún más. La puesta en contexto del fenómeno, además de permitir verlo como parte del *continuum*, posibilita entender cómo la creación teatral tiene ante sí el dilema de satisfacer las demandas existentes o poner en práctica determinadas estrategias para su desarrollo, en tanto una mirada al panorama mayor de la escena en toda la era republicana presenta la tensión entre el teatro con fines comerciales y aquel otro en el cual prevalecen los propósitos artísticos, de tal suerte que el teatro que llamamos *comercial* nunca dejó de existir, pero en su seno se gestó algo nuevo: la tendencia del *teatro de arte* que emerge a la luz en 1935 y que dentro de sí misma vio desplegarse un quehacer que, sin abandonar totalmente las conquistas de esta etapa, puesto que ya se hallaba en otro estadio de desarrollo, se planteó el futuro intentando hibridar el crecimiento artístico y la presencia sistemática de un público en sus instalaciones.

Para las décadas del cuarenta y cincuenta los teatristas cubanos viajan a Europa (preferentemente a Francia) y a los Estados Unidos —las metrópolis culturales del momento— en busca de la actualización de sus conocimientos, poniéndose en sintonía con la escena contemporánea. Andrés Castro, Francisco Morín, Adolfo de Luis, Modesto Centeno, Berta Martínez lo hacen en los Estados Unidos, participando varios de ellos en talleres y academias (como las de Stella Adler y Piscator). Francisco Morín viaja también a Europa, al igual que Vicente Revuelta.

*Galileo Galilei*, dirección de Vicente Revuelta y Ulf Keyn (1974)

FOTOS: ARCHIVO TABLAS



Si en el período anterior artistas e intelectuales europeos habían contribuido a impulsar la renovación teatral cubana, ahora la actriz de origen español y recia personalidad, Adela Escartín, que desarrolla parte de su formación en los Estados Unidos, es una de las fuentes de entrada de Stanislavski y su sistema creativo en nuestro país. Por supuesto, no será la única. Paulatinamente la escena cubana, que ya desde 1936 había comenzado a incorporar la dramaturgia contemporánea occidental a sus prácticas, va actualizando sus códigos escénicos. A la modalidad del teatro arena que se presenta como una novedad por 1954 se añade una diferente forma de actuación y de concepción de la puesta en escena en la que además tuvo que intervenir, ineludiblemente, la propia configuración física de las salitas, con su reducido espacio y la proximidad entre escenario y espectadores.

Entre tanto, el Partido Socialista Popular abre su frente cultural valiéndose de la emisora radial Mil Diez y de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, y más tarde de la propia sala Hubert de Blanck.

En Mil Diez Raquel Revuelta, que antes había participado en ADAD con Martínez Aparicio, entra en contacto con Paco Alfonso, teatrista de reconocida militancia revolucionaria, y más tarde se convierte en una de las principales figuras de los espacios dramáticos de la televisión cubana, a la par que desarrolla su compromiso político. Por su parte, Vicente Revuelta —quien con dieciséis años había asistido a los ensayos de ADAD, figurando en sus puestas en escena, y a las propias sesiones de trabajo de Paco Alfonso como director teatral—, se desempeña como actor bajo la dirección de Rubén Vigón y Andrés Castro, toma clases por breve tiempo en la Academia Municipal de Arte Dramático, realiza sus primeras labores de dirección en el Grupo Escénico Libre (GEL), vive una relación muy cercana con la Escartín, entra en contacto con Tomás Gutiérrez Alea (Titón) y con Julio García Espinosa, e inspirado por estos últimos realiza en 1953 un viaje a Europa que lo pone en conocimiento del

Teatro Nacional Popular de Jean Vilar, en Francia; del sistema stanislavskiano —mediante las sesiones del taller que imparte Tania Balachova, ex actriz del legendario Teatro de Arte de Moscú, en París—, de la obra de los intelectuales marxistas franceses, los escritos y la dramaturgia de Brecht y, finalmente, del teatro londinense, con sus musicales y míticos actores de la talla de Lawrence Olivier.

Con toda esta vivencia y bagaje estético y político vuelve a reencontrarse con Titón y García Espinosa en Italia, hasta donde llega el eco de los sucesos del 26 de julio de ese año, y deciden regresar a Cuba, ahora con un proyecto artístico de nítida vocación social y transformadora. Una vez en la Isla establece contacto con Alfredo Guevara y la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y, junto a Nora Badía —quien fuera además valiosa coparticipante de la revista *Prometeo* durante años y una figura fundamental en el Centro Cubano del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO— forma parte de la Sección de Teatro, que se reorganiza en 1955, e inicia los Círculos de Estudios Teatrales.

Los años 54 y 55 constituyen una época de rigurosa autopreparación: Vicente profundiza en el conocimiento de Stanislavski, la historia del teatro, el materialismo dialéctico, la dramaturgia brechtiana, y la Sección de Teatro se convierte en un laboratorio de estudio y reflexión que promueve sus hallazgos mediante la publicación de los *Cuadernos de Cultura Teatral* confeccionados por el propio Vicente.

Es 1955 el año en que se inaugura la sala teatral Hubert de Blanck en la planta superior del edificio donde, desde 1948, la esposa e hija del compositor y pianista holandés radicado en Cuba en 1883 habían instalado el Conservatorio Nacional Hubert de Blanck. A los pocos días de su inauguración fue presentada allí la primera propuesta de teatro dramático —*Hechizados*, de John Van Drutten— que cuenta con la ya conocida actriz Raquel Revuelta en uno de los papeles protagónicos. Es también el año en que el cine cubano exhibe su primer documento de marcada denuncia social, *El Mégano*, de Julio García Espinosa, realizado en colaboración con Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara y José Massip.

Juntos, Vicente Revuelta y Julio García Espinosa preparan una especial y atrevida versión escénica de *Juana de Lorena*, a partir del original de Maxwell Anderson, que contiene una clara proyección hacia la realidad sociopolítica cubana de entonces. El 27 de enero de 1956 Vicente conduce su estreno, con Raquel encabezando el elenco, mientras en su carrera como director descubre un sentido distinto del teatro, íntimamente vinculado al compromiso social.

Decidido a dedicar su vida a la escena comienza a impartir clases privadas, como un medio de subsistencia, a la par que inicia —en octubre de 1957— un seminario teórico-práctico sobre el Sistema Stanislavski en el que participan Raquel, Pedro Álvarez, Sergio Corrieri, Rigoberto Águila, Ernestina Linares, Antonio Jorge y Héctor García Mesa, y donde también se estudian otros materiales



estéticos y políticos que les permiten un análisis más profundo de la realidad y del papel del arte en su desentrañamiento y transformación.

Las empresarias de la sala Hubert de Blanck, quienes cuidaban de establecer en su programación un balance entre el éxito empresarial y los logros estéticos, le proponen realizar la puesta en escena de *Viaje de un largo día hacia la noche* que Vicente opta por llevar a cabo con los propios participantes en el Seminario como una continuación de la pesquisa artística en que se hallan inmersos. Su ejecución le plantea una nueva perspectiva del arte teatral cuando, luego de tener totalmente montado el primer acto, las labores sobre el segundo le hacen ver la necesidad de replantearse el anterior —algo totalmente inusitado dentro de los cánones de la dirección teatral y la ideología profesional en la época que dibujaban la figura del director como la de un ser infalible y omnisciente. Vicente corre el riesgo de poner en tela de juicio su capacidad ante sus actores y transforma la partitura fijada. Frente a ellos aparece así una nueva concepción, por demás liberadora, del teatro que ahora se prueba como un proceso de búsqueda.

Se va conformando la idea de fundar un grupo. Era la época en que proliferaban las agrupaciones identificadas bajo el rótulo de «Teatro Estudio», anunciando de este modo su vocación de investigación y búsqueda, y no parece haber un nombre más apropiado para esta experiencia cubana. Aprovechando la cobertura de prensa del Mes de Teatro Cubano —una iniciativa que la Asociación de Salas Teatrales desarrolla en el mes de febrero de 1958 en pro de la dramaturgia nacional y en el afán de contraponer un legítimo proyecto a la acción demagógica del gobierno dictatorial de celebrar el Mes Internacional del Teatro—, el colectivo recién constituido da a conocer sus propósitos en forma de un manifiesto cuyas líneas resultan harto elocuentes:

En Cuba ha resurgido en los últimos años un movimiento teatral de consideración. Ahora bien, como es de esperar en toda actividad incipiente, por su misma inexperiencia, o por falta de una verdadera tradición teatral, amén de otros factores, nuestra escena puede extraviarse por caminos equivocados. Por ese motivo, y con el decidido e irrevocable propósito de contribuir a su justo encauzamiento, un grupo de nosotros, al descubrirnos y confiarnos las mismas preocupaciones por nuestra profesión y por nuestro pueblo, hemos acordado unirnos y formar un nuevo grupo teatral, al que hemos querido llamar Teatro Estudio, para analizar nuestras condiciones de medio, culturales y sociales; para escoger las obras, seleccionándolas por su mensaje de interés humano, y para perfeccionar nuestra técnica de actuación, hasta lograr una definitiva unidad de conjunto, de acabada calidad artística, según los modos escénicos modernos, que nos capacite para ir ayudando a fomentar un verdadero teatro nacional. (...) Esperamos crear de este modo una conciencia

apropiada en nuestro público; hablar a nuestro pueblo, como él espera y tiene todo el derecho de exigir, de sus necesidades, de sus alegrías y tristezas, en fin, de sus intereses, ya que es con él con quien hemos de dialogar necesariamente.

Definitivamente el espectáculo se estrena el 10 de octubre de 1958 y resulta todo un suceso teatral que logra llamar la atención del público y mantenerse en escena durante varios meses, obtiene cuatro de los premios que anualmente concede la ARTYC (Asociación de Reporteros Teatrales y Cinematográficos) y lleva a la crítica a considerarlo como uno de los grandes momentos del teatro cubano.

El nuevo grupo funda una academia anexa en el ánimo de transmitir los hallazgos y nuevos conceptos. Recibe una enorme cantidad de solicitudes de ingreso y sus integrantes tienen ante sí el reto de iniciarse como profesores.

En pleno apogeo de las pequeñas salas teatrales se ha dibujado otro anillo en la espiral de desarrollo —que muestra similar orientación al período llamado del *teatro de arte*— donde la praxis artística y docente se plantea a partir de recursos propios.

Sobreviene el triunfo revolucionario del primero de enero de 1959 y no es posible vaticinar cuál habría sido el futuro, en las anteriores circunstancias, de la empresa que recién comenzaba y que hallará ahora el cauce necesario para su desenvolvimiento con las nuevas condiciones político-sociales y un programa cultural de protección y promoción del arte en beneficio del crecimiento armónico e integral de la población.

Durante este propio mes Vicente imparte un curso de dirección a quienes luego fungirán como nuevos directores artísticos dentro del colectivo, entre ellos Roberto Blanco —que habiendo iniciado su carrera en el Teatro Universitario se ha incorporado a Teatro Estudio, procedente de Prometeo, desde noviembre del 58—, Sergio Corrieri y Gilda Hernández. En el siguiente se inician las sesiones de laboratorio con algunos autores cubanos, en las cuales se estudian y representan escenas de sus textos con la participación de los propios alumnos de la Academia como directores y actores (siguiendo en cierto modo la práctica de la Academia Municipal de Arte Dramático, AMAD). A la par se desarrollan las intensas tareas del próximo estreno: *El alma buena de Se Chuan*, primer título de Bertolt Brecht que se representará en Cuba.

El grupo debe sortear nuevos riesgos de todo tipo. Los directivos a cargo de la reorganización de la producción teatral en las nuevas condiciones sociopolíticas se lo plantean como el embrión de una institución dramática representativa del país (el Conjunto Dramático Nacional) que se pretende crear a partir de una selección de los mejores actores; una posición ajena por completo a los objetivos genuinos que animaban la empresa la cual sus líderes tienen la sabiduría de no ocupar.

En el trabajo de mesa sobre *El alma buena...* se abrió una discusión acerca de las características que distinguen la interpretación épica propuesta por Brecht y se reflexionó



*El becerro de oro,*  
dirección de Armando Suárez del Villar (1967)

sobre el concepto brechtiano de diversión, vinculado con la noción de un teatro científico en que se pueda conocer y comprender la realidad. Llegado este punto, el colectivo indagó autocriticamente acerca de su propia relación con el contexto circundante y su conocimiento del mismo. Por esos días visitaban el país una pareja de teatristas argentinos —el señor Pedro Asquini y su esposa— quienes tuvieron un encuentro con Teatro Estudio con miras a esclarecer algunas nociones sobre Brecht y su teatro a partir de la experiencia que ya habían tenido en Buenos Aires con su legado. La conversación trascendió hacia el teatro social y la realidad cubana de la época. A consecuencia de esto Teatro Estudio llegó a la conclusión de que *El alma buena...* no resultaba apropiada para el momento.

De esas meditaciones se derivó un segundo manifiesto, que dieron a conocer por medio de la prensa con la intención de exponer públicamente estas ideas así como el replanteo de sus propósitos iniciales, y apelar a la conciencia del resto de sus colegas en torno a la función social que debía cumplir el teatro en Cuba.

Como quiera que la difusión del referido documento coincidió con una asamblea del gremio convocada por Teatro Estudio en el afán de intercambiar puntos de vista sobre este último aspecto y en la cual tuvo una intervención el señor Asquini, con planteamientos extremistas y dogmáticos acerca del asunto, se produjo una aguda polémica en el seno de los teatristas, algunos de los cuales vieron amenazada su libertad de expresión, a la par que los objetivos del texto programático eran mal interpretados.

La prensa, en la voz de varios de los principales críticos teatrales —Mirta Aguirre, José Manuel Valdés-Rodríguez y Rine Leal—, reflejó ampliamente el hecho y colaboró en el cabal entendimiento de la situación.

El manifiesto en cuestión recorre críticamente el breve trayecto de la agrupación hasta ese instante, dando cuenta de sus logros a la vez que de sus insuficiencias.

En efecto, *Viaje de un largo día...* había revelado los progresos en la formación técnica de sus integrantes y abierto la posibilidad de hacerle llegar a otros estos conocimientos a través de una Academia. Como bien puntualizaba el documento el triunfo revolucionario los sorprendió enfrascados en el análisis del método que les proporcionó el éxito. Lo que los tenía inconformes era el divorcio que parecía existir entre sus respectivas posturas políticas —en contra de la tiranía y a favor de un radical cambio político— y el asunto que habían colocado como centro de su actividad artística: la distancia que se insinuaba entre sus preocupaciones estéticas y lo que en esos momentos entendían como la función social del teatro.

Sin duda un tema (que volverá a emerger años más tarde) y un momento complejos. Pero un tema que, sin embargo, obtuvo en los sabios artículos de Mirta Aguirre —publicados en el periódico *Hoy* entre abril y mayo— un tratamiento admirable y un esclarecimiento inmediato, sobre todo en cuanto a las diversas posibilidades que se planteaban ante el Teatro en semejante coyuntura, las cuales explicita de modo particular su artículo del 25 de abril.

Finalmente, el 12 de junio de 1959, a instancias de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, organismo que ahora atendía la creación artística en el país, se estrenó en Cuba el texto del teatrista alemán en el Palacio de Bellas Artes en el intento por experimentar y entender esta otra concepción del teatro.

Esta vez los actores desconocieron la cuarta pared y se dirigieron a la sala y, aún más, penetraron en el espacio del público, frente al cual se habían colocado unos spots, en tanto los cambios escenográficos se hacían a la vista de

todos, como manera de contribuir a romper la ilusión teatral y llamar continuamente la atención acerca del carácter artificial del acto.

El grupo debe ahora buscar un nuevo local que les permita continuar y potenciar su trabajo. En 1960, gracias al empeño del Instituto de Cultura de la Administración Municipal Revolucionaria de Marianao por llevar el teatro a un nuevo público, lo hallan mediante la adaptación del otrora Hemiciclo de Concejales del Ayuntamiento que da paso a la sala Níco López. Es, además, la primera agrupación teatral en transitar del régimen privado al estatal.

En la recién estrenada sala de Marianao, que se vuelve una realidad con el propio concurso de los esfuerzos y habilidades de los miembros del colectivo, comienza una etapa dorada –evocada con fervor por todos los que la vivieron– en cuanto a la organización interna de la entidad para llevar a cabo sus producciones. Vicente pone

Brene; *Mundo de cristal*, de Tennessee Williams; *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca). Gilda Hernández, Clara Ronay y Sergio Corrieri lo secundan en el empeño.

Las necesidades de los nuevos montajes tornan insuficiente el ámbito de la Sala Níco López donde, además, ha vuelto a establecerse la Academia de Artes Dramáticas anexa a la institución. Como resultado, desde finales del año 61 ella se presenta en otros escenarios. El lujoso Cine Rodi, de Línea entre A y B, se estrenará como Teatro Mella con la puesta de *El círculo de tiza caucasiano*, en coproducción con el Conjunto Dramático Nacional.

Este propio espacio acogerá hitos tales como *Madre Coraje y sus hijos* –que, junto a Raquel Revuelta, exhibe en el elenco a actrices de la talla de Berta Martínez y Lilliam Llerena (ex integrantes de Prometeo), incorporadas a la agrupación recientemente– y más tarde, en enero de 1963, la mítica *Fuenteovejuna*, en celebración del cuatricentenario



*El alma buena de Se Chuan,*  
dirección de Vicente Revuelta (1959)

en práctica la concepción de que el artista teatral debe ser un hombre o una mujer integral de la escena; algo que reconoceremos más tarde como uno de los principios en que asientan su práctica algunos de los nuevos grupos teatrales (el Teatro Escambray y el movimiento de Teatro Nuevo, por ejemplo). Los actores de Teatro Estudio, cuando figuraban en los repartos, se encargaban de la iluminación, la escenografía, la musicalización, mientras todos participaban en el resto de las operaciones afines a la realización de los espectáculos.

Cada puesta en escena contaba con un programa de mano –cuidadosamente diseñado– y con ejemplares impresos del texto dramático que se entregaban gratis a los asistentes (al estilo del TNP de Jean Vilar). Al finalizar algunas de las representaciones se organizaban debates con el público.

En apenas quince meses suben a escena diecisiete textos de autores cubanos, latinoamericanos, socialistas y en general de autores clásicos y contemporáneos. El curso de dirección brinda sus primeros frutos: entre 1960 y 1962 Roberto Blanco dirige seis títulos (algunos son *La hora de estar ciegos*, de Dora Alonso; *Pasado a la criolla*, de José R.

de Lope de Vega con el reparto de lujo de Raquel, Sergio, Berta, Roberto, Flora Lauten, a los que acompaña la portentosa escenografía de Rafael Mirabal y el acabado diseño de vestuario del propio Roberto.

Luego de *Fuenteovejuna*, en febrero, se lleva a cabo el primer congreso del colectivo, que equivale a su primer cisma. Tras varios días de análisis y debates en torno al cumplimiento de los presupuestos iniciales que insistían en el desarrollo del actor como principal elemento expresivo del espectáculo, ocho miembros del mismo deciden seguir nuevos derroteros fuera de él; entre estos se encuentran Roberto Blanco y Lilliam Llerena.

Entre este instante y el estremecimiento que, dictado por factores externos, sobrevendrá dos años después, importantes títulos suben a escena: *El baño*, de Maiakovski –un expresivo alegato contra los burócratas y una muy singular pieza dentro del teatro soviético– y *El perro del hortelano*, bajo la conducción de Vicente Revuelta; *Contigo pan y cebolla*, de Héctor Quintero, dirigido por Sergio Corrieri y brillantemente interpretado por Berta Martínez, y *La casa vieja*, de Abelardo Estorino, en dirección de Berta Martínez;<sup>1</sup> devenidos luego dos clásicos del teatro cubano.

Desde 1963 comienzan las labores de extensión teatral en centros de trabajo que incluyen la representación de piezas breves junto a conferencias de igual duración sobre el arte teatral y significan una oportunidad de desarrollo para los nuevos directores. Poco después, ya ubicados en la sala Hubert de Blanck desde diciembre del mismo año, se da inicio a una doble programación que —al estilo de Rubén Vigón en su sala Arlequín o de Adolfo de Luis en Atelier— ofrece martes y miércoles propuestas de teatro experimental, entre tanto de jueves a domingo se presenta teatro cubano y universal, tanto clásico como contemporáneo.

La contradicción que pudiera presentar la necesidad de satisfacer la programación permanente de una sala, en función de los objetivos de educación y diversificación de un público para el teatro, y aquella otra de brindar cauce al desarrollo pleno de las potencialidades de los miembros del grupo e

instalaciones propias. Comienzan las discusiones entre los artistas y los directivos del CNC. Entre octubre y diciembre se presentan en la Sala Hubert de Blanck dos espectáculos del Conjunto Dramático Nacional dirigido en esa etapa por el uruguayo Amanecer Dotta.

Como fruto de las negociaciones, finalmente, en febrero de 1966 el colectivo regresa a su sede y reanuda las actividades, ahora con un funcionario como director general.

Apenas dos meses después se realiza la nueva versión de *El alma buena...*, a la que le sucede —además de otros estrenos— el singular experimento artaudiano que significó la puesta legendaria de *La noche de los asesinos*, del dramaturgo José Triana, con diseños de Raúl Oliva y dirigida por Vicente Revuelta, merecedora del Premio El Gallo de La Habana en el VI Festival de Teatro Latinoamericano auspiciado por la Casa de las Américas. *La noche...* obtiene una excelente



*Los pequeños burgueses,*  
dirección de Abelardo Estorino (1975)

indagar en los nuevos lenguajes escénicos se resuelve esta vez mediante el ensayo de algunas estrategias como estas que permitan, dentro de la intensidad del quehacer cotidiano y perentorio, un espacio para la experimentación artística.

En junio de 1965 el Consejo Nacional de Cultura (CNC) —órgano de la administración estatal creado a inicios de 1961 como una entidad adjunta al Consejo de Ministros con la misión de llevar a cabo la gestión cultural en todo el país valiéndose de una red de direcciones provinciales y al cual estaban subordinadas todas las agrupaciones teatrales de carácter estatal—, decide suspender a Vicente Revuelta de su cargo como Director General de Teatro Estudio; maniobra que simultáneamente fue llevada a cabo en otras instituciones escénicas y que constituyó el precedente del aquellarre que ha pasado a la historia con el nombre de «la parametración artística»<sup>2</sup> y de la etapa calificada como «el decenio gris».

A diferencia de otros grupos teatrales, donde la división interna permitió la aceptación por sus integrantes de tamaña arbitrariedad, aquí el resto asume una postura vertical de rechazo a tal imposición. En respuesta todos son recesados de sus funciones artísticas y se les prohíbe hacer uso de las

acogida por parte de la crítica y de la mayoría de los invitados extranjeros al evento (Dario Fo, Yuri Liubimov, Antonio Eczeiza, Román Chabaud e Isidora Aguirre) y resulta invitada a participar en el reconocido festival del Teatro de las Naciones —donde recibiría una ovación de quince minutos y una avalancha de comentarios elogiosos en la prensa, entre los que destaca la autorizada opinión de Jean Louis Barrault— y a desarrollar una gira por varios países europeos.

Además de presenciar el resto de la programación del festival, dentro de ella un espectáculo de Giorgio Strehler que tendría sobre Vicente un efecto especial, durante su estancia de cuatro meses en París este asiste a un taller del Actor's Studio impartido por Lee Strasberg, que le permite apreciar de primera mano la versión norteamericana del legado de Stanislavski, y se produce su encuentro con el Living Theater, expulsado de los Estados Unidos y de gira por Europa.

El dominio del cuerpo, la inhabitual libertad de relación entre los actores, sus naturalezas y comportamientos extracotidianos, lo conmocionan. Toda la teoría acerca del teatro de grupo conocida mediante los libros se le revela

en aquella práctica, junto a las particulares concepciones y filosofía de Jerzy Grotowski.

Entre tanto, Armando Suárez del Villar –procedente del Conjunto Dramático de Cienfuegos– se suma a Teatro Estudio y realiza una desenfadada versión de *El becero de oro* (1967), de Joaquín Lorenzo Luaces. Con este, su primer trabajo de dirección para la entidad, inicia exitosamente la línea de clásicos cubanos en el repertorio de la misma, la cual exhibirá luego, de la mano de este director, obras de la Avellaneda (*La hija de las flores*, 1973, y *Baltasar*, 1981); de Milanés (*El conde Alarcos*, 1974); del propio Luaces (*La escuela de los parientes*, 1985); a las que se añade la versión teatral de *Las impuras* (1979), la conocida novela de Miguel de Carrión.

En el mismo período Abelardo Estorino, reconocido ya como dramaturgo, se estrena como director artístico en una práctica conjunta con Raquel sobre *La ronda*, de Arthur Schnitzler. En los años venideros realizará las puestas en escena de textos de Lope, Ibsen, Gorki junto a otros de autores cubanos pertenecientes a diversas épocas y generaciones hasta incluir las versiones escénicas de sus propios títulos, en un proceso de maduración y desarrollo ascendente que también influirá sobre su producción escritural y le permitirá a la vez representarla como nadie.

A fines de 1967 Vicente regresa de la extensa gira europea lleno de nuevos planes. Por este tiempo llegaron a sus manos los ejercicios de Peter Brook sobre el teatro de grupo y algunos otros escasos materiales. Auxiliándose de ellos, de inmediato propone hacer un seminario en la convicción de que debían replantearse el entrenamiento y las relaciones al interior del colectivo como vía para llegar a constituir un grupo teatral en toda la verdadera extensión del término.

Pero lo que se pretendía realizar era algo bien complejo, puesto que suponía una ruptura con todos los cánones ya conocidos en medio de una orfandad teórica al respecto. El propio Vicente ha confesado que ni él mismo comprendía a plenitud algunas de aquellas pautas de entrenamiento.<sup>3</sup>

Tras una década de labor quiere retomar el rumbo del período fundacional, sin embargo la institucionalización al uso en la época, que ya va anunciando el anquilosamiento y la falta de flexibilidad que veinte años más tarde aconsejará su radical transformación, no lo posibilita. Al contexto organizacional propio del *campo teatral* –término entendido dentro de la sociología de la cultura del francés Pierre Bourdieu–<sup>4</sup> se le sumará el clima ideológico del momento, poco favorable a la experimentación estética.

Afloraron las contradicciones en el interior del conjunto y se produjo un nuevo cisma que trajo resultados de mayor trascendencia. Mientras algunos integrantes se opusieron a tomar este camino, otros decidieron emprender nuevas rutas.

Con anterioridad, a fines de 1967, había tenido lugar el Seminario Nacional de Teatro en medio de una atmósfera de insatisfacción que reflejaba la falta de una plena correspondencia entre la nueva situación sociocultural y el desarrollo propio del teatro. El problema de la relación entre la producción dramática y los estratos más amplios

de la estructura social, analizado en el Fórum sobre Teatro<sup>5</sup> convocado por la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo en 1955, y que de manera inmediata se había vuelto a manifestar tras el triunfo revolucionario, emergía nuevamente. La utopía del teatro popular –en términos no de una meta inalcanzable, sino en el sentido de algo no realizado aún– se hace otra vez patente, y muestra con ello la complejidad de un asunto que durante décadas ha estado latente en el trasfondo de nuestro panorama escénico.

Se produce una fractura al interior del movimiento teatral y surge la modalidad denominada Teatro Nuevo que, buscando ampliar la influencia social de su arte, se propone insertarse activamente en el acontecer nacional. Sergio Corrieri, Herminia Sánchez, Elio Martín y Manolo Terraza, a quienes se suman varios teatristas procedentes de otras agrupaciones, inician la aventura del Teatro Escambray.

Vicente deja el grupo y, de hecho, se aleja del teatro. En esta difícil coyuntura Raquel asume la dirección general. Una parte de los actores que habían tomado parte en el seminario interno decide crear otra entidad teatral que dirigiría Julio Gómez y que se identificó como Los Doce, de acuerdo con el número de sus gestores iniciales. Era el mes de octubre de 1968.

Por un espacio de tiempo la otrora extensa nómina de Teatro Estudio cuenta con sólo dieciséis integrantes dispuestos a que la agrupación sobreviva a pesar de estos recios avatares. Héctor Quintero asume la dirección de *El millonario y la maleta*, de la Avellaneda (apenas su segunda incursión profesional como director teatral) y el personal artístico y técnico añade a sus tradicionales tareas las relacionadas con la producción del espectáculo y el aseo de las instalaciones.

Ante la significativa emigración que se produce nuevos actores venidos de todas partes se incorporan de modo indiscriminado a la institución, la cual recibe durante los años aciagos a los artistas llegados a sus puertas en busca de un espacio propicio para la continuación de sus respectivas trayectorias.

En 1969 se desarrolla la modalidad de los teatros leídos, con un montaje mínimo, bajo la conducción del actor y novel director Luis Brunet, mediante la que se dan a conocer valiosos textos como *Marat-Sade*, de Peter Weiss, y *El no*, de Virgilio Piñera. Este año se crea el espacio radial *Por qué teatro*, en la emisora CMBF con la coordinación del propio Brunet y los guiones de Abelardo Estorino, José Milián, Héctor Quintero, René Marín y José Ernesto Pérez, que se mantiene en el aire hasta 1971.

De nuevo se establecen espacios para el entrenamiento de los actores con clases de danza y de emisión vocal, a cargo de Iván Tenorio y de Raúl Eguren, respectivamente.

Entre 1969 y 1975 la entidad acoge en su sala recitales de pantomimas y poemas, lecturas de textos dramáticos, conferencias ilustradas sobre temas relacionados con la creación musical en diversos contextos culturales y conciertos de toda índole y formato. Decenas y decenas de artistas e intelectuales hallan allí espacio para su contacto

con el público. Se mantiene desarrollando una gestión amplia e intensa de la que forman parte los talleres de formación artística del talento infantil en las especialidades de música, artes plásticas, danza y actuación, los cuales dan lugar a espectáculos realizados por los propios niños e inciden en la aparición posterior de una programación dedicada a los infantes.

Es también la época en que otras búsquedas artísticas se llevan a cabo dando por resultado el magnífico e inusitado *Don Gil de las calzas verdes* (1969) y la *Bernarda* (1970), dirigidos por Berta Martínez, y en que Héctor Quintero coloca en la escena sus deliciosos *Cuentos del Decamerón* (1969) y José Milián *La toma de La Habana por los ingleses* (1970), todos de gran impacto, y el trabajo del conjunto se vuelve más ecléctico. Definitivamente se abre una nueva etapa caracterizada por la mayor amplitud del espectro de su repertorio y la coexistencia de disímiles estilos; en su organización y modo de producción la institución deriva ahora hacia una compañía de representación compuesta por actores capacitados para satisfacer los requerimientos de obras diversas en las diferentes claves que proponen sus variados directores. Ha quedado atrás la etapa del Taller en que, al menos, existía un sentimiento de equipo; no estaban aún intelectualizados los conceptos de grupo teatral pero, aunque fuera por intuición —como ha descrito Vicente—,<sup>6</sup> prevalecía un espíritu de colectivo.

Vicente se incorpora a trabajar con el proyecto de Los Doce que le había solicitado ayuda. Esta vez iba armado de *En busca del teatro perdido*, el primer texto de Eugenio Barba sobre el quehacer de Jerzy Grotowski, y del libro del propio Grotowski *Hacia un teatro pobre*, obsequios de Titón luego de un viaje al exterior.

Durante extensas jornadas diarias laboraban en un salón de excelentes condiciones perteneciente a una instalación ubicada en las calles Calzada y 8, del Vedado. En los primeros cinco meses se hizo una revisión rigurosa

de las elaboraciones más novedosas de que se tenía noticia: el Living Theater, el Open Theater, el Seminario Landa, el Teatro Laboratorio de Grotowski, a la par que se experimentaba con la percusión afrocubana, se practicaban acrobacias, ejercicios de actuación y de todo tipo y, con posterioridad, aquellas faenas de entrenamiento, desarrollo y búsqueda se volcaron en el montaje del *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen.

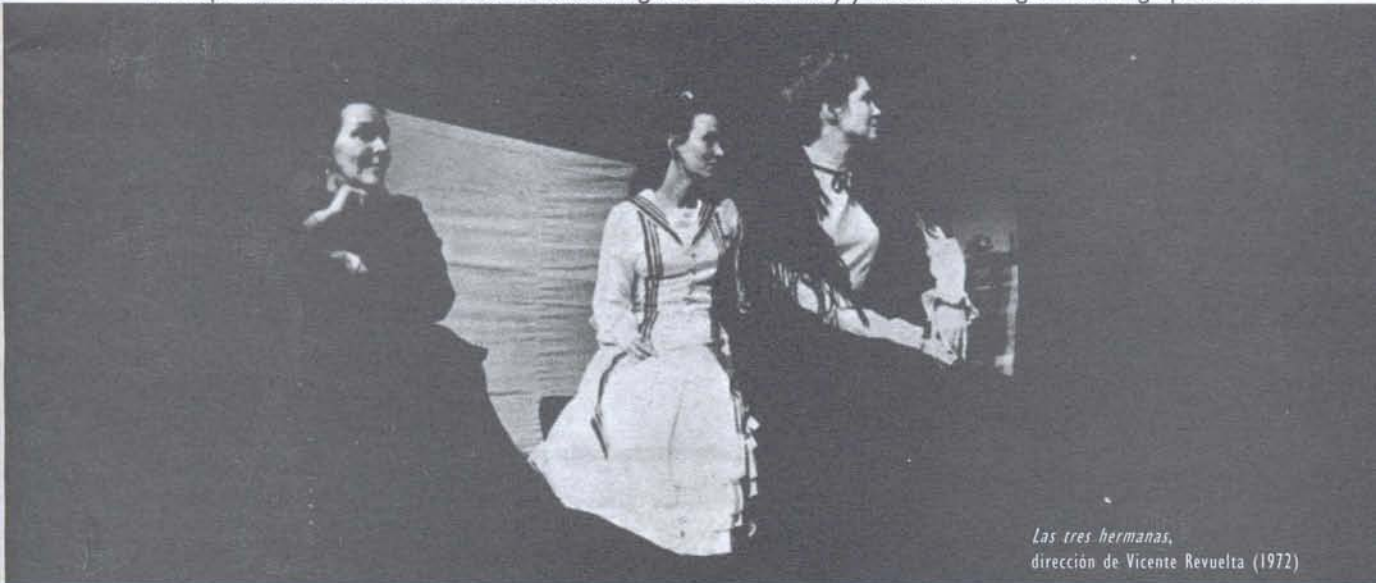
El experimento, hartamente interesante, que bien resulta el referente inmediato de prácticas de ahora mismo en nuestro teatro, no contó con el contexto adecuado a nivel nacional ni internacional.

En lo interno corría la época de la Zafra de los Diez Millones para la cual una actividad semejante era entendida como enajenada y ociosa, en tanto el nombre de Grotowski resultaba impronunciable toda vez que la propia cultura polaca oficial no lo tenía bien visto.

Sin embargo, es interesante hacer notar que algo había cambiado. El otrora principal artífice del segundo manifiesto de Teatro Estudio de 1959 reflexiona así sobre el particular:

No se puede perder de vista que estamos hablando de los años 68-70. Durante todo el tiempo de la zafra del 70 aquello era considerado como que uno estaba en la torre de marfil, en un momento en que el país andaba enfrascado en aquella batalla. Como si cada cual no tuviera su frente, su lugar, su manera de ser más útil.<sup>7</sup>

Luego de la presentación del *Peer Gynt* el director da por terminada la aventura. Las causas de esta decisión aún son difíciles de desentrañar. En mi opinión en ello concurrieron las adversas condiciones del medio y la propia personalidad de su conductor.<sup>8</sup> Algunos actores regresan a Teatro Estudio, otros engrosan las filas del Teatro Escambray y el resto se integra a otras agrupaciones.



*Las tres hermanas,*  
dirección de Vicente Revuelta (1972)

Si bien la década del sesenta en Cuba participa del espíritu que a nivel internacional la hizo espacio de fecundas exploraciones y hallazgos artísticos —la «década prodigiosa»—, en nuestro particular ámbito artístico, gracias a las condiciones sociopolíticas favorables a la creación, ella además recoge el fruto de los procesos de gestación y desarrollo acaecidos en las ulteriores etapas republicanas. Para el conjunto de las expresiones creadoras es el decenio de la experimentación y prueba de nuevas formas expresivas, pero hacia sus postrimerías este contexto estético va dejando de ser propicio a tales fines cuando lo ideopolítico comienza a imponerse en la vida nacional y a resultar determinante sobre un campo que, como el artístico, había mantenido una cierta autonomía<sup>9</sup> y un adecuado nivel de diálogo con él.

Ahora este diálogo se cierra y el campo artístico se subsume (no sin presentar cierta resistencia) en el contexto sociopolítico.

La edad de oro de Teatro Estudio termina aquí, abriéndose ahora una nueva etapa por la cual transitará, no sin esfuerzo y coraje, como una brillante compañía de repertorio donde aún el rigor y la disciplina —las bases inicialmente sentadas— y los actores en ellos formados marcarán la pauta. De esta manera quienes continúan arribando a él hallan un espacio favorable al desarrollo, sin perder de vista que las nuevas generaciones de actores se verán particularmente afectadas en el transcurso del tiempo por la decisión de sustituir el régimen de contratación teóricamente vigente por la plantilla fija que se toma tras la celebración del Congreso de los Trabajadores de la Cultura en el propio año de 1968, lo cual traerá como resultado la inamovilidad al interior de los colectivos; la existencia de un número de artistas —que no eran solicitados por los directores para conformar los repartos— gravitando sobre el presupuesto de las agrupaciones y percibiendo un salario fijo sin realizar tarea alguna, con el consiguiente deterioro de sus habilidades; o

la obligada utilización de los mismos por parte de los directores artísticos, en conflicto con los requerimientos de sus propias concepciones creadoras.

Tal situación provocará un sinfín de estériles contradicciones internas en las agrupaciones, limitará durante años el ingreso a estas entidades de los jóvenes talentos —la mayor parte egresados de las escuelas de arte— y su integración a los repartos, con el envejecimiento de los elencos y la imposibilidad del pleno entrenamiento de las nuevas generaciones de actores junto a aquellas de mayor historial y oficio.

Para colmo de males la gestión sindical incluiría en su agenda la batalla en contra de la simultaneidad de empleo, como fórmula para evitar la existencia de personal en paro forzado, de lo cual resultó la separación absoluta entre la praxis dramática realizada en el teatro, la televisión y el radio.

Un concepto de igualdad social equívoco y un paternalismo infecundo impedirán que la calidad y la eficacia sean los verdaderos raseros que rijan sobre los escenarios. Decisiones arbitrarias carentes de toda fundamentación técnica y científica y alejadas, incluso, de los principios de la economía socialista, propiciarán un ambiente de desidia, improductividad y parálisis creadora e incidirán negativamente sobre el presupuesto destinado a las artes escénicas.

Pasado cierto tiempo Vicente regresa a Teatro Estudio. Realiza la segunda versión escénica de *Madre Coraje...*, otro ejercicio en la apropiación de Brecht, que llevada a cabo a partir del Libro Modelo, como la vez anterior, en esta ocasión resultó mucho más cercana para el propio director y los actores y más próxima a la propia concepción brechtiana puesto que se movía en una cuerda tragicómica con algunas referencias a los modos expresivos del teatro vernáculo. En el reparto nuevamente Raquel y Berta brillarían en los papeles estelares junto a Enrique Almirante y Eduardo Vergara, mientras algunos jóvenes intérpretes se añadían al elenco. El trabajo con los actores egresados de la Escuela Nacional de Arte y la excelente recepción por parte del público constituyeron un acicate para el director, quien poco después emprende la realización de *Las tres hermanas*,<sup>9</sup> de Antón Chéjov.

Tras el evento de Los Doce tratará insistentemente de hallar un diálogo entre los tres sistemas escénicos: Stanislavski, Brecht, Grotowski. Los dos primeros más conocidos y ejercitados y el último en pleno aprendizaje. «Siempre ha habido una preocupación por el presente del espectáculo, una dosis de improvisación dentro de la representación, una manera de evidenciar representación y acto».<sup>10</sup> Como una especie de meditación activa sobre todas estas formas expresivas.

La labor se inició con unos ejercicios dirigidos a las interrelaciones grupales en el empeño por incidir sobre los lazos internos y el espíritu de grupo. El montaje comenzó en el fondo de la Casona de Línea, en la zona de la cochera, donde fueron colocados un piano y otros objetos necesarios que paulatinamente dotaron al espacio de



*El precio*, dirección de Vicente Revuelta (1979)

significación. En esa parte se desarrollaba el inicio de la obra mientras el resto tomaba por ámbito las habitaciones de la planta alta y el último acto tenía lugar en el jardín.

De esta suerte aquel particular territorio se incorporó a la dinámica del hecho, dejando atrás su carácter de provisionalidad, de lugar de pruebas y ensayos.

Una vez más las circunstancias extra artísticas obrarían de modo determinante y decidirían el destino de la representación, la cual inexorablemente hubo de ser efectuada en el espacio convencional de la sala teatral. De cualquier modo, el numen que había animado la etapa anterior se hizo presente y la puesta tuvo un peculiar diseño espacial.

Además del hecho de contar con la persona de su director totalmente visibilizada, actuando a la manera del conductor de una orquesta que continuamente reorganizara la partitura dramática, el espectáculo exhibió otros recursos del teatro brechtiano en la propia transformación de los personajes, en los carteles y secuencias de filmes inmersos en la representación y en los alegatos que los personajes dirigían a la sala y resultó una indagación en torno a las capacidades y límites expresivos de este tipo de representación. Como una continuación de *Las tres hermanas* y, sobre todo, como un epigono de *Los Doce*, Vicente conforma un equipo con los actores interesados y no comprometidos en el reparto de ningún otro proyecto y comienza una nueva pesquisa. En esta oportunidad la exploración toma como punto de partida a Grotowski y se centra en la ritualidad inherente a las culturas prehispánicas. Se estudian los testimonios de Artaud sobre sus vivencias en México, la mitología maya, diversos textos de índole antropológica usando otra vez el espacio de la Casona de Línea. Al igual que sus antecesoras, la aventura no contó con el menor estímulo exterior para su protección y crecimiento –se desarrollaba además en el marco de una compañía representacional con expectativas muy definidas en tal sentido– y finalmente resultó afectada por el acontecer de la parametración.

Paralelamente otro modelo de experimentación artística se viene llevando a cabo. En mayo de 1972 sus resultados muestran una versión *sui generis* de *La casa de Bernarda Alba* –bien distinta de la forma tradicional de representación de esta tragedia lorquiana– donde la tragicidad encuentra su esencia prescindiendo de la escenografía y el vestuario convencionales. Las claves anunciadas en el *Don Gil...* se afirman como una particular poética de puesta en escena: el reto del escenario como lienzo vacío, el coro de actores conformando la escenografía, el manejo de las agrupaciones como composiciones pictóricas, la profusión y simultaneidad de imágenes, el uso múltiple de los planos, la luz como creadora de ambientes, atmósferas y espacios, el énfasis en el ámbito sonoro, el manejo consciente del ritmo en la partitura de acciones, la teatralidad de sus intérpretes.

El período que se abre entre 1972 (*La casa de Bernarda Alba*) y 1974, cuando Vicente en colaboración con Ulf Keyn alcanza a llevar *Galileo Galilei* a la escena –dos títulos que

resultan todo un símbolo de la etapa–, da cuenta de un significativo número de espectáculos-recitales, expresión de los avatares del proceso durante el cual una serie de artistas de diversos colectivos resultaron separados de su función. No obstante, a la par que por las vías legales y políticas se llevaban a cabo las reclamaciones, Raquel Revuelta –quien al frente de sus huestes jugó un papel fundamental en esta batalla– anunciaba en el cartel del reparto el nombre de los que no habían sido marginados al tiempo que presentaba en escena a los que estaban siendo víctimas del infamante procedimiento.

En medio de semejante clima las labores de dirección artística de Armando Suárez del Villar, Abelardo Estorino y Héctor Quintero resultaron definitivas para la propia supervivencia del grupo.

Para 1976, con la creación del Ministerio de Cultura y la denominación de Armando Hart como titular del ramo, se produce la reincorporación definitiva de los teatristas parametrados y la reanimación de la actividad teatral. Cual una señal de los nuevos tiempos en el mes de octubre se estrena *Algo muy serio*, en versión y dirección de Héctor Quintero, una estupenda revista satírico-musical que constituyó un éxito de público y extendió la gama de tonos en el repertorio con la presencia del musical como variante expresiva.

Luego de otra rigurosa e intensa faena creativa en 1979 Berta Martínez presenta su portentosa *Bodas de sangre* –resuelta en armoniosa coherencia estilística con su antecesora lorquiana, mientras la poesía dramática del texto y las peculiares claves de su autor encuentran una maravillosa equivalencia en los depurados símbolos escénicos– que en 1980 representa a la institución en la edición inicial del Festival de Teatro de La Habana, el primer encuentro de este carácter que se realiza luego del Panorama de Teatro de 1975 y del establecimiento de la nueva estructura institucional, donde obtiene varios premios.

Durante la etapa siguiente Teatro Estudio realiza algunos otros espectáculos memorables en uno u otro sentido. En 1982 tiene lugar la celebrada puesta de *La duodécima noche*, a cargo de Vicente y donde el propio director interpreta el delicioso personaje del Bufón que curiosamente se conecta de cierto modo con su anterior desempeño en escena en *Las tres hermanas*.

Un año después un suceso teatral de largo aliento se produce con el estreno de *Morir del cuento* –un hito de la dramaturgia cubana–, de Abelardo Estorino y bajo su propia dirección que obtiene, además de múltiples premios en el Festival de Teatro de La Habana de 1984, un resonante éxito en el XVII Festival Internacional de Teatro de Sitges, Barcelona.

En 1985 vuelve a escena *Galileo...*, esta vez en una desenfadada tesitura experimental que involucra a jóvenes estudiantes de las especialidades dramáticas del Instituto Superior de Arte; una nueva exploración conducida por Vicente que tiende un diálogo en el tiempo con la puesta original y anuncia las transformaciones que en 1989 abrirán





definitivamente la escena profesional a las jóvenes generaciones.

En 1986 Berta completa la trilogía del sujeto femenino lorquiano con *La zapatera prodigiosa*. En el propio año Vicente lleva a escena *En el parque*, un exponente de la dramaturgia soviética que exhibe, dentro de su universo de origen, un tono diferente. Ambas puestas en escena obtienen los premios previstos para las diversas categorías en la correspondiente edición del Festival de Teatro de Camagüey.

Tras los clásicos cubanos contemporáneos como *Santa Camila*, *Contigo pan y cebolla* y *Aire frío* que de la mano de Armando Suárez del Villar, Héctor Quintero y Abelardo Estorino han encontrado un escenario donde darse a conocer a las nuevas generaciones de público, en esta fecha se presenta *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, dirigida por Estorino, y Abilio Estévez se revela como un valioso autor dramático.

Entre 1989 y 1991, coincidentemente con los primeros años del llamado «período especial», se abre una definitiva etapa de transición institucional en la escena a la cual el conjunto no podrá resultar en modo alguno ajeno toda vez que en su interior se expresan de manera muy nítida las razones que han dado lugar al nuevo sistema organizativo.

El 89 traerá *La verbena de la paloma o El boticario*, *las chulapas* y *los celos mal reprimidos*, el conocido sainete lírico en una especial versión para actores de Berta Martínez que retoma en cierto sentido el espíritu del *Don Gil...* a la vez que la línea del musical abierta en el 76 por Quintero y obtiene similar acogida por parte del público. Le seguirá, en 1991, *El tío Francisco* y *las Leandras*. La investigación de la directora sobre los referentes del teatro nacional cubano, dentro de los cuales la escena popular española ocupa un plano de primer orden, la había guiado antes por el mundo de la picaresca y la sumerge ahora en el ámbito del espectáculo musical, con sus sainetes y zarzuelas, estableciendo las relaciones entre el denominado género chico y ese fenómeno de similar raigambre que es el bufo cubano.

Este título, además de deslindar el inicio de la Compañía Teatral Hubert de Blanck mediante un singular tránsito, marca el último cisma de la agrupación en sus, hasta aquí, treinta y tres años de existencia.

Bajo el nombre de Teatro Estudio, pero ocupando ahora otros espacios de ensayos y representación, se realizarán entre 1993 y 2003, además de algunas otras puestas en escena, tres espectáculos de relieve: *Medida por medida* (1993), de William Shakespeare, y *La zapatera prodigiosa* (1998), ambos desarrollados en los espacios de la Casona bajo la conducción de Vicente; y *Tartufo*, de Molière, a cargo de Raquel Revuelta, que inaugura la nueva sala Adolfo Llauradó. Apenas unos pocos de sus anteriores miembros han quedado al lado de los líderes históricos de la institución, los cuales deben nuclear nuevas fuerzas para cada proyecto de montaje. El resto ha formado una entidad aparte y, al mantenerse ocupando la legendaria sala Hubert de Blanck, asume el nombre de esta.

Significativamente Vicente y Raquel, cada quien en sus nuevas producciones, continúan siendo expresión de las dos formas de hacer predominantes dentro de la institución: el teatro que utiliza las convenciones ya tradicionales y aquel otro que, en difícil diálogo con ellas, trata de hibridar los nuevos lenguajes, teniendo cual horizonte el anhelo de conseguir una experiencia totalmente inédita.<sup>11</sup>

Sobre los avatares de esta larga existencia es posible realizar medulares reflexiones iluminadoras aún de los tiempos que corren. Uno de los análisis pertinentes tiene que ver con la durabilidad de las empresas artísticas.

La trayectoria examinada muestra, en primer lugar, una considerable extensión en el tiempo —lo cual la hace objeto de una vulnerabilidad extrema—, sin que ella exhiba una ejecución donde formas y contenidos guarden la requerida coherencia. Bajo el nombre emblemático que tuvo particular sentido en una primera etapa se continuaron desarrollando prácticas organizativas y artísticas que si bien hallaron una correspondencia con determinados factores de su contexto se distanciaron de los objetivos primigenios de la empresa.

El propio estatismo estructural que caracterizó al campo teatral luego de los primeros años del setenta y la concepción de la producción escénica a partir de grandes compañías colaboraron, desde el punto de vista organizacional externo, en tal situación, sin que existiera desde afuera ningún estímulo que compulsara ni circunstancia que permitiera la revisión y el replanteamiento de los propósitos y estrategias para cada etapa.

El otro asunto que salta a la vista es la contradicción entre las nociones de grupo teatral y compañía de representación. El conflicto que emerge de la obligación de exhibir de modo continuo un programa ante el público y la necesidad de un espacio-tiempo para la búsqueda y el crecimiento artísticos, incluida la experimentación. El problema halló una primera variante de solución en la doble programación de los años setenta, y luego otra, no declarada, que descansó en el establecimiento de los distingos al interior del colectivo, expresado en la urgencia

de estreno planteada a algunos directores, al tiempo que otros se tomaban un tiempo mayor para sus elaboraciones o se sumergían abiertamente en aventuras experimentales.

Hoy puede resultar práctica frecuente para ciertas agrupaciones la utilización de un dilatado espacio de tiempo en la preparación de sus producciones con la resultante, a veces, del ritmo de un estreno al año; sin embargo, en la época de que se trata, la escena cubana estuvo sometida a otras urgencias, ya referidas, en las que intervino incluso una concepción inadecuada de la productividad del trabajo.

Interrogada acerca de los logros obtenidos —con motivo de la celebración del 45 aniversario de la agrupación—, Raquel Revuelta, siempre exigente e inconforme, echaba en falta la existencia de una forma particular de expresión y la ausencia de una verdadera sistematización de los hallazgos. Pero es que el trayecto que recorre la institución guarda una íntima relación con el contexto sociopolítico que le tocó en suerte, así como con las particulares personalidades de sus principales gestores. En medio del ámbito histórico en que desarrolló su existencia, Teatro Estudio se planteó como principal objetivo la supervivencia, que más allá del afán de inmortalidad que acompaña al ser humano, en una determinada etapa significó la defensa de los principios más legítimos de la creación artística y de la dignidad de sus artífices. En el período definitivo que se abre entre 1968 y 1975 en que el campo artístico estuvo a merced de los diversos constructos de la ideología política, sin que una adecuada refracción de los mismos a través de las ideologías profesionales y de la reflexión estética pudiera hallar el necesario espacio, la institución colocó, por encima de sus propias miras estéticas, la sobrevivencia misma del arte teatral y la salvaguarda de sus conquistas.

En contra de la configuración de una expresión característica también conspiró la existencia de diversos directores artísticos, portadores de recias personalidades creadoras que, lógicamente, imprimieron su peculiar impronta a los procesos de creación y sus resultados, de suerte que durante la década del ochenta no era difícil percibir dentro de la entidad una trama compuesta por diversos subgrupos, en correspondencia con la propia composición de los elencos con los cuales trabajaba con frecuencia cada director.

Algunos actores, sin embargo, se beneficiaron con esta multiplicidad de estilos —o poéticas, en los casos en que es dado utilizar la expresión—, pues dentro de la misma agrupación transitaban por diferentes prácticas artísticas.

Desde bien temprano en la década del sesenta Teatro Estudio abandonó el funcionamiento de la academia y el seminario y luego, en la primera parte de los setenta, desaparecieron de su programa los entrenamientos colectivos. La preparación físico-técnica de sus actores quedó reducida entonces al ejercicio previo de los directores con sus particulares equipos en la puesta a punto de sus capacidades para desarrollar cada nuevo montaje. No obstante, como las fuentes iniciales en que estos directores se habían formado eran similares y el rigor caracterizó siempre el desempeño de sus funciones,

la mayor parte de sus intérpretes y técnicos muestran un grado de profesionalidad que consigue distinguirlos.

Desde su escenario varias generaciones de espectadores han podido disfrutar de la producción dramática de Brecht y Lorca —dos autores privilegiados—, junto a los clásicos españoles del Siglo de Oro, contados títulos de Shakespeare, los clásicos contemporáneos estadounidenses, a los que se añaden autores rusos (Chéjov, Gorki, Gógol), austriacos, ingleses, irlandeses, latinoamericanos, clásicos cubanos del siglo XIX y algunos de nuestros principales escritores teatrales del XX indisolublemente ligados a este ámbito.

Salvo en los casos de aquellos dramaturgos que ejercen como directores escénicos (Estorino y Quintero) la dramaturgia que animó sus puestas en escena, procedente de variados espacios geográficos y culturales, no se caracterizó precisamente por su reciente gestación, ni mostró en todos los casos destacados valores artísticos o una relación particularmente interesante con su contexto.

En la selección de los títulos que integraron su repertorio es difícil hallar una total coherencia, de manera que su valor fundamental se revela, más que en la presentación de valiosos productos escriturales —que no faltaron—, en la propia elaboración espectacular signada por el talento y el oficio de directores, actores, diseñadores, músicos y técnicos.

Ubicando la reflexión en el marco de las vanguardias artísticas creo que la institución participó de este lugar en la medida en que las coordinadas ideológicas de su propio entramado histórico y los particulares límites de sus principales figuras así lo permitieron.

Todas ellas se habían formado en los paradigmas del teatro occidental que en sus respectivas geografías signaron la renovación escénica y más tarde permitieron a la escena cubana superar las fórmulas agotadas del vernáculo y el drama español; en diálogo creador con los nuevos cánones desarrollaron sus labores, y aportaron así uno de los tantos rasgos de la peculiar fisonomía del teatro cubano.

De hecho Teatro Estudio es el espacio donde se realizan las experiencias más trascendentes dentro de los sistemas, tendencias y concepciones que iluminaron los escenarios del siglo XX: Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowski.

En tal sentido la trayectoria de Vicente se asemeja al recorrido de una saeta que dibujara las diversas estaciones por las que ha transitado el teatro occidental de la pasada centuria, siempre en perpetuo movimiento hacia nuevos parajes dejando tras de sí lo que la estética picassiana definiría como «un cementerio de hallazgos».

Berta, en cambio, muestra una completa sistematización de los descubrimientos; continuamente reforma y transforma la propia obra de acuerdo con su concepto del teatro como hecho abierto, eternamente inacabado. Vuelca en ella los aciertos de sus estudios y búsquedas sosteniendo una real política de conservación del repertorio, en tanto estas perennes revisitaciones

constituyen espacios de aprendizaje y entrenamiento para las nuevas promociones de artistas y de conocimiento y disfrute para los nuevos públicos.

La oportunidad de apreciar la estética de Strehler en el Festival de las Naciones le hizo retomar a Vicente las pautas iniciales. Atrás quedarían las realizaciones de cierta grandilocuencia de *El alma buena...*, *Fuenteovejuna*, y aun *Madre Coraje*, para concentrarse nuevamente en un teatro austero, centrado en el actor y el concepto que, por lo general, prescinde del aparataje escénico.

Berta, por su parte, en cada texto espectacular revela explícitamente una vasta cultura pictórica y musical, un estudio minucioso de fuentes históricas y literarias junto a la asunción de los principios dialécticos y materialistas del pensamiento filosófico. El discurso, por fuerza, se muestra barroco, polisémico, implacable en su fluir. Stanislavski, Brecht y, sobre todo, Meyerhold, personalísimamente asimilados.

Del equipo de directores con que ha contado el grupo son ellos, sin duda, las figuras más sobresalientes y de más largo aliento en el teatro cubano contemporáneo.

El examen de esta gesta la muestra, inicialmente, como el crisol de la más avanzada e inquieta práctica republicana. En su etapa más legítima, aquella en que aún le fue posible mantenerse como un centro de investigación, y aún durante los años posteriores en que el prestigio ganado sirvió para imantar junto a ella a gran parte de los nombres más valiosos de la escena cubana, continuó dando cuenta de una actividad tan múltiple e intensa como ninguna otra agrupación, hasta el presente, ha podido emular, entre tanto era identificada como centro de referencia por creadores, estudiantes de la especialidad y público teatral.

Lo más genuino de su quehacer siguió estando presente en el Teatro Escambray o en el Grupo Cubana de Acero, más tarde en el Teatro Buendía —que dirige Flora Lauten—, en la Compañía Hubert de Blanck donde permanecen Berta y Estorino junto a varios otros ex integrantes de Teatro Estudio, pero su impronta puede hallarse igualmente en El Ciervo Encantado o en Argos Teatro, en el caso de las nuevas generaciones de teatristas —como también estuvo en el Teatro del Obstáculo—, y en una multiplicidad de intérpretes, directores, dramaturgos, diseñadores, técnicos, asesores, críticos y, por supuesto, espectadores, sin importar que las redes que los vinculen con la epopeya se muestren con mayor o menor sutileza puesto que el teatro —práctica artesanal al fin y al cabo— se trasmite de maestro a discípulo en un proceso feliz y humanamente contaminado e infinito, a la vez que se inscribe indeleblemente en la memoria, esa zona mucho más activa y fecunda de lo que solemos imaginar.

Parfraseando a esa memorable mujer que fue Silvia Planas creo que, cuando miramos en derredor, se nos hace ostensible cómo Teatro Estudio continúa viviendo en los demás.

Todos insertos en esa espiral. Ciertamente infinita.

## NOTAS

- 1 Ya en Prometeo Berta había dirigido *El difunto Sr. Pic*, de Charles Peyret-Chapuis, que le vale los Premios de la ARTYC a la Mejor Dirección y Actuación Femenina, mientras en 1960 había presentado en el Museo de Bellas Artes su puesta en escena de *Santa Juana* (Bernard Shaw), la cual alcanzaría una alta repercusión en el medio teatral cubano de entonces.
- 2 Las huestes del sector artístico debían cumplir determinados «parámetros», relacionados con la eticidad necesaria para ser un trabajador de la cultura llamado a intervenir en los procesos de educación de las masas. El incumplimiento de estos parámetros podía estar vinculado con una «moralidad sexual dudosa» —con particular énfasis en la orientación sexual hacia el mismo sexo—, con el mantenimiento de relaciones personales con extranjeros, o con «problemas ideológicos»; término este último de máxima ambigüedad y subjetivismo, dentro del cual podía ser interpretado un amplio conjunto de actitudes. Luego del I Congreso de Educación y Cultura celebrado en 1971 el proceso de evaluación bajo este rasero en cierto modo se oficializa como consecuencia de algunas de las resoluciones adoptadas en el mismo.
- 3 Véase Esther Suárez Durán: *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Ciudad de La Habana, 2001, p. 132.
- 4 Véase Pierre Bourdieu: «El campo intelectual: un mundo aparte», en *Cosas dichas*, Edit. Gedisa, Barcelona, España, 1993, pp. 143-151; «Algunas propiedades de los campos», en *Sociología y cultura*, Edit. Grijalbo, México, 1990, pp. 135-141; «El campo literario. Requisitos críticos y principios de método», en revista *Criterios* nn. 25-28, Ciudad de La Habana, 1990, pp. 20-42.
- 5 En aquella ocasión se debatieron dos posiciones diferentes: de una parte, la búsqueda de fórmulas puntuales para atraer masivamente a la población hacia los espectáculos; de la otra, el sostenimiento de altos niveles de calidad artística como vía para conseguir, a largo plazo, la presencia de un público mayoritario.
- 6 Ib. nota 3, p. 145.
- 7 Ib. nota 3, pp. 140-141.
- 8 Al respecto Vicente declara: «Ahora pienso que la causa era un sentimiento de frustración que yo tenía. En consecuencia con esto no quise que el grupo continuara. Ellos podían haber continuado solos. Incluso me hicieron proposiciones, pero yo les dije que no, que esa experiencia había terminado allí, que no tenía futuro. A mí me parece que yo me sentía impotente para continuar aquel trabajo y que pensaba que también ellos eran incapaces, que se había creado una máscara, que es lo que siempre pasa, una máscara de fraternidad, de que eran diferentes, pero no lo eran». Ib. nota 3, pp. 143-144.
- 9 La autonomía propia de los campos de actividad que conforman la vida intelectual es la necesaria para que el campo pueda funcionar como subsistema y para que pueda ser reconocido como tal, en modo alguno niega o desconoce la influencia del mismo en un entramado social determinado ni mucho menos sus relaciones con este.
- 10 Ib. nota 3, p. 147.
- 11 «Casi siempre me he apasionado con lo que he hecho pero, a la vez, pienso que nunca he llegado adonde quiero, porque siempre he tenido que trabajar dentro de un grupo que de continuo se contamina con gente que viene del ISA, o gente que viene de la calle». Ib. nota 3, p. 147.



*Recuerdo de dos lunas,*  
dirección de Corrieri  
en Teatro Estudio (1961)

**Sergio Corrieri**

# Teatralmente he sido un hombre fiel

**CUANDO MURIÓ MI ABUELO, QUE ERA** escultor, yo tenía diez años de edad. Me dejó en herencia un bastón, un baúl lleno de plastilina y un olor a colonia.

Desde aquel momento mi juego preferido fue moldear con la plastilina pequeños hombres, mujeres, animales, casas... crear un mundo al que sólo yo tenía acceso, inventando la trama, la vida, que unía aquellas imperfectas figurillas. «También será escultor», vaticinaba la familia. Pero nadie se percató, ni siquiera yo, de que lo que me gustaba realmente no era moldear, sino inventar historias y representar personajes.

Apenas seis años después, yo, que no quisiera creer en el destino, diré que por casualidad entré en el Teatro Universitario. Eso selló mi vida y marcó un camino: no quería ser en este mundo otra cosa que no fuera actor.

Ser actor en esa época era una especie de suicidio social, y también económico, como pude comprobar. En mi corta familia sólo mi madre me apoyó. Mi madre, Gilda Hernández, a quien pocos años después el clima social creado por la Revolución y su propia vocación, propiciaron que yo arrastrara al mundo del Teatro, donde brilló con luz propia y bien radiante, por cierto.

Después del Teatro Universitario comencé el peregrinar de los actores de la época por las salitas heroicas de La Habana: El Sótano, Prometeo, Atelier, TEDA, el propio Hubert de Blanck... obras disímiles, muy a menudo con escaso público y siempre con poco o ningún pago económico.

Al cabo, tuve suerte y conocí a personas valiosas, estudiosas, emprendedoras, con inquietudes artísticas y sociales, que me iniciaron no sólo en un estudio más moderno y organizado del arte de actuar, también en la relación del arte con la sociedad, del Teatro con su pueblo. Me refiero a los compañeros del núcleo inicial de Teatro Estudio, a Raquel y Vicente Revuelta en especial.

Teatro Estudio no sólo fue para mí un lugar reverenciado artísticamente, fue también mi primera escuela política y mi primer referente ético. La joven Revolución triunfante encontró en ese colectivo un lugar receptivo y maduro para sus propuestas. Curioso que a veces se aluda al arte como «Torre de Marfil», refugio ante las inclemencias de la vida real. En mi caso fue al contrario: fue el Teatro quien me llevó a estudiar y preocuparme por las duras realidades que sufría mi pueblo y las injusticias de este mundo.

Teatralmente he sido un hombre fiel. Diez años estuve en ese Grupo, donde aprendí a actuar, a dirigir, a ser utilero, maquillista, sonidista, manejar las luces y hasta saltimbanqui por las calles de Marianao reclamando con un tambor público para las funciones. Donde aprendí que en un Grupo de Teatro, si es un grupo de verdad, uno se expresa no sólo

cuando actúa o dirige, sino también por la labor colectiva. Y tan fuerte fue la enseñanza que jamás me resigné a olvidarla.

Cambia la vida, es su primera Ley. Cambió Teatro Estudio y yo también cambié. En 1968 tenía inquietudes teatrales que no encontraban cabal respuesta en mi actividad habanera. Quizás quería volar con mis propias alas, quizás sentía que me estaba perdiendo algo.

De esa insatisfacción, compartida por un valioso grupo de teatristas, entre los que se encontraba mi madre, nació el Grupo Teatro Escambray. De nuevo el Teatro cambiaba mi vida, sólo que en aquel momento no podía suponer cuán profundo sería el cambio.

El Escambray se funda con artistas de larga experiencia y bien reconocidos por su solvencia artística. Quizás sea el momento de decir, una vez más, que gracias a esa experiencia y formación de sus fundadores el Grupo pudo establecerse y salir adelante. No fuimos un salto en el vacío, sino una renovada continuidad.

No podría en breves párrafos acercarme siquiera a expresar lo que para mí significó esa experiencia en todos los sentidos: artístico, político, social, humano, en fin.

En la génesis del Grupo Escambray, en todo aquello que lo hizo posible, intervinieron muchas personas: dirigentes, guardias, viudas, campesinos, testigos de Jehová, huérfanos, obreros agrícolas, ex bandidos, ese micromundo que nos empeñábamos en transformar y que a la vez nos transformaba a nosotros.

Esa estrechísima relación también motivó algo muy valioso: que esa vasta población del Escambray sintiera al Grupo de Teatro como suyo, como algo propio, querido, que expresaba las realidades que conocían, pero sobre todo aquellas otras realidades que siendo también suyas, nunca habían identificado como propias. ¿Qué deseábamos por ese entonces? Un público, un lenguaje artístico valioso y apropiado para comunicarnos con ese público, una retroalimentación constante que nos permitiera, cada vez, más altas complejidades de contenido y formales.

Estos fueron los orígenes, las motivaciones de esta aventura que se prolonga en el tiempo. El Grupo Escambray está vivo, lo integran teatristas de distintas generaciones; tiene su camino, su búsqueda, en otras circunstancias.

Lo mejor del Teatro es su variedad, como lo mejor de los hombres es lo distintos que somos. En eso está la gracia y la riqueza de las culturas, de la vida.

Decía Mella que cualquier tiempo futuro tiene que ser mejor. Hay que creerlo. Trabajamos para eso.

Me siento feliz al creer que con mi trabajo he contribuido a que el futuro sea mejor.

FOTO: ARCHIVO TABLAS

Caminos de la Renovación Teatral en Cuba (I)

Graziella Pogolotti

# Teatro, pensamiento y compromiso

## Elogio a Sergio Corrieri\*

FOTO: HILDA SOTOLONGO



La emboscada, puesta y actuación de Corrieri en Teatro Escambray (1978)

FOTO: ARCHIVO TABLAS



Corrieri conversa con dos jóvenes actores en el Escambray, en la década de los ochenta

**EN UNOS BREVES FRAGMENTOS DE UN** diario íntimo rescatado por la antropóloga Laurette Sejourne, Sergio Corrieri describía en una prosa escueta y aparentemente distanciada, el enorme desamparo que, a pesar de su ya larga trayectoria, todavía en plena juventud, sintió al llegar al Escambray. Allí se encontraban dos culturas, y se trataba nuevamente de hacer y pensar en el teatro, para reinventar ese espectador instalado en lo que Roberto Fernández Retamar llamó la otra cara de la luna, la cultura campesina sumergida, y de saltar al vacío, romper con los hábitos adquiridos, abandonar cualquier intento de paternalismo, imponerse un rigor extraordinario e intentar redescubrir y reinventar el mundo. A pesar del desamparo, el trabajo tenaz, sistemático y las sucesivas experiencias condujeron en tres años, entre 1968 y 1971, a la cristalización del primer proyecto teatral nacido integralmente de esa experiencia.

Desde la distancia muchos hablaban de un teatro que asumía un recetario gastado; yo también dudé cuando por primera vez vinieron a hablarme del proyecto y sin embargo aquella noche del estreno de *La vitrina*, sentada sobre la hierba húmeda, empecé a entender. Toda la experiencia profesional acumulada por aquel grupo de actores que se lanzaron a la aventura, estaba cuajando en un lenguaje escénico que se avenía a las circunstancias, a los imperativos de la locación y al establecimiento de un diálogo con aquel público, en aquellos instantes efímeros de la función para

actores y para espectadores se estaba poniendo en juego la vida o más, y eso es, quizás, la más alta expresión del teatro.

Sergio Corrieri había venido ya de muy atrás, y de algún modo sintetizaba en aquella nueva ruptura una tradición de nuestro teatro hecha de continuidad y rupturas sucesivas. En los años cincuenta, siendo todavía un adolescente, desempeñó múltiples papeles y llevó a cabo un aprendizaje a través de directores distintos, a veces contradictorios. Así pasó por Francisco Morín y por Paco Alfonso, o por Erick Santamaría; pero también experimentó en aquel otro centro de cristalización de la vida teatral que fue Teatro Universitario, y de repente, con toda esa experiencia acumulada, da el primer gran salto. Aquel joven, muy joven, había entrado a formar parte de los fundadores de Teatro Estudio.

Firmante del manifiesto del grupo, fue también actor de esa inolvidable puesta de *Viaje de un largo día hacia la noche*, la gran carta de presentación de Teatro Estudio, y allí también se estaba haciendo y pensando *en teatro*, desempeñando una praxis y a la vez planteándose los problemas de la función de ese arte, de la relación entre teatro y sociedad, de la relación entre la creación teatral y su público. Allí también se recogían otras fuentes de la tradición, las fuentes de un pensamiento que había venido de todas partes, que vino de Stanislavski, que estuvo en los debates de la Sección de Teatro de Nuestro Tiempo y en las publicaciones que entonces se hicieron. Y en Teatro Estudio recibió, desde luego, el magisterio singular de Vicente Revuelta.



Con el triunfo de la Revolución, el trabajo intenso hizo que las noches desaparecieran detrás de los días, y vinieron las múltiples puestas en escena en la sala Níco López de Marianao donde Sergio Corrieri, además de actor, se fue haciendo director; y vino luego a esta sala Hubert de Blanck donde ahora nos encontramos, al Teatro Mella, con la realización de un extensísimo repertorio que incluía a los clásicos como *Fuenteovejuna*, a los clásicos de la modernidad como podían ser Chéjov y Arthur Miller, a la vanguardia como podían ser Albee y Maiakovski, en teatro de bolsillo y en teatro para numerosos espectadores.

Y también vino entonces la irrupción de Brecht: otro modo de hacer y de pensar el teatro, una irrupción en la que Sergio participó desde *El alma buena de Se Chuan* hasta *El círculo de tiza caucásico* y *Madre Coraje y sus hijos*. Brecht, efectivamente, no nos traía sólo un repertorio sin precedente, sino que también nos invitaba a todos, como ocurrió en aquellos años, a repensar el teatro y a repensarlo en función de nuestras necesidades.

Con todo ello se estaba preparando el terreno para ese otro gran salto que fue el Teatro Escambray. Y si primero las búsquedas de nuestra escena habían convergido con la tradición nacional y con los mejores logros de la tradición internacional, ahora, sin saberlo, en las búsquedas del Escambray se estaba convergiendo también con lo que se hacía en otras partes de América Latina, con las transformaciones que se estaban llevando a cabo en una zona imprescindible del teatro latinoamericano.

Sergio Corrieri, además de fundador del Teatro Estudio y del Teatro Escambray, fue también fundador del cine cubano de la Revolución, desde aquellos primeros intentos de Cuba en el 58 hasta la obra mayor de Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo*, pasando por *Mella*, por *El hombre de Maisinicú*, hasta llegar alrededor de catorce películas cubanas, y sin renunciar cuando fue ocasión para ello, como se ha dicho aquí, a participar en la televisión cubana en un serial que permanece vivo en la memoria popular.

Sergio Corrieri también, al hacer y pensar en teatro, llevó su línea de desarrollo pasando a través de los grandes debates de la década del sesenta. Arte y sociedad, Revolución y cultura, el papel crítico de la creación artística: todos esos temas recorrieron la época y condujeron nuevamente a repensar el teatro para seguir haciendo. El Teatro Escambray asumió desde su fundación, desde su origen, ese papel crítico y a la vez responsable que tantos intelectuales de dentro y de fuera de Cuba reclamábamos desde la década del sesenta. Y ese papel crítico ha sido, y se ha constituido, en una tradición para ese grupo que permanece.

Actor, director, pensador de teatro, Sergio Corrieri, el premio que hoy se te entrega ratifica lo que la historia ha reconocido ya, lo que el agradecimiento de todos te debe. Ratifica además principios que por ser fundadores son a la vez principios inexpugnables del teatro cubano: el compromiso responsable con el espectador, el rigor y el rechazo al facilismo y al populismo, el ejercicio de la crítica y la apertura de camino para el autorreconocimiento de todos en ese proceso de creación privilegiado en el que participan los que sientan, los que hacen y también los espectadores que están presentes.

Sergio Corrieri, ¡gracias por todo!

\* Estas palabras fueron pronunciadas por su autora en el acto de entrega del Premio Nacional de Teatro 2006 a Sergio Corrieri, el 12 de enero del presente año en la Sala Hubert de Blanck.

# Columna de luz Elogio a Mario Balmaseda\*



Balmaseda recibe, en el Festival de Teatro de La Habana 1980, premio de dirección por *Andoba*, y de actuación por *El carillón del Kremlin*

## POCOS NOMBRES EN NUESTRA ESCENA

contemporánea tienen ese hábito de leyenda viva que suscita el de Mario Balmaseda. Hombre de dos siglos, ha sabido poco a poco y a base de talento ganarse ese sitio que muchos anhelan alcanzar.

Nunca pensé que aquel jovencito esbelto e introvertido al que conocí en mis años de bachillerato, en una fiesta en casa de las hermanas Anadría y Nersa Luisa Caballero y que, teniendo ya sus preocupaciones literarias que lo han acompañado siempre, traía bajo su brazo el primer disco de Elena Burke (donde por cierto ella cantaba una «Marea baja» de antología) iba a ser el mismo que un día, algunos meses después, me toparía en una función de aficionados haciendo un pescador, su primer rol en escena, en *Los fusiles de la madre Carrar* de Bertolt Brecht, dirigido por Chucho Hernández, en aquella avanzada de Teatro Popular que se llamaba Extensión Teatral.

Pero mayor sería mi asombro, pues como todo un adelantado estaba entre los primeros siempre, al hallarlo vestido de miliciano entre los alumnos del Seminario de Dramaturgia del CNC, que cobijaba en el Teatro Nacional la poeta y ensayista Mirta Aguirre, antesala este del mítico Seminario de Osvaldo Dragún y Luisa Josefina Hernández. Allí se destacó con sus obras *Fila de sombras*, *El último agosto* y *Permiso para casarme*, estrenada esta última en las Brigadas Covarrubias donde comenzó a perfilarse su interés, en serio, por la actuación dramática. Y tanto fue así que luego profundizó sus estudios teatrales en la República Democrática Alemana.

Pues Mario pudo optar por ser dramaturgo, soldado —había estudiado en una academia militar en su pubertad— o payaso —afición por los circos de su infancia que pocos le conocen—, pero optó quizás por la más riesgosa de todas las posibles profesiones: la de actor. No obstante, ha sabido llevar como credo el afán de indagación de un dramaturgo, la disciplina y el rigor de un soldado y el carisma de un hombre de circo.

Versátil, apasionado y lúcido creador. En las aproximadamente treinta obras de teatro en que ha actuado, Mario ha dado muestras de tenacidad y desbordada imaginación y un rigor expresivo poco común, gracias a lo cual nos ha regalado interpretaciones memorables como el Lenin de *El carillón del Kremlin* de Nicolai Pogodin, el Bolívar de *Humboldt y Bolívar* de Claus Hammond, el Dimitrov de *El rojo y el pardo* de Iván Rodoiev, plenos de singularidades y de ese toque de humanismo con el que sabe expresar y diferenciar sus roles.

Capaz a su vez de animar con sutilezas al Manolo de *Mi socio Manolo* de Eugenio Hernández Espinosa, sin caer en estereotipos o maniqueísmos, desempeño por el cual ganara uno de los múltiples galardones que ha recibido en vida como actor, en un Festival de Teatro de Camagüey. O su controvertido protagonista en *Alto riesgo*, también de Hernández, con el cual legó una vibrante caracterización a las tablas.

Sus innumerables puestas en escena como director han tenido esa sabiduría de lo meditado pero transformado en dinamismo y vitalidad teatral y humana. Bastaría con citar la *Andaba* de Abrahan Rodríguez, ese clásico de la dramaturgia contemporánea que ha quedado como icono a la hora de la representación de lo popular. Mario ha sabido siempre encontrar en sus puestas en escena el ángulo novedoso, la percepción social adecuada que, unida a su gran talento como artista, le ha servido para expresar lo mejor de sí para congobernarnos desde el teatro, el cine o la televisión.

Pues sería injusto no hablar ahora del Mario Balmaseda actor de cine y televisión, pues él es de los que han dignificado y ayudado a enaltecer entre nosotros, con su presencia en estos medios, el arte de la interpretación actoral. En sus más de quince filmes realizados —entre los que se destacan sobremanera *Los días del agua* bajo la

dirección de Manuel Octavio Gómez, *De cierta manera* de Sara Gómez, *La última cena* de Tomas Gutiérrez Alea, y ese Antonio, legendario y vivo como un contemporáneo, en *Baraguá* de José Massip— siempre ha dado personajes contradictorios y cercanos a nuestra sensibilidad.

En la pequeña pantalla su aporte actoral en muchos programas como *Un bolero para Eduardo*, *La gran rebelión* y otros tantos podría resumirse si nos referimos a su desempeño, junto a Sergio Corrieri, en la serie televisiva *En silencio ha tenido que ser*. Esta serie ha acaparado la admiración de todos siempre que se ha exhibido. En ella ambos dan lo mejor de sí, que es mucho, en el arte de la interpretación. David y Reinier nos acompañarán de por vida en el imaginario televisivo.

No quiero agotar con más enumeraciones, ni enrojecer al amigo Mario Balmaseda. Pero quisiera tan sólo recordarle a este último que no voy a olvidar nunca sus cambios de dinámicas y ritmos, sus tonalidades en la voz y los gestos en aquel Lenin que noche tras noche vimos muchos en el Mella; ni a aquel personaje menor en *Divinas palabras* de Ramón del Valle Inclán, bajo la tutela de Roberto Blanco, donde este señor actor moviendo una cinta como a un supuesto perro, le daba vida a nuestra imaginación y a la de cientos de espectadores. Sólo me queda ahora asumir como mías, no lo podría decir mejor, las palabras de la poetisa Nancy Morejón: «la columna de luz que ha plantado en el seno de nuestras tablas el nombre de Mario Balmaseda» lo hace merecedor de este galardón.

Felicidades, Mario.

\* Estas palabras fueron leídas por su autor en el acto de entrega del Premio Nacional de Teatro 2006 a Mario Balmaseda, el 12 de enero del presente año en la Sala Hubert de Blanck.



FOTO: ENRIQUE DE LA UZ

Luis Alberto García en la puesta de *El rojo y el pardo*, dirigida por Balmaseda en el Teatro Político Bertolt Brecht (1974)



Roxana Pineda

## Querida Doctora

FOTO: PEPE MURRIETA



### LA PUERTA DE LA OFICINA PERMANECE

cerrada. Una secretaria laboriosa y tímida viene de allá para acá trasladando papeles y haciendo preguntas. La pared de la oficina no llega al techo, así que la privacidad es pura ilusión. Julio Cid, que anima las clases y los recesos con anécdotas inagotables, que archiva todos los chismes de la farándula, que ha estudiado en la antigua URSS e imparte idioma ruso en la Facultad, no osa hablar alto cerca de la oficina. Es más, dice que cuando suena un puñetazo en la mesa, la cosa se pone fea. Todos temen la ira de la Doctora.

Una vez fui testigo de un puñetazo real. Estábamos en el aula 2 esperando a los alumnos y muy pocos llegaron. El puñetazo habló: *¿Pero quién ha dicho que los alumnos vienen a la Universidad para motivarse? ¡Los alumnos tienen que estar motivados ya!*

He sido testigo casual de algunos puñetazos simbólicos, como cuando a los integrantes del Taller que dirigía Helmo Hernández nos pidieron montarnos en una guagua para acudir al Instituto de Epidemiología a realizarnos la prueba del sida. Tuvimos el privilegio de ser de los primeros cubanos en pasar por esa prueba. Ella se reunió con nosotros como Decana de la Facultad, pero sabíamos que también lo hacía para protegernos y hacernos saber que esa colaboración nuestra no implicaría ningún riesgo bajo su amparo. Fueron días difíciles y el puñetazo dijo: *¡Pero esto es una histeria!* Y estubo junto a sus alumnos todo el tiempo y en las oficinas del decanato y la rectoría las paredes temblaron.

Uno no sabe lo que tiene hasta que lo pierde, dice un refrán popular. Y yo creo que las paredes de la Facultad de Artes Escénicas del ISA no sudan sólo por el calor y la humedad de nuestro eterno verano, sudan también por tantas pérdidas. Por esos pasillos los jóvenes de entonces se quedaban muy quietos y mudos cuando la Doctora llegaba acompañada de aquel chofer tan flaco que parecía la señorita Plumita del cuento infantil de mi niñez. Era un celador increíble y no permitía excesos con la Doctora: vigilaba sus horarios, advertía que debía comer y se paraba junto al carro dispuesto a llevar en brazos a la Doctora si fuera preciso, como hace ahora Ernesto siempre que la acompaña. Aquel chofer, de quien no recuerdo el nombre, no sentía el mínimo temor por los puñetazos, tanto así que si su reloj marcaba la hora dispuesta para el almuerzo o alguna actividad prevista, tocaba con su mano la puerta

más cerrada y, asomando la cabeza, con aquella voz grave que apenas le salía de las garganta, avisaba que era hora de partir. Y ante tanta precisión, la Doctora sólo podía sonreír.

Para los estudiantes de teatro las puertas del ISA se abrían con las palabras de la Doctora. Yo me quedaba suspendida de su poder de sugestión. Año tras año presencié su discurso de apertura y disfruté su capacidad para improvisar historias que, siendo amenazas, no perdían la capacidad de calar hondo y colocar a los estudiantes en su primer día frente a preguntas esenciales. A muchos les parecía ocioso, pero a tantos les sembró la duda que aún la recuerdan apoyada en su bastón, con la cartera negra colgando de su brazo izquierdo, de pie, frente al eufemístico anfiteatro de la entonces Facultad de Artes Escénicas del ISA; con los pinos enormes detrás, el sonido del viento en los pinos, la perra Niña deteniéndose también para escuchar, el misterio de los ladrillos rojos de las paredes y ese encanto especial del edificio que daría cobija a un puñado de jóvenes que llegaban a descubrir el mundo. No sabíamos que teníamos el enorme privilegio de nacer a ese mundo bajo el amparo de un pensamiento inconmensurablemente amplio y cálido. Son gestos de amor tan sencillos que uno no los percibe, porque las cosas verdaderas, las más profundas, pasan así, como si estuvieran obligadas a ser, y uno pierde a veces la oportunidad de disfrutarlas y aprovecharlas en toda su dimensión. Una vez nos lo dijo en su casa de la calle Línea: *Lo importante es trabajar y tener algo concreto en la mano, las cosas pequeñas son las que a la larga perduran.*

Cuando uno es joven se cree infalible y esa seguridad es quizá lo que permite que muchos se lancen por caminos que nunca la madurez les hubiera aconsejado. Pero algunos jóvenes se distinguen por un sentido del humor exacerbado. Era el caso de Leonardo de Armas, estudiante de Actuación. Rine Leal predijo que cualquier día nos lo encontraríamos de domador de leones, porque cada vez que pasaba la lista en clases Leonardo andaba en algo distinto. Pues Leonardo fue siempre muy gracioso y durante un tiempo cultivó la imitación. Una tarde salía del edificio de Teatro y el carro de la Doctora le dio botella para la ciudad. Mientras salían se hizo un silencio de esos donde sólo cabe decir *qué buen tiempo hace* o *parece que va a llover*. Pero la Doctora posee un sentido del humor espectacular que quienes la conocen bien disfrutaban, y sin

virarse le dijo a Leonardo: *Me han dicho que haces una excelente imitación de mí, Leonardo, a ver, ¿por qué no me muestras?* Leonardo hizo el cuento y, claro, no le quedaron ganas de repetir su chiste.

Había un misterio en las relaciones que la Doctora alimentaba con los estudiantes. Era muy respetada, pero al mismo tiempo la gente sentía orgullo de su presencia. La Doctora era como especial; unido a ese respeto profundo estaba también un gran sentimiento de amor; el terreno de la Doctora nunca fue discutido; sus estudiantes sentían que la Doctora les pertenecía. Y nunca tuvo un gesto de desprecio, y nunca se abstuvo de participar con toda su inteligencia en decisiones que comprometían el destino de algún estudiante. Y había estudiantes que se las traían, la verdad. Recuerdo aquella muchacha de Sancti Spiritus que no entregaba a tiempo los resúmenes de tesis y se apareció con el cuento del ciclón que entró por la ventana y mojó y se llevó las hojas con sus apuntes: le dieron una semana para convencer al ciclón de que se los devolviera. O aquella diatriba con la tesis de una estudiante de Teatrología cuya oponente proponía suspender y su tutora aceptó el suspenso. El puñetazo dijo: *No se deja llegar a un estudiante a la tesis si es tan deficiente, han tenido cinco años para darse cuenta de su incapacidad.* Y la estudiante volvió sobre el trabajo y obtuvo un 3. En los grupos de Actuación de Raquel Revuelta y Herminia Sánchez hubo bajas técnicas. Es muy doloroso para un muchacho de dieciocho o diecinueve años que le digan que no puede ser actor. La Doctora no se sentía ajena, pero alguna vez nos dijo que *vale más ser un desaprobado de la carrera que un desaprobado de la vida.*

Fue la Doctora quien atrajo hacia las aulas de la Facultad a los teatrístas cubanos para que asumieran la función de maestros: Vicente y Raquel Revuelta, Herminia Sánchez, Roberto Blanco, Ana Viña, María Elena Ortega, Flora Lauten. Fue ella quien lideró el grupo de jóvenes egresados de Filología de la Universidad de La Habana y confió en ellos para organizar un claustro que todavía hoy vive en la memoria como uno de los claustros de excelencia en la historia de la docencia universitaria. Fue ella quien sembró la idea de relaciones vivas y reales entre la práctica teatral cubana y la enseñanza del teatro. Fue ella quien rompió con la idea absurda de una formación académica dirigida por profesores rusos que nada tenía que ver con nuestra realidad y la naturaleza de nuestro pensamiento artístico y vital. Fue ella quien batalló arduamente con la absurda diatriba entre lo teórico y lo práctico, y sembró la necesidad de crear artistas que pudieran desarrollar proyectos artesanales y defenderlos con inteligencia. Fue bajo su dirección que la Facultad de Artes Escénicas se abrió a la vida del teatro y participó de ella y se convirtió en espacio abierto para los debates más enconados y vivos que se puedan recordar. Fue con ella al frente que el teatro cubano libró batallas desde las aulas del ISA, batallas que definieron muchas veces posturas esenciales y un pensamiento nuevo que se imponía desde esas paredes de ladrillos que tanto fraguaron por aquellos años ochenta. Fue la Doctora quien abrió las puertas del ISA a experiencias pedagógicas alternativas, y permitió

REGIONE  
PIEMONTE

AAA Edizioni Angelo Manoni

AVVENIRE  
COLUMBELLINI

así nuevas formas de conocimiento y la acumulación de experiencias que a la larga podrían definir el futuro artístico de muchos de esos jóvenes. Talleres, festivales de teatro, publicación de revistas realizadas por estudiantes. Y todo bajo el orden incuestionable de una disciplina académica que no podía ser entendida como apéndice, sino eslabón esencial en la formación intelectual de los futuros teatrístas.

Muchos de nosotros, estudiantes y profesores de entonces, guardamos recuerdos de días difíciles y momentos cruciales que no vale la pena registrar en letra impresa, pero todos los que conservamos esa memoria sabemos cuánto le debemos al apoyo incondicional, valiente y ético de la Doctora. Y yo sé que eso es algo que no ha cambiado, como no cambia el orden de las estaciones o la salida del sol por el Este. Esa marea de silencio se activa cuando mencionamos su nombre y tocamos a su puerta o llamamos a su casa para concertar una cita. La Doctora es punto y aparte, y no es gratuito, tiene ganado ese espacio de amor no sólo por su sabiduría infinita (un amigo ha dicho: lo que no sabe la Doctora no lo sabe nadie), sino por esa devoción al oficio del magisterio, que rompe todas las etiquetas y, callada pero persistente, teje redes de relaciones donde su imagen, como los peces, crece y se multiplica.

Convivió durante casi toda su vida con muchos de los cuadros míticos de su padre Marcelo Pogolotti, a quien conocí en su casa de Línea, donde la rotura habitual del elevador la obligaba a subir (o a bajar y subir, o a quedarse en casa y no salir) ocho pisos. Yo era apenas una egresada de esa Facultad que aprendía a dar clases y preparaba con la Doctora una nueva asignatura: Teoría Teatral. Tengo clavada en mi memoria una de esas imágenes que el cerebro registra y mantiene intactas: Marcelo Pogolotti era ya muy viejito, una monja lo acompañaba. Esa noche estaba sentado en la sala y nosotros (yo fui con Fernando Sáez, hijo, que era alumno ayudante de mi asignatura) lo mirábamos obnubilados como si miráramos a través de él toda su increíble obra. Tenía el pelo muy blanco y espejuelos oscuros, estaba pulcro y muy quieto. Pero en un instante, en medio de nuestra reunión, se puso de pie como para despedirse porque iba a dormir. Se acercó a la Doctora, la abrazó y se detuvo en aquel abrazo un instante muy largo; y allí, abrazado a ella, le dijo con la voz más dulce que pueda recordarse: *Cómo pasa el tiempo, mi hijita, y la besó.* Nosotros quedamos perturbados y sé que Fernando tampoco lo olvidó.

Paso por ese edificio y siempre miro el balcón de la Doctora. Una vez estaban pintando las fachadas y los pintores lógicamente olvidan que tras los balcones la vida tiene un orden. Estaban en el balcón de la Doctora con su algarabía original y necesitaban algo, y a uno de ellos se le ocurrió llamar y le gritaba a la Doctora: *Abuela, abuela*. La Doctora estaba un poco molesta ya con el escándalo, pero la insistencia del pintor que la llamaba abuela le puso la tapa al pomo. *Fijese lo que le voy a decir, en primer lugar, yo no soy su abuela...* Ella me hacía el cuento y reía.

Yo siempre fui un poco soñadora, y mi sueño era irme a trabajar con un grupo (para mí era un grupo muy preciso) o como crítico en la revista *tablas*; pero no sé por qué nunca fue posible. Una mañana la Doctora me citó a su oficina y me hizo esa pregunta: *¿Qué has pensado hacer cuando termines?* Y yo le conté mis sueños. Ella me habló de la enseñanza, del relevo, de la formación de las nuevas generaciones, del prestigio de la Facultad y el vínculo con la práctica teatral. Yo nunca me había imaginado como profesora de la Facultad, pero en ese momento entendí que no tenía salida y dije: *Sí*.

Yo creo que hay algo de misterio en cómo las cosas se tejen. Me siento feliz de haber pasado por esa experiencia y de que mis sueños en aquel momento se truncaran. El hecho de entrenarme como profesora en la Facultad, de convivir como compañera de trabajo con los que habían sido mis maestros, y de ser testigo de la última etapa de funciones de la Doctora allí, me regalaron una experiencia inolvidable que a la larga definió mi vida toda.

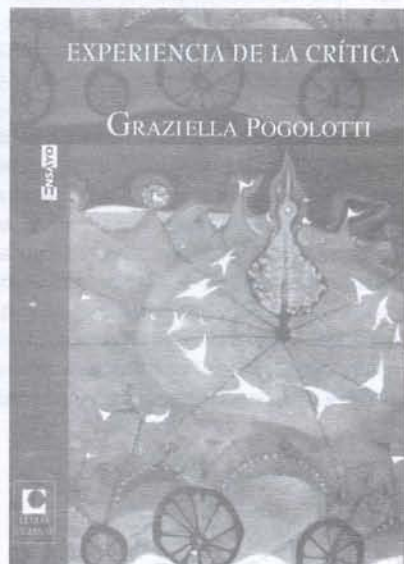
Cuando en 1989 decidí abandonar el ISA para fundar mi grupo en Santa Clara, había culminado un ciclo que me ligaba profundamente al destino del teatro en mi país. Y ahora se abría otro, en el que nuevamente nos colocábamos en una situación de apertura. Hemos tenido la suerte, Joel Sáez y yo, de atravesar este territorio contando siempre con la solidaria compañía de la Doctora. Desde el primer día, desde el primer espectáculo, ella ha estado ahí aconsejando, elevando el ánimo, haciendo preguntas y pasando la mano por nuestro brazo. Ella vio nuestro primer espectáculo, *El lance de David*, en el tercer piso del Teatro La Caridad, sentada en un banco incómodo que dijo impedía que la gente se distrajera. Vio *Antígona* en Santa Clara y *La historia de un viaje* en la sala Avellaneda del Teatro Nacional. Para todas tuvo sus palabras, pero el gesto esencial era su presencia. Ella estuvo también en la sala Alejo Carpentier del Gran Teatro cuando en el Festival Yorick pusimos nuestra obra *A la deriva*, y no quiso irse sin darnos un abrazo, muy conmovida por lo que acababa de apresar con su presencia. Es algo que no olvidaré. Tenemos el privilegio de su compañía, el privilegio de un recodo donde uno puede sentirse protegido sin paternalismo ni trasfondos. Pero ella ha sido siempre así, cristalina y profunda. Yo creo que es una suerte que nosotros, y tantos otros, podamos decir que hemos realizado este viaje acompañados de una persona así.

No siempre se corre esa suerte, la de poder sentir, aunque uno esté lejos, que hay un lugar seguro al que uno puede recurrir en momentos difíciles y en momentos buenos.

La Doctora ha transitado ella misma por tantas etapas decisivas, y ha protagonizado ella misma tantos momentos decisivos, que a la brillantez de su pensamiento se une la experiencia vital; su curiosidad y compromiso infinito, su decisiva contribución a la acción, y su humildad conmovedora para hacernos saber que esas acciones no son más que el decursar de un día tras otro y que están inmersas en un proceso mucho más amplio y complejo que nos contiene.

Ella siempre ha insistido en eso de las cosas pequeñas, en el valor de la acción resistente que no se deja avasallar y sin mucho ruido va creando corrientes de pensamiento que a la larga perduran y hacen nacer otras corrientes que a su vez... Ahora mismo algunos pudieran decir que su lucha por hacer del ISA un lugar de verdadero taller, un espacio alternativo donde estudiantes y profesores, desde el rigor de un aprendizaje académico, pudieran enfrentar con profundidad el legado de una inteligencia artesanal que el oficio del teatro acumula, es todavía un sueño. Sin embargo, no sería totalmente cierto. El magisterio de la Doctora, que nunca ha sido convencional, está impreso en muchos de los proyectos que hoy animan nuestro teatro. Porque el espíritu de aprendizaje real que dominaba las aulas del ISA bajo su amparo, sembró no sólo la idea, al parecer absurda, de la responsabilidad por el destino de nuestro oficio, sino también la necesidad de afirmación de una generación de jóvenes que aprendieron en ese horno de ladrillos que el camino de la independencia pasaba por el camino del trabajo concreto, por el camino de una elección artística con respecto al oficio y de una elección ética para edificarla. Esas semillas están regadas en nuestro medio teatral a pesar de todas las contradicciones que los procesos culturales siempre acarrearán.

Ahora mismo recuerdo el Festival de Teatro de Camagüey donde el grupo de Flora Lauten presentó *Lila la mariposa*. Fue otra batalla de Hernani del teatro cubano. Yo estaba allí. La periodista Neysa Ramón le dijo a Flora, delante de cerca de doscientas personas, que por qué no guardaba un poco de imágenes para el próximo espectáculo. En verdad no se estaba debatiendo una obra, se estaba librando una guerra contra la fuerza y la vitalidad de una nueva corriente que desde las aulas del ISA se



gestaba, y eso no podía pasar indiferente porque el *status quo*, donde quiera que se encuentre instalado, se defiende con las garras afiladas cuando aparece algo inquietante que lo haga peligrar. Y la experiencia de Flora Lauten desde las aulas del ISA era ese algo inquietante que amenazaba convertirse en acción concreta. No puede afirmarse que el magisterio de la Doctora, y su espíritu investigador, no hayan sido esenciales en esa pequeña revolución que desde las aulas del ISA se gestaba. Y no se detuvo en aquel suceso, muchos fueron los síntomas de que algo estaba cambiando.

Algún día, quizás, alguien dedique su energía a investigar y dar una visión compleja de todo aquel proceso que todavía no cierra su ciclo.

Sé que la Doctora escribe sus *Memorias*. Siempre pregunto si avanza. Quisiera tener ya en mis manos ese libro. Sin embargo, tengo en mis manos otro libro abierto, una historia infinita que me acompañará siempre. La vida de la Doctora, la pasada y la presente, su modo de ser fiel a principios con los que no se negocia, su paciencia y su humildad para comprender el acto del ser humano, su ascetismo para con ella misma, su desprecio por la frivolidad, su disposición para el amparo y la generosidad, su amplitud para dialogar, su magisterio callado, su militancia espartana y su increíble capacidad para saber pulsar el epos de cada tiempo; todo ello y mucho más que no debo gastar en palabras, es una experiencia viva y un modelo activo que puede movilizar otras experiencias.

La recuerdo ahora veinticinco años atrás, en la sala de conferencias del edificio central de ISA, con todos los estudiantes de Actuación y Teatología de primer año; inquietos, conversadores y hasta indisciplinados, en la clase de Introducción a la Especialidad. La recuerdo esforzándose para que las dudas entraran en nuestras certezas; la recuerdo sudando del calor intenso y mirando su reloj despertador para no perder ni ganar un minuto. Cuando el año hubiera terminado esos estudiantes iban a saber quién era aquella mujer que tanto ímpetu ponía en su conferencia. Y quizás, para algunos, ya sería demasiado tarde. Una vez, en una de esas clases, que colocaban a los recién llegados en un contexto digamos útil para el aprendizaje, la Doctora comenzó hablando de una parte importante de la historia del arte y dijo: *Como ustedes saben, el Naturalismo...* Se hizo un vacío muy grande y la Doctora, con esas reacciones recurrentes que la caracterizan repitió: *Bueno, Emilio Zola...* Entonces la cara de los estudiantes se iluminó y la Doctora supo que sabían de qué hablaba.

*Lo perfecto es enemigo de lo bueno* es una sentencia de la Doctora que hemos adoptado como parte de nuestra vida. Joel la emplea siempre con sus actores lo mismo si una escena se traba, si están deprimidos por falta de perspectiva o si no les agrada una decisión. También en nuestra vida privada, cuando somos felices o nos sentimos incómodos. Porque *lo perfecto es enemigo de lo bueno*.

Vivimos en un mundo lleno de miserias y de luz. Sé de algunos trasnochados que desde un resentimiento ominoso y enano, desde una ignorancia brutal y un servilismo feroz para lograr el reconocimiento que su propia vida no les

permite, han opinado mal por los recientes Premios Nacionales de Literatura y de Enseñanza Artística que la Doctora Graziella Pogolotti acaba de recibir. Dudé en mencionarlo, pero lo hago con la certeza de una carcajada sonora que me hace sentir lástima de esos pobres infelices. El desacierto de su protesta pone al desnudo la chatura de su mirada y la mediocridad que satura un lenguaje inútil y banal. No es a la Doctora a la que atacan, sino a todo lo que ella representa. Es contra su imagen imperturbable y rotunda contra la que pierden la compostura, es contra su dignidad, que es el patrimonio mayor del hombre, la dignidad que permite vivir sin concesiones, la dignidad que permite desasirse del lastre y andar ligero de equipaje pero con el alma en peso. Y eso no lo puede entender uno para el que la dignidad ha sido moneda de cambio.

Yo no quería escribir loas. Yo no quería escribir algo rutinario. No quería preocuparme mucho ni de estilo ni de armonía sintáctica. Quería sentarme e improvisar con mis imágenes y mis recuerdos. Porque pensar en la Doctora es pensar en alguien que me es totalmente familiar, alguien que siempre está ahí al alcance de la mano, esa persona imprescindible que ocupa en nuestro mundo privado un asiento en la mesa. Nunca le pondría frijoles, por ejemplo. Y el café bien fuerte y sin mucha azúcar, y frutas si las consigo. Y de buena gana un buen vino con un buen trozo de queso porque aunque no lo parezca ella sabe diferenciar el buen vino. Y le he prometido encontrar alcachofas en algún sitio. Pero estaría en mi mesa aunque sólo sirviera huevo frito y arroz. Y sé que ella lo comería con gusto mientras hablamos de las cosas de este mundo.

Hace veintidós años, recibiendo a los estudiantes de nuevo ingreso de la Facultad de Teatro, sentados en aquel anfiteatro de ladrillos rojos, la Doctora recordó:

*Un molinero dejó como única herencia a sus tres hijos, su molino, su burro y su gato. El reparto fue bien simple: no se necesitó llamar ni al abogado ni al notario. Habrían consumido todo el pobre patrimonio. El mayor recibió el molino, el segundo se quedó con el burro, y al menor le tocó sólo el gato. Este se lamentaba de su mísera herencia. El gato, que escuchaba estas palabras, pero se hacía el desentendido, le dijo en tono serio y pausado: «No debéis afligiros, mi señor, no tenéis más que proporcionarme una bolsa y un par de botas para andar por entre los matorrales, y veréis que vuestra herencia no es tan pobre como pensáis».*

Era el cuento de Charles Perrault que todos conocemos: «El gato con botas». Uno de esos estudiantes que estaba allí sentado aún lo recuerda con nitidez y sueña poder montar algún día ese cuento para el teatro. Me gustaría hacer en esa obra el gato con botas y que la Doctora escuchara hasta dónde llegan las resonancias de su magisterio. Mientras esa obra no llegue, quiero cerrar estas palabras improvisadas con el comienzo de una carta que no quiero terminar hoy:

Querida Doctora: No debéis afligiros, no tenéis más que proporcionarme un par de botas para andar por los matorrales, y veréis que vuestra herencia no es tan pobre como pensáis. Con el cariño de siempre. Roxana.

# 20 años Buendía: teatro y mundo

Quiere *tablas*, en este primer volumen dedicado a los setenta años de la Renovación Teatral en Cuba, enfocar las dos décadas de existencia de Teatro Buendía, nítido ejemplo entre nosotros de relectura de la herencia y siembra de la semilla. Siete artículos comentan mediante diversas perspectivas el arte que la maestra Flora Lauten ha ido entregando, de forma sostenida y organizada, con su magisterio y su labor como actriz y directora desde la academia que es ya este colectivo esencial. Completa el recorrido el libreto de *Charenton*, espectáculo estrenado el pasado año, introducido aquí por Raquel Carrió. Excepto indicación contraria, las imágenes publicadas pertenecen al archivo de Flora Lauten y al del grupo.

FOTO: ARCHIVO DE CARLOS CELDRÁN



*El rey de los animales*, dirección de Carlos Celdrán

## Evocaciones desde la semilla

Rubén Darío Salazar

**PARA LOS JÓVENES QUE LLEGAMOS EN** 1982 al Instituto Superior de Arte a cursar estudios de Actuación y Teatología, descubrir el Castillo de Elsinor, como llamaban a la Facultad de Artes Escénicas, fue hacer tangente el espíritu de Hamlet, el hombre siempre en duda con su presente, siempre seguro de su destino. Desandar por los laberínticos pasillos y oír la cálida voz de Herminia Sánchez impartiendo clases a los alumnos del segundo año, encontrarnos de repente la figura mítica y desgarrada de Vicente Revuelta, ver a Suárez del Villar creando personajes sobre la música, y trabajar con Ana, mi profesora Ana Viña, disertando sobre el origen ruso de su método de enseñanza y señalando la puerta abierta para los que quisieran experimentar. «Aquí daremos la academia, pero no estoy en contra de lo nuevo, después de mi turno pueden ir a ver las clases de Florita».

Justamente donde colgaba ¿o cuelga? el letrero metálico que dice Elsinor estaba el aula de Florita. Dos o tres averiguaciones bastaban para saber quién era. Había sido la última Miss Cuba, perteneció a Teatro Estudio, trabajó con el Teatro Escambray, tenía unos ojos verdes bellísimos y en su casa había un galápago que viviría muchos años. A quien encontré finalmente fue a Flora Lauten, la profesora del grupo de tercer año que ensayaba una versión escénica de *El pequeño príncipe* de Saint-Exupéry.

En una plaza o un parque, no recuerdo bien, vi la función del referido espectáculo que hacían mis compañeros de albergue. José Juan Rodríguez, *El Jabao*, buena gente y líder en los ejercicios; Miguel Ángel Rodríguez, *El Ruso*, una estatua griega con un corazón de oro; Jorge Lorenzo, *Mami La Rampa*, tan bonito como ocurrente; Orestes Pérez, que sabía una cantidad de cosas tremenda; y José Antonio Alonso, mi amigo, una especie de piño perdido, guajiro del Cotorro y excelente actor. Fue él quien me invitó a la representación. Le eché una ojeada a mi libro de *El Principito* para tener una noción de lo que vería. Cuando la función comenzó me descoliqué con lo que el montaje me contaba. Todos eran un poco el Pequeño Príncipe, aunque fuera Anabel Leal quien lo protagonizara. Shorts, camisetas, bufandas y zapatos deportivos eran el vestuario concebido por el pintor Leandro Soto, quien firmó buena parte de los espectáculos que dieron origen al Buendía. Los actores comenzaban con una vitalidad arrolladora que iba directo a la imaginación provocando asociaciones y motivando más mi interés por el camino del teatro. Luego supe que el discurso escénico se armaba con improvisaciones llamadas analogías y homologías, Orestes era un experto en la explicación.

Los antecedentes de Flora en su trabajo con Vicente Revuelta, el Teatro Escambray y el maestro colombiano Santiago García, daban una idea de por dónde iba la creación

de aquella profesora amada por sus alumnos que hablaba con una voz mezcla de actriz y madre. En *El pequeño príncipe* me gustaría soñar la semilla del futuro Buendía. La puesta en escena contenía la audacia, el cuestionamiento y el contenido polémico presentes siempre en la estética personalísima de Lauten, esta vez al servicio de un problema tan delicado como el de los niños llevados al exilio por sus padres, todo expuesto sin perder optimismo ni el sentido de «futuridad», para decirlo con las palabras del maestro

imágenes sugerentes. Selma Soreghi, la Serpiente, era una parodia de la estatua de la libertad en New York. Orestes Pérez, el Borracho, se presentaba como Diógenes con su tonel. El Ruso vendía pastillas para olvidar. El Jabao, como el Vanidoso, imitaba a un mono. Félix Antequera, el Matemático, tenía la imagen del hombre calculador con su ábaco. José Antonio, en el Geólogo, era una especie de pirata conquistador. César Évora, como el Aviador, dejaba ver la presencia del hombre robotizado, metáfora esta que suscitó muchos comentarios.



Las maestras Raquel Carrió y Flora Lauten imparten un taller en la sede del Buendía

Rine Leal. Nunca vi *La emboscada*, el espectáculo anterior de la directora artística con la graduación del ISA en 1981, pero sé que también indagaba en temas universales tan caros a ella como el amor a la patria, a la familia, a la pareja, a la vida. La intensa ruta teatral de Flora, la observación y el intercambio con un mundo juvenil cercano en la casa y en la escuela, fueron la clave para transformar la historia del Principito, de profundo aliento existencial y humano, en una exposición dramática sobre la realidad de aquellos niños de la Isla que fueron despojados de su país, bajo la promesa de un paraíso fantástico, por eso la función que evoco no sólo me descolocó, sino que suscitó en mí sentimientos encontrados. Siempre me pasa esto cuando visito el Buendía. Por eso recurro a la imagen de la semilla que germina, se hace árbol, da flores y por consiguiente frutos. Flora consolidó en Buendía la forma teatral que la identifica, contraponiendo siempre a la decadencia del mundo y su crisis constante, ideales llenos de espiritualidad y rebeldía. Imposible olvidar aquellas palabras de Martí dichas por los actores como una defensa contra la tristeza que causan la soledad y la lejanía: *Y te busqué por ríos, y te busqué por mares, y para hallar tu alma muchos lirios abrí...*

La emoción que provocaba la puesta de *El pequeño príncipe* gravitaba todo el tiempo en el intercambio producido entre actores y público, ya desde una fisicalidad virtuosa junto a

Otra de las herencias que toma el Buendía de *El pequeño príncipe* se halla en el tratamiento de la música, a cargo aquí de Enrique González. En mi recuerdo logro ver una batería, guitarra, flauta y piano, todos en vivo y con una elaborada sonoridad. La partitura estaba trabajada con un criterio de acercamiento y distancia que a veces podía ser cortante y nada descriptiva, pero otras veces se tornaba delicada y sutil. La dramaturgia de Flora, en comunidad con sus alumnos, defendía lo mismo que Buendía defiende desde su aparición como grupo profesional. No importa que la historia sea de origen francés, o español —como *El lazarrillo de Tormes*, estrenado en el Teatro Mella—, o con influencias griegas como la *Electra...* de Piñera, traspolada por Flora a un circo familiar y patético nombrado Garrigó. Nada le impide a esta directora que lo auténtico, lo nacional, permeado de símbolos y metáforas, permanezca como principal enunciado. La aparente ingenuidad de aquel niño solitario que buscaba su flor, entre juegos y rondas de la infancia, marcaron los códigos de renovación y maestría por los que hoy se reconoce a Flora Lauten. Los mismos con que el montaje de *Lila la mariposa*, de Ferrer, a finales de los ochenta, «acumuló éxitos y furores fanáticos», para retomar otra vez el verbo criollísimo de Rine Leal sobre «la directora del momento», cosa que Flora no ha dejado de ser, o al menos de los buenos momentos. Cuando en



Taller de máscaras impartido por Flora Lauten en Covent Garden, Londres



Portadilla del programa original de *El pequeño príncipe*, dirección de Flora Lauten

1984 *El pequeño príncipe* se alzó con el reconocimiento del jurado del Festival de Teatro de La Habana a la puesta que exploraba en los caminos de un renovado lenguaje teatral, ya se pronosticaba lo que vendría después. La familia de artistas terminó construyendo un teatro en el templo de una antigua iglesia.

Pasado el tiempo y siendo yo teatrera profesional, el Buendía logró otro hito que me hizo evocar la función de *El principito*. En el IX Festival Nacional de Teatro para Niños y Jóvenes celebrado en 1988 en Cienfuegos, Carlos Celdrán, el joven director artístico del grupo capitaneado por Flora, alcanzó con su espectáculo *El rey de los animales* un trabajo de situaciones dramáticas, llenas de ritmo, sonoridad natural, sensibilidad contemporánea y un tratamiento fabular que se alejaba de lo moralizante y aleccionador. Con esto comprobé que el colectivo profesional guiado por Lauten era algo más que un grupo de teatro, era un grupo-laboratorio, grupo-casa, grupo-vida. En el año 2002 celebramos en

el Teatro Sauto los veinte años del estreno de *La emboscada* por los alumnos de la primera graduación del ISA. Yo me acerqué a Flora para saludarla y recuerdo que me dijo: «Rubén, yo siempre te he sentido cerca de mí». Tenía razón, tan cerca como para querer tener un grupo como el suyo, con un sentido de la investigación y la práctica como el que ella ha logrado, construir un espacio teatral como el que su tropa ha levantado. No me he perdido durante veinte años nada de lo que allí se ha producido. Cada encuentro con los montajes de Buendía ha sido una referencia para mi trabajo, esencial para nutrir el imaginario personal, para revivir mis años de estudiante, sentado sobre la hierba de un parque o las piedras de una plaza, no recuerdo bien, a la espera de aquellos abrazos estremecedores con los que comenzaba la función de *El pequeño príncipe*. Abrazos de teatro, como huella vivificadora y eterna, abrazos con la savia de lo que hoy reconocemos como la familia Buendía.



tablas

# CHARENTON

Raquel Carrió y Flora Lauten

Libreto 72

BUENDÍA



### Flora Lauten (La Habana, 1942)

Profesora, actriz y directora teatral. Funda en La Habana en 1986 el Grupo Teatro Buendía con alumnos egresados del Instituto Superior de Arte (ISA). Es Profesora Titular de Actuación y Dirección Teatral de la Facultad de Artes Escénicas del ISA y fundadora de la EITALC (Escuela Internacional de Teatro de América Latina y El Caribe), donde ha impartido talleres, seminarios y demostraciones de trabajo. El carácter renovador y la calidad de sus actuaciones, talleres y puestas en escena en las dos últimas décadas (*Lila la mariposa*, *Las perlas de tu boca*, *La cándida Eréndira*, *Otra tempestad*, *La vida en rosa*, *Bacantes* y *Charenton*, entre otras) han obtenido numerosos premios y reconocimientos del público y la crítica especializada en América Latina, Europa, Norteamérica, Asia, África y Australia. Ha impartido cursos sobre entrenamiento

del actor, máscaras, improvisación y técnicas de montaje en numerosos países e instituciones culturales. Discípula de maestros como Vicente Revuelta o Berta Martínez, inmersa en proyectos fundacionales de la escena cubana como Teatro Estudio, Los Doce o Teatro Escambray, obtuvo en 2005 el Premio Nacional de Teatro en Cuba por la obra de toda su vida.



### Raquel Carrió (La Habana, 1951)

Profesora, dramaturga y ensayista. Fundadora de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte y de la EITALC (Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe). Es Profesora Titular de Dramaturgia y

Metodología de la Investigación Teatral. Ha recibido numerosos premios y distinciones por sus libros y artículos teóricos, entre los que se destacan *Dramaturgia cubana contemporánea*, *Estudios críticos* y *Recuperar la memoria del fuego*. Ha impartido conferencias, talleres y seminarios en universidades e instituciones culturales de América Latina, Europa, Norteamérica, Asia, África y Australia, y ha participado como investigadora en múltiples sesiones de la ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral) bajo la dirección de Eugenio Barba. Ha sido asesora dramaturgica del Teatro Buendía desde su fundación. Sus versiones de *Las ruinas circulares*, *Otra tempestad*, *La vida en rosa*, *Bacantes* y *Charenton* han obtenido el reconocimiento del público y la crítica especializada, así como aplausos y galardones en las más importantes plazas del mundo. Es reconocida por todas las generaciones de teatristas cubanos como Maestra en los terrenos de la Teoría Teatral, la Historia del Teatro y la Dramaturgia.

# La escritura invisible

## Notas sobre *Charenton*

Raquel Carrió

**HAY UN POETA DE FINALES DEL SIGLO XVIII QUE PERTENECE, POR** legítimo *derecho de la imagen*, al origen y la fundación de la nacionalidad cubana. Cuentan que la locura de Zequeira consistía en una extraña vocación de *teatralidad*. Creía que al ponerse un sombrero se *volvía invisible*. Más que el *Marat-Sade* de Peter Weiss –punto de partida y eje de la investigación para la versión y el montaje de *Charenton*–, más que los ensayos de Simone de Beauvoir recogidos en el libro *¿Hay que quemar a Sade?* que cito en el programa del espectáculo, más que toda la bibliografía sobre la Revolución Francesa (e imágenes plásticas, musicales y otras fuentes consultadas), más, mucho más atrás –en ese hilo invisible en el tiempo y el espacio que nos ata al *primer día*–, está ese extraño ritual que inaugura Zequeira y que es un acto repetido a lo largo de nuestra Historia de Nación. Tanto como el *Espejo* y la *Paciencia* de Silvestre de Balboa o como el *encubrimiento* de *El príncipe jardinero* (o  *fingido Cloridano*) de Santiago Pita.

¿Por qué estas claves secretas, *sumergidas*, para hablar de algo tan simple como puede ser *alterar, adulterar* el texto clásico en función de la *actualización* (aquí y ahora) de un *canon* (el texto de Weiss), por otra parte ya muy *contaminado* con otras versiones y lecturas? También está la referencia, de la que no hablo en el programa de mano, quizás por razones de espacio, a *La Cuba secreta* de María Zambrano que tanto iluminó las búsquedas –y las *poéticas*– del Grupo Orígenes en Cuba.<sup>1</sup>

No voy a explicar estas u otras referencias. Allí están, en la piel del espectáculo: en ese *sumergimiento* o ese *orfismo* doloroso que significa descender al espacio de la locura, la pobreza, la oscuridad y el encierro en la búsqueda tal vez no de *razones* (véase el discurso sobre la Razón en el texto de Weiss o en *Charenton*), sino de algo *rico y extraño* (cito a Shakespeare) que *ilumina y mata* (esta vez a Martí).

Es que, en verdad, estas son las fuentes secretas, *invisibles*, de la escritura textual y escénica de *Charenton*. Como otras veces, investigamos largamente en fuentes de todo tipo: históricas, literarias, plásticas, musicales, gestuales y danzarias. Escribí una versión que *acercara* la obra de Weiss a nuestro espacio (la iglesia de Loma y 39 que ha sido Isla, Ciudad, Desierto, Arena, Cabaret..., pero esta vez concebida como un Sótano húmedo y áspero, pobre, muy pobre como es), a nuestro tiempo, y sobre todo a los cuerpos, rostros y voces de sus actores-personajes.

Digo siempre que es una suerte para mí conocerlos a ellos (los actores) tan bien: haber compartido horas de entrenamiento, hambre, calor, sueño, cansancio, viajes, asombros, rutinas, peleas, pérdidas y desencuentros. Cada una de estas cosas forma parte de la Memoria y del imaginario secreto, personal y colectivo de este grupo humano: sus *viejos* y *nuevos* que heredan la sombra, la huella, el olor y las *miradas perdidas* de los que ya no están. A eso llamo una *cultura de grupo*. Y una cultura tiene signos, gestos, pisadas que se reconocen y *sienten*, también, en la *mirada* del espectador.

Porque *Charenton* es ante todo un espectáculo-homenaje a los veinte años de Teatro Buendía. Y si *Otra tempestad*, pienso, era un punto de llegada, el arribo a una madurez expresiva tras años de investigaciones, *La vida en rosa* la quiebra (o la Crisis de la Ilusión, después de la Utopía), y *Bacantes* una nueva *siembra* en torno al Árbol viejo, *Charenton* es para mí un *nacimiento* en el sentido mítico, circular y recurrente en que la Memoria salva –y reconstruye– los fragmentos dispersos. De allí la idea de *sumergimiento* y *luz*; de allí La Noche en *Charenton* como centro de un espectáculo que *salta* –literalmente salta– frente a los ojos del espectador como un delirio o como un sueño de sus actores-personajes. De allí también su *fragilidad*: su estar a punto de ser devorado por el fuego.<sup>2</sup>

Quizás lo más *extraño* en *Charenton* es el múltiple *juego* que se establece en el nivel de la fábula. En esta versión se trata de un grupo de actores que Sade ha escondido en el sótano del Hospicio para salvarlos de la guillotina o –lo que también pudiera ser– para someterlos al curioso *experimento* de una de sus obras. Obviamente, en este *desplazamiento* del sentido, *La*

persecución y el asesinato de Jean Paul Marat... (el texto de Weiss) pasa a ser una suerte de *trampa* colocada al espectador en el guión o *partitura* del fantasioso montaje del Marqués. Hasta aquí, la *subversión* de la fábula (en la versión) responde, en mayor o menor medida, a lo *posible*. En verdad Sade organizaba representaciones en Charenton con los locos del Hospicio, y en verdad fuentes históricas testimonian la existencia de *actores de la Comedia* en las listas de la Guillotina. El *desplazamiento* se realiza, entonces, en el área de las *imágenes posibles*. Pero –fuera del guión de Sade– ocurre algo insólito: el *acto de matar* (a Marat) no se cumple: la acción es *suspendida* porque los actores se niegan a cumplir no sólo la *partitura* del Marqués, sino la *escenificación* de un hecho histórico, por demás, ya cumplido.

Lo curioso es que esta segunda *vuelta de tuerca* a nivel de la fábula es lo que quizás le otorga una *legalidad poética* eficaz a lo que para mí constituye el centro de la imagen-acción. No está en la fábula, sino en *los personajes*. O en la relación actor-personaje. Creo que es allí donde la visión de la dramaturgia y la maestría de la puesta en escena de Flora Lauten apuestan por el lado más riesgoso: es la *rebelión del actor frente a la partitura* (de la fábula) lo que da sentido al *centro* de la puesta.

Sería largo explicar cómo –mediante qué operaciones– se entrecruzan o relacionan los distintos *momentos de integración* de la fábula y, desde luego, esta labor de análisis habría que realizarla a partir de la ejemplificación de hechos concretos y particulares del espectáculo, lo cual rebasa los límites de esta introducción. Pero lo importante es señalar por qué considero la relación actor-personaje el eje en que se vertebra no sólo la estructura del texto (de la versión) sino la significación de la puesta en escena de *Charenton*.<sup>3</sup>

El punto central es el siguiente: más que la Historia de la Revolución (con sus Acciones y Personajes) es la *intrahistoria* del pequeño *hombre común*, alucinado entre mitos e ideologías, grandes acciones y discursos, lo que nos conmueve en esta fábula. Más que el Personaje es el *actor*. Más que la Historia misma, sus diminutos *actantes* que nadie ve en el fragor (*estruendo y furia...*) de los Combates y Discursos.

De allí el *descendimiento* que propone *Charenton* al espacio íntimo, personal, del actor: su celda-camerino, su espejo, su soledad, su sombra. Y los pequeños atributos del hambre (el jarro, la cuchara, el pan) y de la noche (el apagón: donde se sueña, se canta, se encienden las velas y surgen las figuras –otras– de la historia). En realidad, es de esta Noche en Charenton (como en una *Noche de Walpurgis*: no me importa confesar que es su referente) de donde brotan los *delirios* (de la panadera que quiere ser Reina, el soldado que sueña a Napoleón o la niña que se cree Juana de Arco). Y es este Ejercicio de *transgresión simbólica* (ejecutado a partir de *acciones –y transiciones– mínimas* como contrapartida a la gestualidad de lo *grandioso*) lo que realmente da sentido a la *subversión* en *Charenton*.

De allí también la dificultad de *transcribir* (al texto *escrito* del espectáculo) las pequeñas, mínimas, a veces casi imperceptibles *conexiones* entre el relato y la ejecución de las *acciones*, proyectadas –es la *trampa* para el espectador– en dos *dimensiones* diferentes de la fábula: la *historia que se cuenta* y la *invisible que se esconde* y sólo se revela en el Epílogo. Es allí donde el *Juego de representación* (¿el de Sade, el nuestro...?) entrega sus claves, una de las cuales –la más evidente a nivel del relato– es la *sistemática ruptura de lo trágico por lo cómico* (cito a Virgilio) como vía para develar los mecanismos *internos* de la *teatralidad*. Desde este punto de vista es que el *juego intertextual* –la música, el movimiento o los efectos de luz quiebran, fragmentan continuamente el discurso de ideas– opera como *significante* de un hecho implícito: la quiebra de la Razón, del *logos* frente al *impulso* (ciego, alucinado) de la acción.<sup>4</sup>

No quiero decir más, por eso de que cada cual *puede leer lo suyo*. Desde esa posibilidad de *compartir una experiencia* celebramos los veinte años del Buendía. Sólo agradecer algunas miradas de espectadores que compartieron con nosotros, sin prejuicios y con toda la piel, las entrañables visiones de *Charenton*: a Abelardo Estorino, el Maestro de siempre; a Antón Arrufat, su propia *subversión* y encantamiento; a Enrique Pineda Barnet, su temblor por las imágenes; y a Abel González Melo, su excelente *descenso a los infiernos* del sentido de *Charenton* para encontrar la luz que nos falta. ¿Un *Festín de los Harapos*? Pienso en la *pobreza irradiante* de Martí que ha dado, entre nosotros, los mejores *nacimientos por la imagen*.<sup>5</sup>

#### NOTAS

1 María Zambrano: *La Cuba secreta y otros ensayos*, Ediciones Endimión, Madrid, 1996.

2 Me refiero a la imagen final del espectáculo.

3 Cf. «La máscara y el espejo», «La fábula y los personajes», en las Notas al Programa.

4 En palabras de nuestro Sade (citando a Shakespeare): «Un simple *Juego de representación: estruendo y furia...* que nada significa». Alude a la relación Teatro-Vida, en el momento en que los *Actores de la Comedia* van saliendo, en distintas *gradaciones*, de la *Máscara* o el *Personaje* y son ellos mismos (Epílogo). Sobre el tema de la Razón, cf. el programa de *Charenton*.

5 Remito al estudio de Abel González Melo: «Festín de los patíbulos», aparecido en julio de 2005 en [www.cniae.cult.cu](http://www.cniae.cult.cu) y en esta edición de *tablas*, pp. 74-78.

## Charenton

Ópera bufa en diez cuadros y un epílogo  
Versión a partir de la obra *Marat-Sade*, de Peter Weiss

Raquel Carrió y Flora Lauten

### Los personajes

MARAT, revolucionario francés  
SADE, marqués escritor  
SIMONE, amante de Marat, cantante de ópera  
CHARLOTTE, noble provinciana, asesina de Marat  
ROUX, cura radical, amigo de Marat  
TOUSSAINT, libertador de Haití, preso en París  
MARQUESA, madre de Sade, lo ayuda en el hospicio  
NAPOLEONCITO, joven actor, con delirio de Napoleón  
ANTONIETA, joven panadera, delirio de María Antonieta  
JUANA, la Niña, se cree Juana de Arco  
SANSÓN, verdugo de la época, puede ser cualquiera.

CORO DE VOCES Y ALUCINACIONES DE MARAT  
MENDIGOS Y NOBLES DEL RETABLO  
MÚSICOS (del ejército de Toussaint)

### La estructura

- I. La Máscara y el Espejo
  - II. Los personajes
  - III. Homenaje a Marat
  - IV. Marat-Sade
  - V. La Noche en Charenton
  - VI. Llegada de Charlotte (o La Feria de París)
  - VII. Juego de decapitaciones
  - VIII. Flagelación de Sade
  - IX. La Asamblea Nacional
  - X. Última imagen de Charlotte
- Epílogo  
(o un juego de actores... hambrientos y diabólicos)



## I. La Máscara y el Espejo

Espacio cerrado. Luces muy tenues sobre los laterales y el fondo de la escena. Oscuridad en el centro. Se ven las figuras frente a los espejos. Cada celda o camerino (a los lados del escenario y en el fondo: plano 2) está iluminado por una pequeña luz que refleja el rostro o partes del cuerpo del actor frente al espejo. Son máscaras: personajes de la historia que van a representar.

En plano 2, centro, la figura de Marat. A la derecha de Marat está la celda de Charlotte. A la izquierda Roux, y Toussaint, solo, en la última celda.

En plano 1, lateral derecho, cerca del público, el Marqués de Sade. En el lugar opuesto (lateral dos), está Simone. En distintos lugares del escenario, en los laterales y al fondo, están los presentadores (Napoleoncito, Antonieta y Juana) y la Madre de Sade. Los músicos en el lateral de Sade, que dirige la función.

Sonido de campanas. Al comenzar la función, la luz va entrando lentamente hasta descubrir todo el Sótano del Hospicio de Charenton. En plano 1, al fondo, todavía velado, el Telón de Harapos de El Pequeño Trianón (que en este caso alude no al original de Versailles, sino al teatro burlesco o satírico que Sade ha creado en el Sótano del Hospicio de Charenton donde representa su obra con actores que hace pasar por locos).

Sonido: «El espectro de la rosa» (texto de T. Gautier, música de H. Berlioz). Sobre la música: voces, sonidos, risas, acciones simultáneas. Campanas.

Sade se dirige al público. Vestuario de época pero raído, un poco deshecho. Es obeso y se ha vestido para celebrar la función. Lleva peluca y viejos pero buenos zapatos. (Dos paneles separan al público de la escena. Se abren y cierran como puertas de Charenton).

ACTOR SADE. (Detrás de los barrotes o paneles.) Estimado público, una vez más Charenton... ¡abre sus puertas!

Sonidos de fanfarria. Risas, voces. Napoleoncito, Antonieta y Juana abren los paneles. En plano 2 se abren las celdas. Todos con los trajes de locos (de lienzo blanco, raídos.). Cada uno, sobre su traje, lleva los atributos que lo caracterizan: cucharas, jarros, cazuelas, viejas medallas, sombreros, sables, banderas, cuchillos (acciones simultáneas).

SADE. (Sobre las acciones, al público.) ¿Quién dijo que los locos no pueden representar? (Risas.)

ACTOR MARAT. (Plano 2, arriba, saliendo de la celda.) Al Señor Coulmier (Muestra el muñeco del Señor Coulmier, un títere.), director de este Hospicio, acabamos de... (Lo lanza desde arriba, el muñeco cuelga. Sonido de percusión, como número de circo.) ¡matar!

Los locos actores corren a agarrar a Coulmier. Foto fija.

NAPOLEONCITO. (Al público, sobre Coulmier.) ¡Tan viejo, tan gastado... tan hecho a los tiempos en que la Revolución...!

Sonido de percusión (redoblante).

TODOS. (Abriendo el telón de fondo.) ¡Había triunfado!

Imagen de la Revolución. Música, muy baja, desde la lejanía: cita «La marsellesa» cantada por los actores sobre o desde la carreta que será tribuna, retablo, guillotina, imágenes en la memoria de los personajes. La carreta va entrando, lentamente. Sobre la música y las acciones:

ACTOR SADE. (Al público.) No es difícil transportarse en el tiempo. Basta soltar la amarra de la Razón... y ya estamos en la Francia... ¡de 1793!

La carreta en el centro. Trajes de lienzo blanco, bandas rojas, botas, sombreros. La escena en blanco, negro y rojo. Napoleoncito, Antonieta y Juana tiran de la carreta. Sobre ella, la madre de Sade con la máscara de la muerte (modelo: «El triunfo de la muerte», de Breughel). Detrás de la muerte está Charlotte. A los lados, al fondo, Marat, Roux y Toussaint con antorchas encendidas. Imagen fija. Sobre la imagen y el sonido, el texto de Sade.

SADE. (Al público.) ¿Quién no recuerda las acciones sangrientas de la Gran Revolución que cambió el mundo?

Napoleoncito suena un silbato. Cantan «La marsellesa» en tono de combate. Ritmo vertiginoso. Recorren el escenario con la carreta que da vueltas en círculos. Sonidos, gritos:

MARAT. (Con la antorcha.) ¡Libertad!

TOUSSAINT. ¡Igualdad!

NAPOLEONCITO. ¡Fraternidad!

MARAT. ¡Viva la Revolución!

Charlotte al fondo del escenario sobre la carreta. Lloro.

SADE. (Al público.) Alguien dijo que la historia se repite... (Muestra a la Marquesa con la máscara de la muerte.) primero como tragedia (La máscara sonríe.) y después...

La Marquesa se vuelve y enseña el trasero desnudo.

SADE. (Riendo.) ¡Como comedia!

Risas de los locos. Sonidos de fanfarria con las cucharas, jarros, cazuelas. Acciones simultáneas. Sade detiene con un gesto las acciones. Le indica a Juana que diga el texto.

JUANA. (Con un tic nervioso que le impide hablar. Movimientos extraños.) Pero ahora... (Con dificultad.) a los hijos nos toca (Voz deformada.) ¡gesticularr...!

NAPOLEONCITO. (Con sus atributos: sombrero, botas, sable, banda tricolor, frenético, muy acelerado, al público.) ¡Eso es lo que quieren ver estos hijos despiadados... insultados... desquiciados...!

Va hacia Marat, lo señala con el sable.

NAPOLEONCITO. ¡Cómo murieron los grandes! (Se ríe, baja el sable.) Y cómo después los pequeños... (Abraza a Juana y Antonieta.)

LOS TRES. (En modelo de pantomima, forman figura.) ¡Nos levantamos el ánimo! (Risas. Foto fija.)

Sobre la figura, entra el sonido de las presentaciones.



## II. Los personajes

ANTONIETA. (A Napoleoncito.) ¡Acaba de presentarnos... que ya queremos actuar!

NAPOLEONCITO. (Extrañado.) ¿Actuar? ¿Actuar en qué?

ANTONIETA. En la obra que Sade nos escribió.

Tema de Sade. Entran al Marqués en su silla. Lo presentan.

NAPOLEONCITO. Él es marqués.

ANTONIETA. Hombre de letras.

JUANA. ¡Prisionero en la Bastilla!

ANTONIETA. ¡Secretario del comité de picas!

JUANA. Y ha vivido en este cascarón... (Mira todo el espacio.) ¡por muchos, muchísimos años!

Risas, acciones de cada uno.

NAPOLEONCITO. (Volviendo al texto o partitura de Sade.) Aunque su vida ha transcurrido entre la cárcel y el destierro...

ANTONIETA Y JUANA. (En secreto, al público.) ¡No ha perdido su talento en el encierro! (Le abren la capa: por dentro está llena de papeles ocultos: pequeños pliegos, pedazos de escritura.)

ANTONIETA. No ha dejado de escribir.

JUANA. (En secreto.) Sus libros están prohibidos.

SADE. (Risa, al público.) ¡Pero todos aquí los han leído!

Se lo llevan.

NAPOLEONCITO. (De nuevo en el orden del texto.) ¡Atención, señoras y señores! (Redoblante.) Que quienes hoy harán de actores (En modelo de pantomima.) no tienen gran experiencia (Muy tímido.) ¡y la poca que tienen la han adquirido sólo en este arsenal!

JUANA. (Desde arriba, en panel del lateral derecho.) ¿Arsenal?

NAPOLEONCITO. ¡Suena mejor que hospital! (Todos aplauden.)

Al fin y al cabo... (En secreto.) aquí todo es dinamita... (Se acercan.)

ANTONIETA. (Con su rodillo de amasar el pan.) Y al que no quiera explotar... (Golpea a Napoleoncito en la cabeza.)

SADE. (En juego con ellos.) Se le entrega...

TODOS. ¡Diazepán!

Risas de los locos, sonidos de fanfarria.

NAPOLEONCITO. (En el orden del texto, discursivo.) El progreso en esta época nos dice a todos que no se ha de usar la violencia... (Tira del pelo de Antonieta.)

ANTONIETA. (En el discurso.) Ni castigo ni vejamen...

SADE. (Con ellos.) Sino cultura y recreación....

TODOS. ¡Para que todos sanen!

Risas. Cambia el sonido: entra el Tema de Marat. Sobre el sonido:

NAPOLEONCITO. (Al público, muy suave, casi lírico.) Ni piensen que este lugar es una sala de hospital... todo lo contrario. Es un lugar atemporal... sin geografía verdadera...

Mira hacia atrás. Se abre el telón de harapos.

NAPOLEONCITO. Donde verán a Marat...

Entra Simone con el carro-bañadera de Marat. Abre la tapa. Marat se desmaya. (Modelo: el cuadro de David «La muerte de Marat»). Simone lo sostiene. Antonieta y Juana lo rodean con espejos. Marat casi desnudo, cubierto con un lienzo blanco y una venda en la cabeza. Sobre las acciones, muy rápido:

SIMONE. ¡Morir en su bañera!

ANTONIETA. (Rodeando a Marat con el espejo.) Pues como sabe cualquiera...

JUANA. En una noche terrible...

ANTONIETA. (Va hacia atrás, junto a la carreta donde está Charlotte, con el espejo.) Charlotte Corday...

ROUX. (Desde su celda, arriba, entre los barrotes, grita.)

¡Una mujerzuela!

Risas de los locos.

ANTONIETA. (Con el espejo frente a Charlotte.) ¡Hundió el cuchillo feroz en el pecho de Marat!

Charlotte tira las flores. Caen en las manos de Marat.

NAPOLEONCITO. (Sobre la escalera detrás de Marat, en el orden del texto de Sade, muy serio.) Representa a Marat en nuestra obra un paciente que sufre paranoia.

Marat en su bañera. Alrededor de Marat: Simone le cambia la venda de la frente, la Marquesa le pinta las llagas en el cuerpo, Antonieta y Juana con los espejos. (Forman figura.)

NAPOLEONCITO. (Sobre las acciones.) La piel amarilla que le quema, está desfigurada por la enfermedad.

Risas, acciones simultáneas. Sade baja a Charlotte de la carreta y la empuja hacia Marat. Marat la siente. Está casi ciego. La confunde con Simone.

MARAT. ¡Simone! ¡Simone! ¡Ponme otra venda!

Charlotte le pasa la mano frente a los ojos a Marat. Se va.

NAPOLEONCITO. (En su discurso.) Ahora sufre una afección cutánea, y sólo el agua fresca donde está sumergido calma la fiebre que lo consume.

Sonido de «La marsellesa», muy leve, de fondo.

ROUX. (Desde su celda.) ¡Viva Marat!

TODOS. ¡Viva!

NAPOLEONCITO. (Al público.) La dama que se inclina sobre él es Simone, su mujer...

Entra el Tema de Simone. Simone se ríe, bebe, da vueltas en el escenario con sus botellas de vino atadas al cuello. Todos aplauden, se burlan y le traen la carreta para que cante sobre ella.

NAPOLEONCITO. ¡Un día la cantante más famosa de todo nuestro tiempo!

Simone canta. Está borracha, pero es una bella canción de su época de fama antes de conocer a Marat.

NAPOLEONCITO. (Muy actuado.) Muriendo de amor por su enemigo... (Señala a Marat.) ¡perdió amante, joyas y castillo!

Risas, aplausos de los locos-actores. Simone llora. Antonieta y Juana traen a Charlotte cubierta por un nylon negro. Charlotte se resiste. Patea y grita. No entiende su texto ni el sentido de la representación. Sobre las acciones:

NAPOLEONCITO. (Al público.) Veamos a la Charlotte de nuestra obra.

ANTONIETA. Es de Caén. Noble y provinciana... (Le quita los zapatos, los muestra con envidia.) ¡No le ven los zapatos?

Risas, burla. Charlotte grita, forcejea y tira a Antonieta. Le ponen el nylon como camisa de fuerza.

ANTONIETA. Sufre de sueño y depresión... ¡pero cuando despierta...!

Charlotte cae al suelo. Todos gritan. Movimientos, acciones simultáneas.

SADE. (Desde arriba, plano 2, toca la campana: interrumpe el desorden para continuar la función. Al público, muy alto.) ¡Y el señor Louverture! (Campanas.) ¡El libertador de Haití!

Entra el Tema de Toussaint: un canto o lamento de esclavos en las plantaciones de Haití. Simone canta. Toussaint cubre

con su canasta el cuerpo de Charlotte en el suelo. La cubre de humo, la levanta. Suenan tambores. El sonido de los tambores va creciendo. Los locos bailan, gritan, se contorsionan. La escena se vuelve un aquelarre. Sobre el sonido y las acciones:

ROUX. (Sobre la carreta.) ¡Lujuria! ¡Lujuria en Charenton! ¡Basta...!

Cambia el sonido. Entra el Tema de Roux. (Es un sonido lento, nostálgico, que contrasta con la violencia del personaje.)

ANTONIETA. (Detrás de Roux, sobre la carreta, al público.) Este es Roux. Un cura de pueblo, radical... fiel a Marat hasta la muerte.

ROUX. (Se baja y reparte el pan a los pobres. Imagen de la comunión. Sobre la acción el texto, como un oratorio.) ¡A las armas, compañeros, Marat nos dará la señal...! ¡A las armas, compañeros...!

Todos lo rodean. Forman figura.

CORO. ¡A las armas, compañeros, Marat nos dará la señal! ¡A las armas, compañeros...! (Repetido, in crescendo, voces alternas, acciones simultáneas hasta el clímax.)

ROUX. (Desquiciado.) ¡Marat nos dará la señal!

Señal de Sade a la Marquesa. La Marquesa suena la cazuela de metal sobre la cabeza de Roux. Sonido hiriente. Roux cae (como un electroshock.). Todos gritan, se cubren la cabeza. La Marquesa lo arrastra. Imagen fija, al centro.

NAPOLEONCITO. (Al público, conciliador.) ¡Y aquí tienen a la madre del marqués!

SIMONE. (Rompiendo la figura.) ¡Borracha!

ANTONIETA. ¡Putá!

NAPOLEONCITO. (Gracioso.) ¡Y Marquesa!

Tema de la Marquesa: «La canción del Pierrot». La Marquesa acuna a Sade, lo amamanta. El coro de locos-actores con sus instrumentos rodea a la madre y al Marqués. Cantan con una tristeza que no vuelve hasta el final de la función. Música instrumental. Antonieta, Napoleoncito y Juana avanzan con la espada, el rodillo de pan, la cuchara y el jarro. Forman figura para presentar el próximo cuadro.

LOS TRES. ¡Homenaje a Marat!

Se ilumina la zona de Marat.



### III. Homenaje a Marat

Luz muy baja. Marat y Simone solos. Simone canta:

SIMONE. (Cantado.) Cuatro años han pasado de la Revolución contra los amos. Mi amor me ha consagrado. He renunciado a todo por Marat. (Lo abraza.)

Si en cuatro años he visto morir a los que más quise no me arrepiento de nada.

Los locos-actores miran la escena desde sus celdas. Hacen sonidos con los pies, luego aplausos, risas, etc.

SIMONE. (Oyendo los sonidos, canta.) Partieron con los caballos, las carrozas y los bienes. (Se van acercando.) Del otro lado de Francia me insultan los emigrados, los que fueron mis amigos, los que aplaudieron mi canto...

La rodean, aplauden lento.

SIMONE. (Hablando.) ¡Ya no canto en solitario: uno mi voz a los pobres, los hambrientos... (Sostiene a Marat.) y los solos!

El coro de locos rodea a Marat. Con los jarros en las bocas, muy bajo, en diferentes posturas:

TOUSSAINT. Marat, no queremos cavar nuestra tumba.

JUANA. Marat, no queremos comer en el suelo.

ROUX. ¡Marat, tú eres el amigo de pueblo!

ANTONIETA. ¡Tenemos hambre, Marat!

MARQUESA. ¡Marat, no tenemos pan!

NAPOLEONCITO. (Desde la escalera, al público.) Escucharemos a Marat discutiendo con Sade. ¿Quién tiene la razón?

Todos abren el círculo. Traen la silla de Sade. Marat y Sade al centro. Los locos en círculo rodeando la escena. Marat no responde.

### IV. Marat-Sade

SIMONE. (Muy bajo, a Marat.) Señor de Sade...

ANTONIETA. (A Marat.) Señor de Sade...

MARQUESA. (Autoritaria.) ¡Señor de Sade!

TOUSSAINT. (Una orden.) ¡Señor de Sade!

Se van todos.

MARAT. (Saliendo de sus visiones.) ¡Señor de Sade! (Se toca el cuerpo.) Estoy enfermo... pero debemos hablar.

Acciones de los locos desde las celdas: sonidos de cadenas, pasos, agua, cerrojos (como alucinaciones sonoras de Marat). Marat mira a todas partes, buscando los sonidos.

MARAT. (Con esfuerzo.) Siento... que aquí hace falta... la razón. (Los sonidos más fuertes.) ¿Cómo va a terminar esta obra si desde el principio (Trata de ver alrededor.) todos gritan... vociferan... y hacen gestos extraños?

Sonidos, gestos, acciones simultáneas.

MARAT. ¿O ha sido mi visión?

Entra la música. Tema de los mercados (los acaparadores). Los locos mueven los paneles (cuatro) alrededor de Marat. Sobre los barrotes, en distintos niveles y posturas:

CORO DE LOCOS. (Canta.)

¿Quién controla el mercado, quién se sienta en los estrados, quién nos tiene encerrados...?

NAPOLEONCITO. (Cantado.) ¡Vivimos encerrados!

TOUSSAINT. ¡Aquí injustamente!

MARAT. (En el centro, hablando.) ¡No entiendo, no puedo ver claro!

SIMONE. (Cantado.) Estamos todos sanos...

TODOS. (Cantado.) ¡Vivamos libremente!

Risas. Se abren los paneles.

MARAT. ¡Oigo un coro de gente... gritan... se contorsionan!

Efecto: sonido de la guillotina (con dos bandejas de comida). Sonido agudo, metálico.

MARAT. Y esa máquina... (Oye gritos, voces desde el fondo. A Sade.) ¡Usted... (Se tapa los oídos.) la ha traído para atormentarme!

Risa de Sade. Hace una señal para que paren los sonidos.

SADE. (Frente a Marat.) ¡Así que invoca la razón! (Irónico.) Se ve que ha leído, Marat, y sus discursos no son simples arengas al pueblo enardecido. (Risa, al público.) ¡Un periodista siempre tiene su misión! (A Marat.) El amigo del pueblo es la suya... Ay, pero la mía... ¡la mía es la contraria! (Se levanta, camina hacia el público y le habla de Marat.) Un médico, un científico que abandona su profesión para ponerse al servicio del pueblo. ¡Bravo...! (Aplaud.)

Sonidos de fanfarria: jarros, botellas, cucharas, voces.

SADE. (A Marat.) Por eso tiene su corona. (Va hacia atrás y le pone la corona.) Sólo que los laureles son para los ricos, los poderosos... ¡y los reyes! (Risas de los locos.) A usted, amigo mío, ¡le tocó la corona de espinas!





Le quita la corona y la tira. Todos corren. Napoleoncito la ensarta con el sable y se la pone.

SADE. (A Marat.) ¿No es así, amigo mío, no fue esa su elección? (Con ira.) ¡Entonces no se cuestione mi obra...! (Amenazante, a todos.) ¡Aquí a cada cual le corresponde el papel que ha elegido!

MARAT. (Levanta la mano.) ¡Ciudadanos!

Sonidos, movimientos. Los locos se esconden en las celdas.

SADE. (Le baja la mano.) Por el tiempo no se preocupe, carece para mí de toda importancia. (Detrás de él.) Después de todo, en 1793, igual que cuatro años antes, la gente clamaba por pan. (Le acaricia la cabeza.) ¿O no lo recuerda...?

Gemidos, gestos desde las celdas.

SADE. (A Marat.) Las colas en las panaderías...

Los locos salen de las celdas. Pedazos de pan. Movimientos, acciones simultáneas.

SADE. Los acaparadores...

Trepan los barrotes y paneles.

SADE. (Los señala.) ¡Los contrabandistas!

JUANA. (En celda lateral arriba, grita.) ¡Marat, no tenemos pan!

Tira pedazos de pan. Todos corren, se golpean por el pan.

NAPOLEONCITO. (Con el sable y el pan.) ¡Respeten la propiedad!

Risa de Sade.

SIMONE. (Abrazando a Marat.) ¡Marat, los enemigos del pueblo traicionan la Revolución!

MARQUESA. ¡Se reparten los palacios!

TOUSSAINT. ¡La tierra!

ANTONIETA. ¡Los bienes!

MARQUESA. ¡Y los cargos!

ROUX. (Amarrado.) ¡Marat, ¿quieres ver restaurado el imperio?!

Postura de Napoleoncito (modelo: Napoleón). Risa de Sade.

SIMONE. (A Marat.) ¡Levántate y anda!

JUANA. (Desde el suelo.) ¡Tenemos hambre, Marat!

Entra música: Tema de las calles. (Composición en torno a Marat.) Sobre el sonido:

ANTONIETA. ¡Queremos comida! ¡No tenemos pan!

TOUSSAINT. ¡Las calles llenas de muertos!

ANTONIETA. ¡Las cabezas rodando!

JUANA. (Aterrada.) ¡La guillotina no para... no para... no para!

La Marquesa le da a Juana electroshock con la cazuela. La música crece. Entra la canción (creciendo hasta el clímax).

CORO DE LOCOS. (Cantado.) ¡Marat, es increíble no saber a dónde vamos!

ROUX. ¡Marat, con estos nuevos amos!

TOUSSAINT. (Cantado.) La sangre y el barro están por doquier...

SIMONE. (Cantado.) Y cruzan los muertos al amanecer... TODOS. ¡Marat!

NAPOLEONCITO. (Cantado.) ¿No has visto la fila de carros...?

JUANA. (Cantado.) ¡Descargan los muertos al amanecer!

ANTONIETA. ¡Marat, es increíble no saber a dónde vamos!

Grito de Charlotte. Sonido metálico de la cazuela. Caen al suelo. Toussaint recoge a Charlotte. Se detiene la música.

SADE. (Al público. Movimiento desde la derecha a la izquierda del escenario: como demostración.) Y mientras todo eso pasaba... (Se mueve lentamente.) Marat en su bañera. Rascándose... refrescándose... con la bella Simone.

Movimiento de Simone frente a Sade. Sade la aparta.

SADE. (A Marat.) ¿No le parece justo que el pueblo se subleve? (Mira al público.) ¿O es que antes sí... y ahora no?

Gesto de Marat contra Sade. Simone lo detiene.

SADE. ¡Característico de todos los tiranos!

Gesto de Sade. Sonido de la guillotina distorsionado (atrás).

SADE. (Sobre el sonido.) ¡Eso sin hablar de esa máquina terrible... ese ruido infernal!

Marat se oculta en la bañera. Entra (desde el fondo) la imagen de la carreta y las antorchas. Sobre la carreta el cuerpo decapitado de Charlotte (como anticipación). Movimientos convulsos. Sonido deformado. Gritos, gemidos. El verdugo encapuchado gira lentamente la carreta. Sobre la imagen de fondo, el texto de Sade en contrapunto. (Atmósfera densa, como una alucinación o una pesadilla de Marat).

SADE. (Muy lento.) Apuesto que ve las cabezas rodando... (Sonido de ruedas.) mientras los cuerpos son cargados por bellas, bellísimas carretas... (Golpes, gemidos.) que atraviesan la noche.

Se cierra el telón de fondo: desaparece la carreta.

SADE. ¿Cómo son sus noches, Marat...? ¿Duerme en la bañera... o en ese hermoso seno de Simone... (Gesto obsceno.) que todos deseamos?

MARAT. (Se levanta. Con violencia.) ¡Usted se unió a nosotros! ¡Era uno de los nuestros!

SADE. (Se ríe.) No... no, no, no. ¡No confunda mi papel! ¿Se le olvida que yo también soy un aristócrata? ¡Un marqués arruinado pero un marqués al fin y al cabo! (Se le acerca.) ¿No sospecha de mi clase? Que yo sepa... (Al público.) ¡La sospecha es una de las armas más eficaces del terror! (A Marat.) Usted sospecha de mí... yo sospecho de usted... (Mira a todas partes.) ¡y todos sospechamos... de todos! (Voces, movimientos.)

ROUX. (Sobre las voces, a Sade.) ¡Usted fue encarcelado por el antiguo régimen!

SADE. (Riéndose.) ¡Tonterías! Gente que se escandaliza por cuatro putas azotadas y diez o doce mancebos penetrados...

Risas, fanfarria de los locos.



**LAS IMÁGENES** que aquí se reúnen son instantáneas de un devenir orgánico y comprometido. Dan testimonio de una obra rigurosa, sustentada por un sentido profundo y peculiar del teatro. Nelda Castillo ha sabido hacer de *El Ciervo Encantado* un laboratorio sui generis dentro del panorama escénico nacional, y desde allí ha dado cuerpo a una poética coherente y de extrema solidez que tiene en Cuba y sus márgenes piedra angular.

**EL TRABAJO** cotidiano sobre el arte del actor y un singular método de análisis sensible de la realidad y de la historia de la Nación, convierten la creación de este

# Una década con **El Ciervo Encantado**

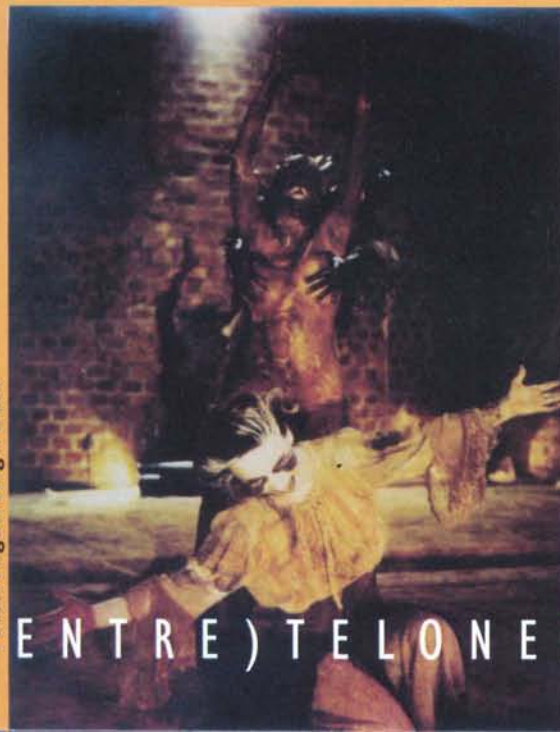
*El ciervo encantado*



grupo (quizás uno de los pocos que pueden sostener hoy con dignidad esa denominación) en un verdadero hito dentro de la muy diversa trama que es la cultura cubana de nuestro tiempo. Comprometidos con el rescate de la memoria y conectados en lo esencial con el aquí y el ahora en que existen, sus integrantes han logrado sostener un centro irradiante alejado de coyunturas y tendencias, y han propuesto, con riesgo, una obra siempre contemporánea que impulsa al espectador en tanto lo hace partícipe de una experiencia viva e intensa.

**DIEZ AÑOS** es el tiempo en que se puede medir hasta hoy la historia de este «animal fabuloso» que no se deja atrapar y escapa siempre sabiendo que la nueva obra está por descubrir en tanto nace de una necesidad interior y personal de los actores y de la directora, que no deja de ser maestra y guía, en el arte de soñar un teatro por venir, un arte de la metamorfosis que revela enigmas y rescata lo esencial.

Jaime Gómez Triana



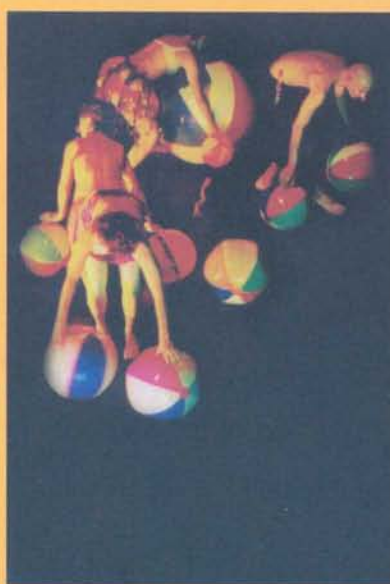
Fotos: Miguel Ángel Báez

ENTRE) TELONES (ENTRETELONES



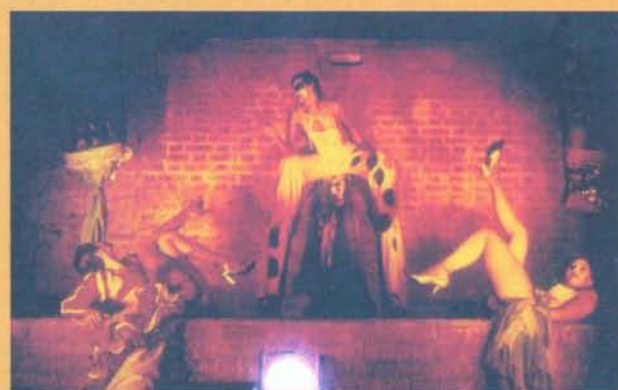
*De donde son los cantantes*

*Un elefante ocupa mucho espacio*

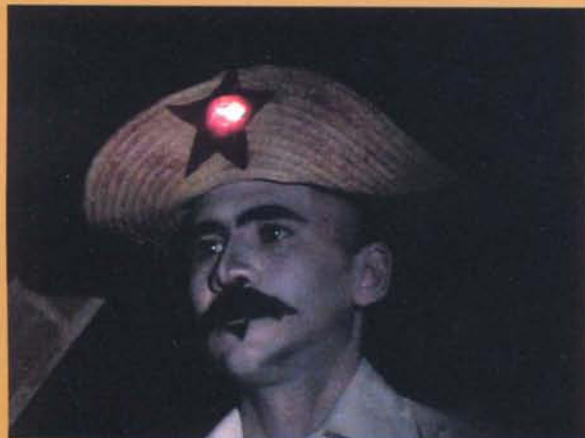




*Pájaros de la playa*



*Café Teatro La Siempreviva*



## Cronología de espectáculos

***El ciervo encantado* (1996).** Versión de Nelda Castillo a partir de textos de Esteban Borrero Echevarría, Fernando Ortiz y Virgilio Piñera. Premio Aire Frío de la Asociación Hermanos Saíz, 1997. Premio La Avellaneda de Puesta en Escena y de Diseño Integral Dramático, Festival de Camagüey, 1998.

***Un elefante ocupa mucho espacio* (1997).** Versión de Nelda Castillo a partir del cuento homónimo de Laura Devetach. Premio Villanueva de la Crítica.

***Café Teatro La Siempreviva I, II y III, IV* (1997, 1998, 2000 y 2003).** Creación colectiva a partir de textos de varios autores.

***De donde son los cantantes* (1999).** Versión de Nelda Castillo a partir de textos de Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante. Premio Villanueva de la Crítica.

***Pájaros de la playa* (2001).** Versión de Nelda Castillo a partir de textos de Severo Sarduy y Reinaldo Arenas. Premio La Avellaneda de Puesta en Escena, de Diseño Integral Dramático y de Actuación de Conjunto, Festival de Camagüey, 2002.

***Visiones de la Cubanosofía* (2005).** Versión de Nelda Castillo a partir de textos de Alfonso Bernal del Riesgo, Fernando Ortiz, Reinaldo Arenas y Severo Sarduy, entre otros. Premio Adolfo Llauradó de Actuación Femenina para Lorelis Amores. Premio Villanueva de la Crítica.

SADE. Pura hipocresía, amigo mío, porque esa misma gente... (Al público.) incluyendo los más altos, hacían cosas peores... (Risas.) ¡Sólo que no las publicaban...!

*La Marquesa le trae una bandeja con comida. Todos miran.*

SADE. (Comiendo.) En cambio yo, como usted (Mastica el pan.), pongo mi arte al servicio del pueblo. (Mira a todos.) No tendrán pan... (Mastica.) ¡pero sí mucha letra! (Con la boca llena.) ¡Y ya sabe: no sólo de pan vive el hombre!

*Fanfarría de los locos: jarros y cucharas.*

MARAT. (Frenético.) ¡No me importan sus escritos! ¡No soy un moralista!

SADE. Usted no... (Mira al telón de fondo.) ¡pero otros sí!

*Toque de redoblante. Tema de Napoleón. Se abre el telón de harapos y entra Napoleoncito con todos los atributos del personaje. Sobre la imagen:*

SADE. Del viejo y del nuevo régimen. Todavía está vivo... (Napoleoncito avanza, marcha con el redoblante.) ¡Ah, pero no se imagina lo que viene después! No tiene la menor idea de lo que puede un soldadito, un simple soldadito de plomo... (Napoleoncito al centro, saludo militar con el sable.) ¡lleno de sueños e invenciones!

*Música de Napoleoncito y la Revolución. Del telón de fondo van entrando los locos con todos sus atributos de época. (Acciones simultáneas.) Sobre el sonido y las acciones:*

NAPOLEONCITO. (En su discurso, al público.) ¡juventud de Francia! De la mezcla de clases y caracteres... (Charlotte se va acercando.) con el brío de nuestra hazaña... (Charlotte: la mano en el sable. Napoleoncito la sostiene.) ¡inacerá un mundo nuevo! (Con la mano de Charlotte, levanta las dos.) ¡Un solo pueblo!

*Silencio.*

SADE. (Demostrativo, al público.) ¿Ya lo ven? ¡Un tipo que sueña con dominar al mundo...! ¿Y todo para qué? (Los locos se esconden.) ¡Para imponer la declaración de los derechos humanos!

*Imagen fija. Va hacia Napoleoncito. Le baja el sable y se enfrentan.*

SADE. ¡Derechos humanos...! ¡Da asco!

MARAT. (De pie, sobre la bañera.) ¡Eso no fue lo que yo quise!

SADE. (Contra Marat.) ¡No fue... pero es!

*Movimiento de los locos. Acciones: posturas diferentes.*

SADE. (A Marat.) ¿Sabe una cosa? ¡No se puede calcular nunca a dónde van a llevar las ideas! (Avanza hacia el público, con violencia.) Piense bien... los escritos de Rousseau, de Voltaire... ¡llevaron a la Revolución. ¡Y la Revolución... a Napoleón!

CORO DE LOCOS. (Muy bajo.) ¡Napoleón, Napoleón, Napoleón...!

MARAT. (Extrañado.) ¿Napoleón? No lo conozco.

SADE. (Máscara del juego.) Está en su partido... ¡Jacobino convencido! Sólo que después...

*Sonido de «La marsellesa», lejos, deformado.*

MARAT. (Con fuerza.) ¡No hay después!

SADE. (Al público, su máscara del juego.) ¡Queda demostrado! ¡Usted también es un ególatra! (En burla, parodiando a Marat.) ¡Yo soy la Revolución! (Risas.) ¡Y después de él... nada!

MARAT. ¡Usted es un provocador!

SADE. (Movimientos con la capa, en el juego con el público.) Pervertido... (Risas de los locos.) Loco... (Golpes en los barrotes.) Provocador... (Silencio.) Pero no soy... ¡un asesino!

*Gritos, golpes, sonidos.*

ROUX. (Grita.) ¡Marat, construyamos la república al filo de la guillotina!

*Sonido instrumental. Tema de La Sopa de Coles. Todos con las cucharas y los jarros. Entra la Marquesa con la sopa (la misma cazuela del electroshock, hacia arriba). Los locos hacen fila frente a la cazuela con los mendigos-muñecos. Todos cantan mientras se sirve y toman la sopa.*

SIMONE. (Cantado.) La sopa de coles y el pan de frijoles.

TOUSSAINT. (Cantado.) El hueso encarnado y el hoyo colorado.

SIMONE. (Cantado.) Ahora los nuevos ricos se beben la cerveza y mientras desayunan, nosotros los pobres dormimos en ayunas.

*Acciones con las cucharas y los jarros.*

SIMONE. (Cantado.) Y mientras ellos tienen dinero y fortuna...

CORO DE LOCOS Y MENDIGOS. ¡Nosotros ilusiones... con agujeros!

ANTONIETA. Yo soy un agujero...

TOUSSAINT. Yo tengo un agujero en mis pantalones...

NAPOLEONCITO. ¡Yo soy un agujero del bazo a los riñones!

TODOS. (Cantado.) ¡Agujero, agujero... somos un agujero!

SIMONE. (Cantado.) En mi cabeza sólo hay...

TODOS. ¡Agujeros...!

*Imagen de los mendigos. Foto fija. Se oscurece la escena. Marat se levanta. Temblores en el cuerpo. Visiones. No distingue el día de la noche.*

MARAT. ¡Simone! ¡Ese marqués... y la gente... se reían!

*Simone lo abraza, lo inclina sobre ella. Le cubre los ojos.*

SIMONE. Estás soñando, Jean Paul.

*Charlotte en lateral derecho. Se acerca a Marat. Sonido.*

MARAT. ¿Es de día o es de noche?

*Charlotte cubre a Marat con el nylon negro. Campanas.*

SIMONE. (Detrás de Marat.) Es de noche. (Llora.)

*Tema de Simone.*

SIMONE. (Cantado.)

Cuatro años han pasado pero el momento ha llegado.

Murió la Revolución, la reina y el héroe juntos

al infierno bajarán.  
Oigo la muerte rondando...

*Movimiento de Charlotte.*

SIMONE. (Cantado.)

Y en el pecho de mi amado (Lo descubre.)

hay un puñal y una flor.

VOCES. (Alternas.) ¡Ya es hora! ¡Ya es hora! ¡Ya es hora!

SIMONE. (Cantado.)

Ya es hora.

Toda la sangre del mundo

no salvará a mi adorado.

*Oscuridad total. Entran todos con velas y linternas. Sonidos extraños (bolsas de nylon, basura, sonidos de la noche). Flashazos. Sobre el sonido y las acciones:*

VOCES ALTERNAS. (Muy bajo.) ¡Corday! ¡Corday! ¡Corday! ¡Corday!



## V. La noche en Charenton

*Entra el Tema de Charlotte. Luz con la linterna sobre ella. Son reflejos, flashazos que iluminan partes del rostro o del cuerpo. Charlotte sobre la escalera. Duerme, o quizás sueña que está dormida. La despiertan las voces. (Le toca su papel.) Lloro. Sobre el sonido, con dificultad:*

CHARLOTTE. Pobre Marat... en su bañera.

*Marat al centro, dormido. (¿Es Marat en el sueño de Charlotte o Charlotte en el sueño de Marat?) La escena tiene esta ambigüedad: entre la realidad y el sueño, entre el sueño de uno y el sueño de otro. Es una escena suspendida en el tiempo: no es real pero tampoco es fingida. Está hecha de la materia de los sueños cruzados por dos ilusos, dos personas que no distinguen entre el ideal y lo real, entre el sueño y la acción. Por eso la escena no es actuada, sino soñada por uno u otro. El Tema de Charlotte aquí es lento y muy triste.*

*Va entrando, muy lejano, el sonido de «La marsellesa» sobre el tema de Charlotte. Con el sonido, Napoleoncito, Juana y Antonieta mueven los paneles al lugar de Charlotte. Luces muy tenues. Charlotte sobre los paneles, en imagen cruzada con Marat. Movimientos lentos. Sobre el sonido:*

CHARLOTTE. Yo... Charlotte Corday... soy la primera en llegar.

*Giran los paneles. (Efectos de luz y sonido.)*

CHARLOTTE. Yo vine... ¡de Caén!

*Entra sonido grabado. Himnos, gritos, voces de los emigrados. Sobre las voces, como un vértigo:*

CHARLOTTE. ¡Donde hay un ejército... de liberación!

*Giran los paneles. Sólo el tema de Charlotte.*

CHARLOTTE. (De frente, al público.) Cada uno de ustedes... vio... lo que soñó Rousseau.

*Movimientos de Marat en el sueño (efectos de luz, textos cruzados).*

SIMONE. (Cantado.) Una vez tuvimos los dos el mismo ideal...

CHARLOTTE. (Hablado, desde los paneles.) Soñábamos las mismas cosas.

SIMONE. (Cantado.) Soñábamos las mismas cosas...

CORO DE LOCOS. (Imágenes fragmentadas, cantado.) ¡Queríamos la libertad!

CHARLOTTE. (A Marat.) Pero para ti la libertad... (Giran los paneles.) ¡era una montaña de muertos!

*El coro de locos detrás de los paneles.*

CHARLOTTE. Hablábamos de igualdad... ¡pero la igualdad la convertiste en una guillotina!

*Las cabezas de los locos entre los barrotes.*

SIMONE. (Cantado, muy triste.) ¡Queríamos la libertad!

*Bajan las cabezas.*

CHARLOTTE. La fraternidad que soñamos está llena de ausentes. (Campanas.) Por eso... ¡te traigo la muerte!

*Marat se despierta. Se ahoga, no puede respirar. Grita.*

MARAT. ¡Simone, tráeme agua fría!... ¡Mi proclama! ¡Mi proclama del 14 de julio! ¡Ellos me esperan!

*La Marquesa entra las manos en el agua de Marat.*

MARQUESA. (Horrorizada.) ¡El agua se puso roja!

MARAT. (Intenta levantarse, Simone lo sostiene. Con ira.) ¿Qué significa una bañera de sangre, junto a los ríos de sangre que habrá que derramar para salvar la nación?

*Camina hacia el público. No ve nada, está ciego.*

MARAT. Al principio... pensábamos que habría pocos muertos.

*Gritos, sonidos, voces. Son visiones.*

VOZ DE ROUX. ¡Mueran los tiranos!

*Movimientos de los paneles, en torno a Marat.*

TOUSSAINT. ¡Los tibios!

SIMONE. ¡Los cobardes!

ROUX. ¡Marat, si no los destruyes acabarán con todo!

MARAT. (Alucinado.) Luego fueron miles... y no fue suficiente.

*Sonido de sirenas. Paneles. Acciones del terror.*

GRITOS. (Voces alternas.) ¡Mátalos, Marat! ¡Mátalos!

MARAT. (En delirio.) ¡Ya no se pueden contar los muertos...! ¡Están por todas partes...!

ROUX. (Señala.) ¡Allí!

TOUSSAINT. ¡Allá!

MARAT. ¡En los techos!

ROUX. ¡Detrás de los muros!

TOUSSAINT. ¡En los sótanos!

SIMONE. (Señala a Juana, en panel 1, arriba.) ¡Están escondidos!

JUANA. (Con el gorro rojo y las banderas.) ¡A la guerra no, a la guerra no!

MARAT. ¡Todos los sospechosos serán arrestados! ¡Simone! (La abraza.) ¡Tenemos traidores, Simone! (Temblores.) Se visten como nosotros... se ponen nuestro gorro...

nuestras insignias. Pero cuando actuamos, cuando tomamos una medida enérgica... se ponen a gritar...

NAPOLEONCITO. (Arriba, panel 2.) ¡Liberen a los presos!

JUANA. ¡Asesinos!

ANTONIETA. ¡No queremos muertos!

MARAT. ¿Qué hacemos, Simone...? Me arde la piel... no puedo respirar.

*Simone lo acuesta, le cubre el cuerpo.*

MARAT. (Temblores, convulsiones.) ¡Me gritan, Simone, me gritan dentro! ¡Estoy lleno de gritos!

SIMONE. (Enloquecida por las visiones de Marat, lo sacude.) ¡No hay nadie! ¡Tú solo estás gritando!

MARAT. (El cuerpo rígido.) ¡No, Simone... yo soy la Revolución!

*Se ilumina el escenario. Es una luz artificial, marcadamente un artificio de la puesta en escena. Tema de Charlotte. Charlotte en un lateral con la mano extendida para tocar a la puerta. En el lateral opuesto está Sade con su campana. Marat y Simone al centro. Marat abre los ojos.*

MARAT. ¿Es de día o es de noche?

SIMONE. Es de día. (Mira a Charlotte.) Y está al llegar ella.

*Sade toca la campana. Gesto de Charlotte. Lleva guantes blancos y las flores para Marat. Es evidente que la escena sigue una partitura muy estricta, algo que hay que cumplir.*

CHARLOTTE. Vengo a hablar con el ciudadano Marat.

SIMONE. No queremos visitas.

CHARLOTTE. Le traigo un mensaje importante de la ciudad de Caén.

SIMONE. (Se ríe, con una hoja preparada en la mano.) Estamos en paz. Si tiene algo que decirle a Marat (Mueve la hoja en el aire.) hágalo por escrito.

*Acciones muy marcadas. Movimientos lentos, coordinados. Simone con la hoja de papel y Charlotte con el sombrero. Simone en blanco y rojo (traje de los locos, banda roja) y Charlotte en negro. Se miden. Simone le coloca la hoja en el suelo y Charlotte la pisa. Es casi una danza. Sobre la pisada:*

CHARLOTTE. Lo que debo decirle, no puedo escribirlo.

*Movimiento de Simone para retirar la hoja. Charlotte cae sobre ella. Tema de Charlotte en la Feria. (Se anticipa.) La música va creciendo hasta el clímax.*

CHARLOTTE. Quiero verlo. Quiero verlo con mis propios ojos.

*Acciones con la hoja. Tiembla como Marat.*

CHARLOTTE. Quiero ver cómo tiembla, cómo corre el sudor por su cuerpo. Quiero verlo. (Saca el puñal del ramo de flores.) Desde el extremo de mi puñal quiero verlo... ¡y clavárselo en la piel!

*Simone cubre a Marat. Charlotte clava el puñal en la hoja.*

CHARLOTTE. En la carne. (Coge el ramo de flores.) En la sangre... (Cae sangre de las flores en la hoja.) Con mis manos... (Se llena las manos de sangre.) Mirándolo... mirándolo... ¡mirándolo!

*Levanta el puñal.*

MARQUESA. (Detrás de Charlotte, le agarra la mano, la detiene.) ¡Todavía no, Charlotte, todavía no! (Le quita el puñal.)

*Risa de Sade y la Marquesa.*

SADE. ¡Todavía no, Charlotte! Tienes que volver tres veces... ¡a su puerta!

*Le da la vuelta frente al público. Risas de los locos. Cruzan el escenario, como en círculos. Entra la Música de la Feria. Sobre el sonido:*

SADE. (Figura con Toussaint y Charlotte.) La gran feria de... TODOS. (Entrando.) ¡París!



## VI. Llegada de Charlotte (o La Feria de París)

La escena se transforma en feria. Entran los mendigos de las calles. Los locos-actores bailan con los muñecos: la vieja, el capitán, el verdugo, la cocotte, la niña y el cura. Muestran al público sus objetos: cucharas, jarros, esqueletos, sables, medallas, relojes, libros viejos, cosas del antiguo régimen encontradas en las calles. Son Antonieta la panadera, Juana la incendiaria, el soldado Napoleoncito, el verdugo Sansón (en zancos), Toussaint escapado de la prisión y la Marquesa de Juerga. Es la representación de la llegada de Charlotte a la ciudad.

NAPOLEONCITO. (Con su muñeco, sombrero, sable, capa, etc., modelo de pantomima: el capitán, narra al público, como los juglares o actores de feria.) Charlotte Corday llegó a la ciudad....

Gritos, voces, acciones simultáneas. Entra la carreta en que viene Charlotte tirada por el encapuchado.

NAPOLEONCITO. ¡Que la recibió en todo su esplendor!

La carreta gira. Se coloca en el centro. Charlotte mira las calles. Entran los pregones.

NAPOLEONCITO. ¡Acróbatas!

JUANA. ¡Vendedores!

ANTONIETA. ¡Floristas!

NAPOLEONCITO. ¡Charlotte Corday recorrió las vidrieras...

LOS TRES. (En figura.) Porque un buen cuchillero tenía que encontrar!

NAPOLEONCITO. ¡Vean los grandes inventos de la época...! (Señala al actor-Marat, arriba, como acróbata y contorsionista. Sonido de percusión, número de circo.) ¡El pájaro mecánico!

Risas, aplausos.

NAPOLEONCITO. (Señala a la actriz-Simone, con manos y pies eléctricos.) ¡La mujer eléctrica! (Risas, voces.) ¡Y el mejor de todos! (Señala la carreta al revés, como retablo. Es un truco: al virarse la carreta, aparece Charlotte amarrada para el número de magia con cuchillos con Toussaint.) ¡Vean cómo un hombre se libera de sus barrotes y por arte de sus polvos se transforma... (Sonido alto de percusión: tambores.) en el cuchillero Toussaint!

Toussaint vira la carreta. Movimientos de Charlotte como una fiera. Patea, grita, intenta soltarse. Música de feria.

TOUSSAINT. (Sobre el sonido de tambores. Acciones con las manos.) En mi país hay esencias que hacen el cuerpo invisible. (Muestra sus cadenas.) Atravesé los barrotes de mi prisión... (Imagen del vuelo.) como un pájaro. Volé muy alto y la vi. (Se acerca a Charlotte, saca el cuchillo. En secreto.) Supe que era un cuchillo lo que quería de mí.

Hechizo de Charlotte con el cuchillo. La vista fija en él. La cabeza da vueltas. Juego de Toussaint con el cuchillo en la boca de Charlotte. Es un número de circo. Toussaint aparece y desaparece los objetos. Charlotte muerde el cuchillo. Otro cuchillo en la mano de Toussaint. Lo clava entre las piernas de Charlotte. Charlotte abre los ojos.

TOUSSAINT. (Al público.) Le he dado el arma... y la flor.

Risas, aplausos de los locos y mendigos. Juego con las cadenas. Entra el tema de Toussaint y Charlotte.

CHARLOTTE. ¿Quién eres tú?

TOUSSAINT. (Figuras de sus transformaciones.) ¡Louverture...! ¡Hombre... piedra... animal!

Charlotte se enreda las cadenas en las manos. Lo mueve con ellas. (También es un truco o acto de magia con cadenas.)

CHARLOTTE. Señor Louverture, (Figura con las cadenas.) le agradezco por el cuchillo... y la flor. (Muy cerca.) Pero sepa que me anima (Con las manos encadenadas.) ¡un juramento de sangre!

TOUSSAINT. (La acaricia.) Mucho, señora, quisiera asistirle en este trance. (Figura de frente.) ¡La libertad de mi tierra fue para mí un ideal!

CHARLOTTE. ¡Yo también quiero librar a mi pueblo del terror!

NAPOLEONCITO. (Con el muñeco mendigo, al público.) ¡Miró al cielo y un pájaro cantó!

Juana: sonido del pájaro. Charlotte tira las cadenas de Toussaint. Corre de un lado a otro por las calles. Tropezca con los mendigos. Juana pone la sangre en el suelo.

NAPOLEONCITO. (Narra.) Al cruzar los barrios pobres... (Acción de Charlotte.) ¡pisó un charco de sangre de los nobles!

Charlotte cae sobre el charco de sangre. Máscaras del terror. Sobre las acciones.

NAPOLEONCITO. ¡Vio el festín de los patibulos! (La música sube.)

CHARLOTTE. (Desde el suelo. Se mira las manos con sangre.) ¡Vengo a matar... a Marat!

Toussaint mueve la carreta. Campanas. Acciones de Charlotte con el cuchillo. Sade al lateral izquierdo.

SADE. (Al público, narra.) Y mientras en la calle Charlotte se preparaba, ¡el Retablo de los Nobles yo les presentaba! (Risa, declamando.) ¡La feria de los muertos... o el Pequeño Trianón!

Entran música y sonidos del retablo: trompeta, efectos. Se abre el telón de harapos con los muñecos del retablo. Son los locos-actores con las cabezas de María Antonieta, el rey, los nobles, la niña y el capitán. Van entrando con la música de ópera y el texto de presentación de cada uno (modelos de pantomima).

SADE. (Operático, canta.) La reina ramera... (Risa y acciones de la reina.) ¡y el rey bobo! (El rey muestra su reloj.)

EL REY. (Cantado.) ¡Qué perfección, qué belleza, no le falta ni una pieza...!

Risas de Sade y la Reina. Sonido de la intriga. Entra Madame.

SADE. (Cantado.) ¡Madame Lavado...!

Pantomima de Madame Lavado y la Reina.

MADAME. (Canta.) La reina tiene fiebre... ¡hay que llamar al doctor!

CORO DE NOBLES. (Entrando, canta.) ¡Doctor...!

Entra el Capitán. Ballet y pantomima del Capitán y la corte.

CAPITÁN. (Con el sable, canta a la Reina.) Aquí estoy, Madame, dispuesto a salvar a vos...

CORO DE NOBLES. (Cantado.) ¡de su calentura!

Pantomima erótica de la Reina, el Capitán y Madame Lavado. Forman figura. Risas y acciones de la corte (pantomima del chisme y otras). El Capitán penetra a las dos con el sable.

CAPITÁN. (Moviendo el sable.) ¿Os gusta la medicina?

Risas. Máscaras del placer en foto fija. Retablo. Entra la máscara de La Muerte bailando con el esqueleto de la Sra. Coulmier. Minué de La Muerte. Se va deformando el sonido.

SADE. (Al público.) ¡Hay que llamar al verdugo!

CORO DE REYES Y NOBLES. (En figura, operático.) ¡Sansón...!

Entra la máscara del verdugo (en zancos). Todos aplauden. Cantan la Canción de la Guillotina.

CORO. (Final de la ópera.) ¡Ce la guillo-tine-né, ce la guillo-ti... né...!

## VII. Juego de decapitaciones

Baja la luz. Un humo espeso cubre la escena. Se oyen gritos, lamentos, sonido metálico y de las ruedas de la carreta que avanza lentamente, apenas visible, al centro del escenario. Son ecos, sombras, sonidos y figuras deformes. La luz se filtra atravesando el humo y crea imágenes fragmentadas. En plano 2, arriba, imagen de Charlotte (del plano 1: es una subjetiva de Charlotte, su visión de la ciudad). En el lateral derecho: Sade escribiendo el texto de la escena.

SADE. Están quemando los muertos.

Los muñecos-actores del retablo rodean la carreta. Son figuras difusas. Sonido de la guillotina. Caen las cabezas. Movimientos lentos. (Es un acto secreto, velado, no su representación sino su memoria deforme, sumergida. Algo esperpéntico, irreal. Atmósfera densa, como en «El triunfo de la muerte», de Breughel.) Los muñecos sin cabeza ríen, se contorsionan, en contrapunto con el texto de Charlotte.

CHARLOTTE. (Imagen velada por el humo.) Ciudad... qué ciudad es esta... donde el sol atraviesa la niebla.

Sonido de la guillotina. Caen las primeras cabezas.

CHARLOTTE. No hay niebla. Es el humo cálido y espeso... de los mataderos.

Voces, gritos, sonidos. Caen las cabezas.

CHARLOTTE. ¿Por qué gritan así...? ¿Qué es lo que arrastran...?

La máscara de la muerte (sobre la carreta) va recogiendo las cabezas. Movimientos, acciones de los cuerpos.

CHARLOTTE. ¿Por qué bailan... y ríen... (Voces, risas, movimientos alrededor de la carreta.) y aplauden...? (Sonidos, acciones.) Esa masa de gente que golpea... (Sonido de golpes.) insulta... imata!

Sonido de «La marsellesa», deformado. Detrás de la máscara de la muerte, sobre la carreta, la figura de Marat en lienzo negro, vendas en la cabeza y en las manos.

Sobre la imagen de Charlotte y los decapitados, entra el texto de Marat en contrapunto con el texto e imagen de Charlotte.

MARAT. (Sobre la carreta.) ¡Lo que sucede aquí no puede pararse!

Acciones simultáneas: la muerte envolviendo las cabezas.

MARAT. ¿Cuánto soportamos antes de llegar a la venganza?

Sonido deformado de «La marsellesa». Imagen tridimensional.

MARAT. (Muy exaltado.) ¡Ahora los enemigos sólo ven la venganza!

La muerte va arrastrando las cabezas envueltas. La carreta y los muñecos-actores como imagen fija.

MARAT. Los espanta la sangre... ¡y las medidas que tomamos!

Sonido deformado de «La marsellesa» (in crescendo, al clímax).

MARAT. (Desquiciado.) ¡Todos sufrimos los excesos de esa camarilla de ladrones y payasos!

Movimiento de los cuerpos sin cabezas.

MARAT. Cuando el pueblo moría en la guerra... ¿qué hicieron? ¡Nos mandaron a pelear! (Convulsiona.) Pero en secreto... iconspiraron con el enemigo (Cae.) en contra del pueblo!

CHARLOTTE. (Desde el horror.) ¿Qué ciudad es esta...

MARAT. (En delirio, grita.) ¡¿Quiénes son los verdaderos enemigos?!

CHARLOTTE. (Le tiembla todo el cuerpo.) ...donde la carne tiembla por las calles?

MARAT. (En clímax.) ¡La patria está en peligro!

El sonido cesa. Cambio de luces (la luz subraya el artificio en el paso de una escena a otra en el montaje de Sade).

SADE. (Interrumpiendo la acción, en tono bajo.) ¡Bravo, Marat! Confieso que me conmueve. (Al público.) ¡Ni el más terrible de los hombres es inmune a la verdad! (Se acerca a él, le mira las vendas.) ¿Por qué lo exalta la sangre? (Mueve la cabeza.) ¿De veras la cree tan necesaria?

La carreta y los decapitados van retrocediendo, muy lento. Los locos-actores se van quitando los trajes de los muñecos y la utilería de la escena.

Marat avanza al centro (en plano 1) al diálogo con Sade. Plano 2: los locos-actores en imagen fija. Miran la escena.

MARAT. (Ahogado, no puede respirar. Tono bajo.) He leído en un libro suyo, marqués... que la fuerza animadora de la vida (Con esfuerzo.) es la muerte.

Corrajada de Sade. Se cierra el telón de fondo. Están solos.

SADE. (Muy lento.) Esa muerte sólo existe en la imaginación. La mía... (Lo mira.) La suya... (Mira al público.) La de esa pobre gente que oye su discurso.

*Camina hacia Marat. Respiración agitada, con dificultad.*

SADE. En cambio, la naturaleza no la conoce. ¡Hasta la más cruel de las muertes se borra en la indiferencia absoluta (Gesto.) de la naturaleza!

*Movimiento de Marat. Está ciego. No sabe si lo que oye es real o son sus visiones y alucinaciones sonoras.*

SADE. (Muy cerca.) ¡Usted tiene razón: se horrorizan al verlas caer! (Jugando con la imagen.) Esas cabezas, por ejemplo, son un abono excelente. (Le toma la mano a Marat, en tensión.) Y sin embargo... (Al oído, alto.) ¡qué dulce y suave es la guillotina (Le baja la mano con fuerza, muy sádico.) ¡al lado de otras... formas de tortura!

ROUX. (Grita golpeando los barrotes, en la celda de arriba.) ¡Un animal! ¡Un animal rabioso es el hombre...!

*Llora. Acciones con la camisa de fuerza.*

ROUX. ¡Qué bien... qué bien abonada está la tierra con las entrañas de los hombres!

SADE. (Risa, a Marat.) ¿Ve ese pequeño monje? Viró su cabeza... ¿y qué ha ganado...? ¡Una camisa de fuerza! (Gritos, acciones de Roux.)

*Marat camina hacia delante. No ve lo real pero ve su ideal y eso le da fuerza.*

MARAT. La diferencia entre usted y yo, marqués... ¡es que yo creo en una causa! Su rebeldía... carece de sentido. Yo quiero crear un mundo nuevo... (Las manos hacia el público.) transformar esa naturaleza... ¡aunque uno tenga

que virar su cabeza como un guante! (Se quita las vendas de las manos, las tira.) ¡Y ver el mundo con ojos nuevos! TOUSSAINT. (En su celda, arriba, enciende fuego. Grita.) ¡Yo soy el libertador de Haití!

SADE. (Carcajada.) ¡Y allí tiene un caso más triste! (Lo señala, en burla.) ¡El libertador de Haití! ¡El Napoleón de América! ¡Con un ejército tan fabuloso que es casi una leyenda!

*Imagen de Toussaint en la celda con el fuego.*

SADE. ¡Y ahora... (Burlándose, lo imita.) persigue a Charlotte... desconsolado!

*Imagen de las manos y el rostro de Charlotte en su celda.*

VOZ DE CHARLOTTE. (Lamento.) ¡Marat!

SADE. (Por Charlotte.) No hay más verdades, Marat, que la cambiante experiencia de los días...

VOZ DE CHARLOTTE. (Ronca, enloquecida.) ¡Marat!

SADE. ...en que la víctima se vuelve un verdugo (Le da la vuelta a Marat.) y la más noble doncella...

GRITO DE CHARLOTTE. ¡Marat!

SADE. (Terminando la escena.) ¡Una prostituta!

*El coro de locos saliendo de las celdas. Rodean a Marat y a Sade. Traen elementos de vestuario. Sobre las acciones:*

SADE. (Los dos de frente.) ¿Juega o no, Marat, la naturaleza con nosotros?

*Entra el Tema de Sade. Baja la luz, casi en penumbras.*



## VIII. Flagelación de Sade

*Sobre la música, Simone y Napoleoncito desvisten a Sade y Marat. Quedan casi desnudos, sólo los pantalones del traje de locos. Simone le cubre los ojos con la venda a Marat y lo lleva a su lugar. Sonido y acciones lentas, dilatadas, en dos zonas del plano 1: derecha e izquierda, en contrapunto.*

*Esta es una escena muy despojada, casi lo mínimo, para dar la soledad de los dos personajes. No se ven uno a otro, ni se oyen. Sólo es la soledad de cada uno, cruzadas, en un mismo tiempo.*

VOCES ALTERNAS. (Muy bajo.) ¡Corday! ¡Corday! ¡Corday!  
¡Corday!

*Marat en la bañadera con la venda en los ojos. Sade al fondo. Efectos de luz y sombra. Marat no ve nada, sólo sombras, y Sade tiene los ojos cerrados.*

MARAT. (Muy bajo.) Simone, ¿por qué está tan oscuro?

*Primer latigazo. Napoleoncito flagela a Sade con el pelo.*

SADE. (Máscara del dolor.) ¡Me duele el cuerpo!

MARAT. (A Simone.) ¿Dónde están mis papeles? ¡Quiero dictarte el llamamiento a la nación!

*Latigazo sobre Sade. Quejido (dolor y placer en el personaje). Entra Charlotte por el telón de fondo, casi desnuda. Se va acercando lentamente. (Acciones simultáneas.)*

SADE. (Muy bajo.) He visto la ambición... la envidia... (Latigazo.) y la crueldad de los hombres.

SIMONE. (A Marat.) Aquí están. (Le da los papeles.)

*Charlotte detrás de Simone. El torso desnudo.*

SADE. (Respiración, alivio.) Cambiaría mil veces mi papel con Marat.

MARAT. (Con los papeles.) ¡No puedo ver nada!

SADE. (Cae sobre la silla.) Pero no puedo.

*Canto de Simone. Charlotte se vuelve. Está junto a Marat. La falda manchada de sangre.*

MARAT. (Con la venda.) Hay alguien en la puerta.

*Se cruzan Simone y Charlotte.*

SIMONE. (Alejándose.) Es la joven de Caén. Ha venido dos veces.

MARAT. ¿Qué quiere?

CHARLOTTE. Vengo a entregar una carta.

SIMONE. (Como un texto obligado.) En la próxima visita ella hundirá su cuchillo...

*Camina hacia Sade, Charlotte abraza a Marat.*

SIMONE. Y yo... (Cae al suelo, risa.) me quedaré sola... loca... (Mira a Marat.) No tengo de ti ni un hijo. (Rompe las hojas.) Sólo una idea que se escapa... (Las tira.) que no puedo tocar.

MARAT. (Se suelta del abrazo. En su visión.) ¿Dónde está Roux?!

*Sonido muy lejano de «La internacional». En plano 2: Roux con su bandera roja. Sobre el sonido:*

MARAT. (Se levanta, camina hacia el público.) ¡Sí, Roux, ya veo los hombres que vendrán...!

*Risas, voces, en la visión de Marat.*

MARAT. ¡Un día la Revolución será posible!

*Entra la Música de la Asamblea Nacional, muy alta. Voces, movimientos de los periodiqueros (como una imagen que se transforma en otra). Cambios rápidos del escenario.*

## IX. La Asamblea Nacional

*Sobre el sonido, voces y acciones de los periodiqueros. Llevan pliegos de periódicos de época. Movimientos rápidos: los locos-actores en distintos lugares y niveles del escenario.*

*Desde arriba (en plano 2) cuelga la bandera roja, blanca y azul de la Revolución y letreros escritos con las palabras: libertad, igualdad, fraternidad. Son voces, llamados.*

NAPOLEONCITO. ¡Despierta, ciudadano, la patria está en peligro!

ROUX. ¡Un llamamiento del amigo del pueblo!

TOUSSAINT. ¡Avanzan sobre París!

SIMONE. ¡Los emigrados se reúnen!

NAPOLEONCITO. ¡Ejércitos de toda Europa!

*Entra Marat por el telón de harapos. Lleva a cuestas su tribuna de la Asamblea.*

MARAT. (En su tribuna.) ¡Quieren rendirnos por hambre!

*Entran los paneles (como los estrados de la Asamblea). Los locos-actores en distintas posturas y niveles.*

NAPOLEONCITO. (Al público.) ¡Escucharemos a Marat en el discurso final de la asamblea!

*Voces, gritos. Sobre el sonido:*

MARAT. ¡Ciudadanos diputados a la Asamblea Nacional! (Mirada fija al público.) ¿Qué importa que mis ojos ya no puedan ver...? ¡Tenemos que unirnos contra el enemigo común!

CORO DE LOCOS. ¡Marat! ¡Marat!

MARAT. ¡El ministro de hacienda vendió para su provecho el trigo de los soldados!

CORO DE LOCOS. ¡Mátalos, Marat! ¡Mátalos!

MARAT. ¡La mayoría de nuestros generales esperan el día para hacer sus negocios!

CORO. ¡Córtales el cuello! (Risas.) ¡Mátalos, Marat!

MARAT. ¡No hay dinero, pero el ministro de finanzas nos lleva a la inflación!

CORO. ¡Inflación, inflación, inflación...!

MARAT. (Indignado.) ¡Hace mucho hablé de las escuelas... (Voces.) los hospitales... (Voces.) los asilos de ancianos!

CORO. ¡Bótalos, Marat! ¡Bótalos!

*Silbidos, gritos.*

MARAT. ¿Qué comen los maestros?!

VOZ. ¡Hierba! (Risas del coro de locos.)

MARAT. ¿Cómo viven los enfermos?!

*Se esconden tras los paneles. Silencio.*

MARAT. ¿Acaso hemos luchado para morirnos de hambre?!

*Levantán las cabezas detrás de los paneles. Todos niegan.*

MARAT. ¡Necesitamos un político proveniente del pueblo!

*Música de Napoleoncito. Entra el Tema de los Patrones. Figura de Napoleoncito con sus atributos sobre la tribuna de Marat. Todos avanzan. Tambores, silbatos, distintos instrumentos. Marcha de los locos. Cantan Los Patrones.*

TOUSSAINT. (Cantado.) Los patrones que vinieron ahora son peores...

SIMONE. (Cantado.) Nos chupan la sangre como los anteriores...

CORO DE LOCOS. (Cantado.) Y el papel que nos dan como dinero, sólo puede usarse... (Acciones, movimientos.) ¡para limpiarse el trasero! (Risas, juegos entre ellos.)

NAPOLEONCITO. (En el juego. Imponiendo el orden, desde su postura.) ¡Soy un soldado salido del pueblo! ¡Un simple soldadito de plomo, como dice el Marqués!

CORO DE LOCOS. (Sobre los paneles.) ¡Napoleón, Napoleón, Napoleón!

VOCES. ¡Abajo Marat! ¡Abajo el dictador!

MARAT. (Oyendo las voces.) ¡No soy un dictador!

OTRA VOZ. ¡Asesino!

MARAT. (Se tapa los oídos.) ¡Matamos en legítima defensa!

ANTONIETA. ¡Marat, cambia el discurso!

TOUSSAINT. ¡Abajo la reja y la puerta cerrada!

JUANA. ¡Que abran la frontera y repartan el pan!

*Acciones y sonidos de los barrotos.*

NAPOLEONCITO. (Sobre la tribuna, acciones con el sable.) ¡Se ordena registrar hasta el último rincón!

*Movimiento de los paneles.*

NAPOLEONCITO. (Con el sable.) ¡Limpiaremos de enemigos las calles, los sótanos, las alcantarillas...! (Lo rodean.) ¡Mueran el invasor! ¡Viva la nación!

*Entra música de La Rueda de la Historia (cambios de escena: la tribuna como tarima, horizontal). Marat sentado sobre ella. Simone canta sobre la tribuna. Luego el lecho de Marat.*

SIMONE. (Cantado.)

La rueda, la rueda de la historia arrastra con ella los locos, los marqueses, los nobles y los pobres. ¿Qué diferencia existe entre un loco y un cuerdo?

*Risas, voces, los locos-actores van colocando los objetos.*

SIMONE. (Cantado.)

Lo falso o verdadero, lo oculto o el decreto, ¿qué son para nosotros si es que estamos todos locos...?

CORO DE LOCOS. (Cantan y bailan.) ¡En la rueda de la historia!

SIMONE. (Cantado.)

Y en esta Asamblea, Marat, te pedimos nos hagas saber...

CORO. (Cantado.) ¡Lo que en la oscuridad ya no podemos ver!

*La luz baja. Entra el Tema de Charlotte (la tercera visita).*

## X. Última imagen de Charlotte

*Marat solo, al centro, sobre la tribuna como lecho (horizontal), con los ojos vendados. Sade lo observa. Hace*

*una señal y Charlotte entra por el telón de fondo. La iluminan con velas. La escena en blanco y negro.*

*Marat con el lienzo y las vendas blancas y el vestido de Charlotte también blanco. Movimientos lentos. (Imagen ralentada.) Penumbra. Flashazos de luz. Sobre el sonido:*

SADE. Finalmente, Marat, ya va entendiendo. ¿Qué son esos panfletos y discursos, comparados con ella... que ya está aquí... su cuerpo esperando para abrazar el suyo...?

*Flashazos de luz. Visiones fragmentadas de Charlotte, Sade y Marat. Figura de los tres. (Movimientos lentos, precisos, como algo muy pausado: la escena final de la obra de Sade.)*

SADE. (En su guión.) ¡Una virgen, Marat... una virgen intacta está en su puerta... y se le ofrece!

SIMONE. (Se ilumina el rostro con la vela. Sobre Sade, al público.) Es una escena que disfruta.

SADE. (Muy lento.) Mire cómo sonríe. Marat, sólo existe ese cuerpo hermoso... (Le abre el vestido a Charlotte.)

Sus senos desnudos... (La acaricia.) bajo el paño liviano donde esconde un puñal... (Lo saca.) para hacer el placer... (Máscara de Sade, voz grave.) aún más intenso.

MARAT. (Ciego. Muy bajo. En la imagen.) Simone... he visto la muerte. Era una mujer sola.

*Charlotte abraza por la espalda a Marat. Figura de los tres.*

SADE. (Con la voz del personaje.) Una muchacha... de esas criadas en el campo, penetradas por el aire caliente... que entra por las ventanas enrejadas.

*Risa convulsiva de Charlotte.*

SADE. Piense cómo esperan allí... y sueñan con los hombres... que dirigen el mundo.

*Movimiento de Sade y Charlotte. Sobre el movimiento:*

SADE. Cuando estaba en prisión aprendí que este es un mundo de cuerpos...

*Acaricia a Marat y a Charlotte.*

SADE. Soñé con ese cuerpo (Se aparta.) y fue un sueño... (Gesto.) de fuertes sensaciones... ¡y violencia!

*Imagen de Marat y Charlotte, desnudos. Sade con el puñal.*

SADE. Marat, las cárceles de nuestro cuerpo son peores y más profundas que las piedras... y mientras no se abran, toda tu Revolución...

*Levanta el puñal. Lo extiende a Charlotte. Sonido. Sobre la acción y el sonido:*

SADE. ...no es más que un juego de cuerpos hambrientos... ¡y diabólicos!

*Sonido distorsionado. Voces: ¡Corday! ¡Corday! ¡Corday! Movimiento lento, dilatado, de Charlotte. El coro de locos observa la acción. Charlotte con el puñal, sobre Marat.*

CHARLOTTE. ¡Marat, quiero nombrarte a mis héroes! ¡No los delato... porque estás muerto!

*Entra la luz. Napoleoncito sostiene la mano de Charlotte.*

La acción suspendida. Imagen fija. Sobre la imagen, como una acción que se detiene y empieza a girar, a descomponerse o fragmentarse hasta el vacío. (La acción en el vacío.)

### Epílogo

(o un juego de actores... hambrientos y diabólicos)

NAPOLEONCITO. (Con la mano de Charlotte.) ¡Marqués, usted quiere deleitarse con la muerte!

Movimiento, máscara de Charlotte.

NAPOLEONCITO. Sabe que la ha llevado, lentamente, a cometer el crimen. ¡Es usted quien dirige su mano (Le quita el puñal.) y no los enemigos de Caén!

Todos lo miran. Napoleoncito coloca el puñal en el suelo. Movimiento lento, dilatado. Risa de Charlotte. Movimientos, risas, voces de los locos.

SADE. (Con violencia.) ¡Silencio!

Todos se detienen. Napoleoncito y Sade en laterales 1 y 2.

SADE. (A Napoleoncito.) En épocas de confusión, nadie sabe lo que hace. (En la ficción como lo real.) ¡A usted le conviene esa muerte... tanto como a mí el escándalo!

Napoleoncito avanza con el sable. Se enfrentan.

SIMONE. (A Sade.) ¡Acabe ya!

Entra el Tema de Simone, muy bajo.

SIMONE. (Sobre el cuerpo de Marat.) Un simple movimiento, una mano que baja y el corazón de Marat dejará de latir. (Lo abraza.)

Los locos se acercan. Rodean a Simone y Marat. Las mujeres (detrás) traen el lienzo rojo para cubrirlo.

SIMONE. (A Sade.) Pero no podrá detener ese río de gente sin historia... (Abren el lienzo rojo, al fondo.) sin futuro... (Al público.) ese montón de hombres y mujeres que están sobre la tierra. (Acaricia a Marat.) Una tierra arrasada por el hambre... la enfermedad... la muerte. (Llora.) Una tierra que pudiera ser...

Sonido (muy bajo) de «La internacional». Las mujeres levantan el lienzo rojo y cubren parte del cuerpo de Marat. Sobre el sonido y la acción:

SIMONE. ...el paraíso que soñó Marat.

NAPOLEONCITO. (Entre el personaje y el actor.) ¡Quise darle la dignidad al soldado y al hombre común!

SADE. (Entre la historia y la ficción.) ¡Usted ve en la Revolución una manera de llegar al poder!

NAPOLEONCITO. ¡Detesto la sangre! (Toma el puñal.) Pero no había otro modo.

SADE. (Volviendo al texto.) ¡Entonces mate... (Mira a Charlotte.) o déjela matar!

Sonido muy intenso. Es como un vértigo. Charlotte cae sobre el cuerpo de Marat. Lo cubre totalmente con el lienzo. Cada uno coloca junto al cuerpo una pequeña ofrenda: Roux le da su bandera, Antonieta su pan, Juana una vela encendida. Napoleoncito se pasa la mano por el rostro y se quita el maquillaje. Se mira las manos. Maquillaje rojo y azul.

NAPOLEONCITO. (Muy lento, saliendo del personaje, al público.) ¡Es sólo una representación!

SADE. (En el personaje, con violencia.) ¡De una obra que usted va a prohibir!

ACTOR-NAPOLEONCITO. ¡Yo no! ¡No me gusta su experimento! ¡Prefiero mil veces la calle, el olor de la sangre... que esta mentira!

Tira el sombrero del personaje. Intenta salir. Los locos corren hacia la puerta del fondo.

SADE. ¡No se atreverá a salir!

Todos se detienen.

SADE. Es más fácil hacer de Napoleón oculto en este sótano, donde la máscara lo libra de otras cosas... ique salir a la calle y enfrentar la verdad!

Señala a Marat, al centro.

SADE. Al menos él supo llevar la suya hasta es final. Usted no. ¡Cambiará de casaca... como los camaleones!

Estallido de risas, burlas, acciones de los locos-actores. Grito de Roux. Da vueltas y golpes contra el piso. Se pone el sombrero de Napoleoncito. Lo imita con el sable.

ACTOR-NAPOLEONCITO. (Señala a Sade.) ¡Él nos trajo aquí con un cuento absurdo sobre una lista de personas... a la guillotina!

ACTRIZ-JUANA. (Con desconcierto, saliendo del personaje.) ¡Sólo somos actores... un grupo de comediantes que usted quería salvar... en este sótano!

SADE. (En el personaje, irónico, entre la historia y la ficción.) ¿No trabajaron para el rey? ¿No divertieron a la corte? ¿No se cubrieron el rostro con afeites... mientras la gente en la calle sufría hambre, dolor... y humillaciones?

ACTRIZ-SIMONE. ¡Déjenos salir!

ACTRIZ-ANTONIETA. ¡No somos políticos!

ACTRIZ-CHARLOTTE. ¡Ni héroes!

ROUX. (En su personaje. No puede salir, grita.) ¡SI! ¡SI!

Corre por toda la escena. Los actores lo miran.

ROUX. ¡Marat, un vaso de sangre para todos!

NAPOLEONCITO. ¡Cállate!

SADE. (Frente al cuerpo de Marat.) ¡Marat está muerto! Yo mismo hice su epitafio. ¡Y ustedes cubrieron su cuerpo con el lienzo!

Actor-Napoleoncito quita el lienzo. Señala a Marat.

NAPOLEONCITO. ¡Esto no es más que un juego desquiciado... perverso, como toda su obra!

SADE. (Irónico, buscando un final de su representación, al público.) ¡Un juego criminal! O mejor: donde se representa un crimen... (Señala a los locos-actores. Riéndose.) ¡que nadie se atreva a ejecutar!

Gesto de Sade para que entre el tema del final. Sonido. Levanta a Marat. Se miran. Termina la obra de Sade.

Risas, acciones de los actores (como si fueran locos, en el juego de sus personajes).

Actor-Napoleoncito abre el telón de harapos. Abre la raja del fondo y se ve la calle: la gente pasando, los carros, la vida fuera de la representación.

Los locos-actores corren a la puerta. Napoleoncito cruza la raja y llega hasta la calle. Se vuelve y mira atrás.

Ve el escenario, el público, los actores de Charenton. Las ropas raídas, el maquillaje deshecho, los restos de una función que habrá que repetir una y otra vez. Cuando regresa, trae el lienzo rojo de Marat. Repite el texto de su personaje, como si viniera de muy lejos:

ACTOR-NAPOLEONCITO. Juventud de Francia: de la mezcla de clases y caracteres, con el brío de nuestra hazaña, nacerá un mundo nuevo... (Como él.) ¡Un solo pueblo!

ACTRIZ-JUANA. (Enciende el fuego. Tiene el cuerpo cubierto con periódicos. Incendia su modelo, sus materiales de trabajo, los objetos de la primera improvisación del personaje. Repite el texto del personaje.) A la guerra no, a la guerra no... (Como ella.) A la guerra no.

Fuego en el centro. La luz baja. Los actores en distintos lugares del escenario.

Acciones mínimas, repetidas. Saliendo del personaje o no, unos más y otros menos, con textos y acciones como en un desprendimiento o como fragmentos del personaje que quedan en el cuerpo del actor.

El proceso de cada uno es diferente, pero en todos es un regreso vertiginoso al primer día de trabajo o al momento en que sintió nacer el personaje.

ACTRIZ-ANTONIETA. (Se desviste. Repite un texto de la última carta de la reina.) Todas mis camisas están llenas de sangre... (Se va quitando el velo.) Por el deseo natural de recorrer limpia mi último camino, pedí quedarme sola. (Se detiene. Mira al público. Fuera del personaje, como ella:) Alguien llegará, dos siglos después, a ver el cielo que no vi.

ACTRIZ-CHARLOTTE. (Repite un texto de su personaje que nunca dijo en la función. Lo empieza como Charlotte:) En mi cuarto de Caén, en la mesa junto a la ventana... (Como ella.) Estaba el Libro de Judith.

ACTRIZ-SIMONE. (Se ríe, como su personaje:) Y yo... me quedaré sola, loca... no tengo de ti ni un hijo... (Como ella.) Sólo una idea que se me escapa, que no puedo tocar.

ACTOR-TOUSSAINT. (Como él, sobre la carreta.) Una isla pequeña que no puedes ver.

ACTRIZ-JUANA. (Como ella, junto al fuego.) Contemplo esta ciudad, en la que los amigos ya no están.

ACTRIZ-MARQUESA. (Como ella, en su rincón.) En mis sueños los veo.

ACTOR-MARAT. (Como él, quitándose la venda.) Sí, Roux, ya veo los hombres que vendrán.

Actor-Marat y Roux empiezan a cerrar los paneles.

ROUX. (En el personaje, nunca sale. Entre los barrotes, mirando al público, se ríe.) ¡Ni en una jaula me pueden sujetar!

SADE. (Al centro, sobre la tarima, desde el personaje.) ¡Un simple juego de representación: estruendo y furia... que nada significa!

Entra la música del comienzo. Roux y Marat colocan los paneles frente al público (como estaban al inicio). Baja la luz. Sólo en las celdas-camerinos los actores vuelven lentamente a los espejos. Sonidos, voces, pisadas. Actor-Toussaint cubre el cuerpo de Juana con la bandera roja, blanca y azul. Vuelve a su celda.

Se apagan todas las luces. Oscuridad. Sólo el sonido y el fuego.

#### NOTA

La música del comienzo y del final es «El espectro de la rosa», texto de «Las noches del estío», de Théophile Gautier, música de Hector Berlioz (traducción de José Miura).

Levanta tus párpados cerrados  
que emanan un sueño virginal  
yo soy el espectro de la rosa  
que tú llevabas anoche en el baile.  
Me tomaste aún llena del llanto de plata  
por el rocío del amanecer  
y por toda la fiesta me paseaste  
durante la noche.  
Oh tú, que de mi muerte fuiste la causa  
sin que pudieras evitarla  
todas las noches mi espectro rosa  
a tu alcoba vendrá a bailar.  
¡No me llores! No te pido ni misas ni de profundis.  
Este ligero perfume que sientes es mi alma  
y vengo del paraíso.  
Mi destino fue digno de envidia  
y por tener tan buena muerte más de uno  
hubiera dado su vida.  
Pues sobre tu seno tengo mi tumba  
y sobre el blanco mármol donde descanso  
un poeta con un beso escribió:  
aquí yace una rosa  
que todos los reyes envidiaron.



## Volver a los 17

Marilyn Garbey

Para Antonia Fernández y Pablo Guevara,  
para Raquel Carrió y Flora Lauten

**CUANDO LLEGUÉ A LA HABANA MIS** referencias teatrales llevaban la impronta de la literatura y de la televisión. Sabía de autores y de actores por estos medios, pero lejos estaba —en Guantánamo— de conocer las interioridades del mundo teatral. Confieso que hoy, después de veinte años de intensos recorridos por su geografía, me resultan incomprensibles algunas de sus señales.

En los ya lejanos ochenta, un secreto a voces anunciaba que el Instituto Superior de Arte era el sitio donde se discutían las ideas más interesantes en relación con el arte y su incidencia en el entorno social. La distancia entre Cubanacán y el centro de la ciudad no impedía que en las inmediaciones del otrora Country Club se reunieran las mentes más lúcidas del momento. En la Facultad de Artes Plásticas Flavio Garcandía, Consuelo Castañeda y José Bedia eran los profesores de Lázaro Saavedra, René Francisco, Alejandro Aguilera, José A. Toirac y otros jóvenes que colmaban los salones de exposiciones, provocando el escándalo, la admiración y la censura.

En el castillo Elsinor Graziella Pogollotti promovía una ética que no hacía distinciones entre el pensar y el hacer, entre la vida y la obra. Rine Leal matizaba sus análisis teatrales con sabrosas anécdotas sobre la historia no escrita del teatro cubano. Francisco López Sacha tarareaba las canciones de los Beatles antes de disertar sobre los Angry Young Men. Gloria María Martínez nos encaminaba en los estudios semiológicos. Roxana Pineda enseñaba a desentrañar la estructura de la tragedia griega. Raquel Mendieta nos develaba una Historia de Cuba muy diferente a la que nos habían enseñado hasta ese entonces. Otra

l a e  
p e r l a s  
d e t u

# BOCA

Raquel, la Carrió, hablaba de un redescubierto Lezama y del indomable Piñera, de Eugenio Barba y de Jerzy Grotowski, de Jorge Luis Borges y de William Shakespeare.

Recuerdo que pasaba madrugadas enteras despierta, compartiendo la lectura de un mismo ejemplar con otros amigos. Los libros pasaban de mano en mano: *Memorias de Adriano*, *El nombre de la rosa*, *Las puertas del paraíso*, *El guardián en el trigal*, *Los idus de marzo*, *Las trampas de la fe*. Escuchábamos a Silvio Rodríguez, a Fito Páez, a los Beatles, a Carlos Varela y a Santiago Feliú, a Freddy Mercury y a NG La Banda. Pasábamos largas jornadas en la Cinemateca, primero en el Chaplin y después en La Rampa, con el hermoso e incomprensible Tarkovski, las *Fresas silvestres* de Bergman, *La aventura* de Antonioni, el entrañable Charlot, Truffaut y sus *Cuatrocientos golpes*, la *Gelsomina* de Fellini, Buñuel y su *Viridiana*, Fassbinder y Lili Marlen. En esas tandas cinematográficas de largo aliento nos acompañaba la enigmática figura del poeta Raúl Hernández Novás.

Íbamos al teatro a ver a los maestros. Todavía era posible acudir a la sala de Teatro Estudio, cuando trabajaban en Calzada y A, a ver *Bodas de sangre* interpretada por actrices diferentes. Ana Viña conmovía en *La zapatera prodigiosa* y Lily Rentería era aplaudida en la *Mariana* de Roberto Blanco. Estorino dirigía *La verdadera culpa* de Juan Clemente Zenea. Vicente Revuelta era un ser mítico por su capacidad de renovarse. Sin embargo, el panorama teatral nos provocaba insatisfacciones: el teatro que veíamos no era el que queríamos hacer.

...me quisieras lo mismo que veinte años atrás

*La vida en rosa*, dirección de Flora Lauten

Unos días después de mi llegada a La Habana, la atención de la gente de teatro se concentró en Camagüey, a propósito del Festival. De allí llegaron los ecos de la polémica desatada por *Lila la mariposa*, el texto de Rolando Ferrer cuyo montaje supuso la graduación de los fundadores de Teatro Buendía. Cuentan que llovieron las diatribas y a Flora Lauten, la maestra, la acusaron de acudir al evento con una claque: claque de amor, respondió ella. De ese montaje —que vi en la sala Hubert de Blanck— recuerdo la interpretación de Evelyn Dávila, la escena de las costureras, el ir y venir entre el cabaret y el funeral y la interrogación de Marino.





Ya, desde ese entonces, los Buendía eran seres raros, no se parecían a los miembros de otros grupos. Ellos eran muy jóvenes, hablaban de entrenamiento, entraban a la iglesia en la mañana y no salían hasta la noche y cuando se referían a su maestra, ahora su directora, lo hacían con veneración. Y así echó a rodar la leyenda, matizada por las más disímiles anécdotas y por la aureola de misterio que los rodea desde su nacimiento tal cual sucedía con la familia de Macondo.

Después de la graduación vendría otra etapa de creación: los actores construyeron con sus propias manos el espacio de trabajo. Con la misma pasión con la cual subían al escenario, cargaron ladrillos, cemento y arena. La iglesia ortodoxa rusa transformó su fisonomía para convertirse en una sede teatral diferente a la que conocíamos. Las pequeñas dimensiones de la salita no admitían una cifra elevada de espectadores y había que regresar otro día para ver la función. La situación se agravaba cuando quienes veían la obra sentían la necesidad de repetir la experiencia.

Entonces Flora tomó a su cargo la formación de otro grupo de actores, los que compartían las aulas conmigo. Desde ese momento mi relación con el Buendía fue más estrecha, de la mano de Antonia Fernández y Pablo Guevara.

En 1989 Magaly Muguercía, la profesora de Crítica, puso como tarea el análisis de *Las perlas de tu boca*, el espectáculo con el cual se abría la iglesia. Fue un encargo que cumplimos con mucho gusto las cuatro alumnas de ese curso de Teatrológica. Iris Gorostola, Mónica Alfonso, Litz Alfonso y yo perdimos la cuenta de las veces que vimos el montaje. El debate fue intenso y apasionado no sólo entre los duros bancos de ladrillo de Elsinor. Buendía volvía a deslumbrar a sus fans, entre los que me contaba, y volvía, también, a enervar a sus detractores.

La familia cubana ocupaba otra vez la atención del grupo en un espectáculo de impresionante belleza, creado a partir de las improvisaciones de los actores y del trabajo con uno de los recursos más fascinantes del teatro: las máscaras. Al paso del Cometa Halley, una familia habanera se reunía para su última cena y llegaba un ángel para bendecir a sus miembros. El más joven de la estirpe se convertía en una vergüenza para ellos y llegaba al suicidio, mientras escuchaba las noticias transmitidas por Radio Reloj. La madre impulsaba al hijo a marcharse de la casa: «el mundo es grande, José», le decía. El abuelo rompía el sable que usó en la Guerra de Independencia. Lujuria arrastraba al Chivo y a Fifi en sus aventuras. La negra amamantaba al bebé de la familia. Nelda Castillo cantaba «La Bayamesa» y desplegaba al viento la bandera cubana. Muchas zonas del montaje quedaban en la oscuridad y se volvían incomprensibles, pero el impacto era tan fuerte que la emoción suplía cualquier defecto. El entorno condicionaba la recepción: el arco de las cúpulas confería a la sala unas dimensiones sobrenaturales, las gradas donde el público se acomodaba invadían el espacio de representación y era posible sentir la respiración de los actores. La estructura



FOTO: ARCHIVO DE NELDA CASTILLO

*Las ruinas circulares,*  
dirección de Nelda Castillo

fragmentada del espectáculo exigía al público poner en acción su intelecto. La música, ejecutada en vivo, aportaba un toque de sensualidad.

El Buendía se erigió, en virtud de su trabajo, en el referente para la nueva generación teatral. El entrenamiento, la investigación como sistema de trabajo, los actores que dejaban la piel en el proceso, el acercamiento al ser humano, la construcción de imágenes teatrales inolvidables lo situaron a la vanguardia de un movimiento en el cual se inscribieron Teatro A Cuestas, Teatro del Obstáculo, Carlos Díaz, Teatro D'Dos, Ballet Teatro de La Habana y algunos otros.

### ...y el brillo de la luna te encantaba

El 22 de enero de 2005 Flora Lauten recibía el Premio Nacional de Teatro y así añadía otro título a su trayectoria.

Su belleza física la había convertido en la última Miss Cuba, allá por los cincuenta, pero no se detuvo ahí. Trabajó con Vicente Revuelta en la antológica puesta en escena de *La noche de los asesinos*, de Pepe Triana; con Berta Martínez en *Contigo pan y cebolla*. Sus inquietudes la enrolaron en la aventura del Escambray, que continuó en la comunidad La Yaya. Luego volvió a La Habana, a Cubana de Acero. Hasta que sus sueños se encontraron con las aspiraciones de una nueva generación, deseosa de expresarse, de tomar las riendas de su destino, de hacer un teatro diferente. De ese encuentro nació otra saga Buendía, donde era posible hallar rasgos de la prodigiosa memoria de Aureliano, la desaforada imaginación de José Arcadio, la laboriosidad de Úrsula y la inocencia de Remedios La Bella.

Flora era el puente entre los fundadores del teatro cubano y nosotros. Acaso sin sospecharlo, restaurábamos una historia trunca por la ignorancia y los prejuicios. Ella arriesgaba su experiencia para trabajar con los más jóvenes, de ellos tomaba el ímpetu, sus deseos de entrar al mundo de los adultos con sus propias preguntas y, las más de las veces, sin respuestas. Ella tuvo, también, la entereza de fundar un espacio para el teatro en un barrio marginal, ajeno a la élite seguidora de la cultura, que debió atravesar La Timba para acercarse a una experiencia insólita, la de Buendía y su cultura grupal. Hasta Loma y 39 llegaron



artistas plásticos, músicos, escritores, teatristas, para ser partícipes del sueño. Teatro Buendía no tenía espectadores, tenía –y tiene– devotos que acudían a la iglesia del teatro como acuden los fieles a la casa de Dios porque, como antes Teatro Estudio y luego Teatro Escambray, marcaron una pauta en la manera de hacer teatro entre nosotros.

Todo parece indicar que Flora es una mujer capaz de desatar muchas pasiones. Recuerdo la actitud de un compañero que abandonó las aulas del ISA sólo porque ella no lo escogió entre sus alumnos. Recuerdo también a un teatrólogo confesando en La Macagua sus sueños eróticos con ella.

### ...es un soplo la vida

Luego de esa suerte de viaje a la semilla que fueron *Las perlas de tu boca* vendrían otros espectáculos. *Monigote en la arena*, *El rey de los animales* y *Un elefante ocupa mucho espacio* serían los primeros pasos en la dirección de Carlos Celdrán y Nelda Castillo, quienes años después salieron del Buendía para trazar sus propios rumbos, y han encontrado con Argos Teatro y El Ciervo Encantado, respectivamente, sus poéticas diferentes y personales. *Safo*, de Antonia Fernández y Carlos Celdrán, *Las ruinas circulares*, de Nelda Castillo, y *Roberto Zucco*, de Celdrán, fueron también hijos de Buendía.

En 1992, con *La cándida Eréndira*, Flora regresaba a los escenarios en el rol de actriz y Buendía se abría al mundo, alejándose de los espectadores cubanos por un tiempo. En 1997 *Otra tempestad* exploraba las relaciones entre el Viejo y el Nuevo Mundo, la mirada de Calibán llegaba con ecos martianos y los orishas cubanos se fundían con los héroes shakespearianos: Ofelia-Ochún, Lady Macbeth-Oyá, Ariel-Elegguá, propiciando los difíciles amores entre Miranda y Calibán. Los actores tejieron con sus manos el vestuario y los elementos de utilería, lo cual le confería un valor artesanal, humano. Ellos quedaban, al terminar la función, extenuados por el esfuerzo, y los espectadores quedábamos encantados, como los niños al escuchar una fábula. En 1999 *La vida en rosa* develaba el mito de Yarini, un proxeneta habanero envuelto en halo místico. En 2001 *Bacantes* descubría los mecanismos para

construir los mitos y ese espectáculo, como antes *Otra tempestad*, se convertía en un acto de resurrección después del éxodo de algunos de sus miembros porque la diáspora, doloroso signo de estos tiempos, también afectó a los Buendía. Flora ha contado cómo el mar le trajo el tronco sobre el cual se levantó *Bacantes*, metáfora de la resistencia, del amor por el teatro, por el país. En 2005 *Charenton* se inspira en el clásico *Marat-Sade*, de Peter Weiss.

En todos los montajes se reconoce la marca Buendía, esa cruz en la frente, indeleble en el tiempo: una impresionante visualidad, música ejecutada en vivo, construcción artesanal del vestuario y la escenografía, la estructuración de la historia de manera fragmentada con una fuerte carga de intertextos, un lenguaje metafórico, los diferentes niveles de lectura sugeridos por el espectáculo, la cercanía al espectador.

Buendía tiene a Cuba en el centro de sus preocupaciones. No importan las apariencias, pueden ser Grecia, la isla Utopía, o París, siempre se refleja el alma de la nación en espectáculos de cuidada factura, donde se celebra la vida, aunque la sombra de la tragedia persiga a los personajes. Es un teatro para acompañar la soledad, para no perder la memoria de lo que somos. Es un teatro para el goce de sus hacedores, porque para ellos el acto de concebir el espectáculo es tan importante como el momento de presentarse ante el público. Para los actores del Buendía, para los que se fueron y para los que permanecen, va mi agradecimiento: Félix, Antonia, Pablo, Ivánessa, Sándor, Alejandro, Juan José, Giselle, Lili, Juana, Sandra, José Antonio y tantos otros.

### Que veinte años no es nada

Hay en *Cien años de soledad* un diálogo que se repite. Se escucha por primera vez cuando el coronel Aureliano Buendía aguarda la muerte ante el pelotón de fusilamiento y recuerda la tarde en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Vuelve a escucharse mientras José Aureliano Segundo descifra los pergaminos de Melquíades, el alquimista.

–Qué quería, el tiempo pasa.

–Así es, dijo Úrsula, pero no tanto.

Parece que fue ayer cuando Marino preguntaba al auditorio: «¿Qué es un hombre?» Pero el tiempo pasó y ya suman veinte años de Teatro Buendía. Las imágenes teatrales que ellos construyeron alimentaron nuestros sueños, nuestras presencias en las incómodas gradas de la iglesia, nutrieron las raíces de bacantes en tempestades. Los Buendía desbrozaron el camino a la nueva generación teatral y tendieron un puente entre la tradición cubana y las corrientes de la vanguardia contemporánea, formando un público dispuesto a asombrarse ante cada nuevo espectáculo. Por eso siguen allí en su iglesia, y sus admiradores, entre los que me cuento, volvemos hasta Loma y 39 para encontrarnos con un milagro: el de una especie condenada a cien años de teatralidad.

# Hijos del Buendía

Norge Espinosa Mendoza



FOTO: ARCHIVO TABLAS

*La octava puerta*, dirección de José Antonio Alonso

I

## PREFERIRÍA IMAGINAR QUE ESTAMOS AQUÍ

por un motivo menos formal que el que indican los primeros veinte años de un grupo esencial. Preferiría, en verdad, que nos estuviéramos mirando ahora en este espejo de memorias con la naturalidad de quien, sencillamente, agradece un hecho que nos conmueve más allá de una celebración fechada. Durante dos décadas, es cierto, hemos recorrido una y otra vez los vericuetos que nos conducen a una antigua iglesia ortodoxa, quién sabe si ubicada a la vera del cementerio capitalino para recordarnos el lazo fantasmal que existe entre los escenarios y la muerte, en esa condición inasible que el Más Allá deja como estela de invocación en cada espectáculo. El Teatro Buendía es uno de esos núcleos que bebe del misterio que fluye entre esas dos esencias: la muerte y el juego mismo de las máscaras, con las que el hombre burla la desaparición del cuerpo para reinventarlo. En veinte años esas máscaras han sido las de *Las perlas de tu boca*, y el denso maquillaje que convertía a sus intérpretes en espectros garciamarquianos, shakespeareanos, etc. Una casa teatral atrapada en la memoria que mira al cementerio. Límite de vida fabulada y transgresión, el cardinal Buendía nos repite todo eso, a su modo, tanto tiempo después. Hoy esos veinte años nos dicen otras cosas. Entre las menos elegantes, que hemos envejecido, que ya no somos aquellos casi adolescentes que se apiñaban en los escalones de esa iglesia-teatro, y que algunos han conseguido pasar al inefable rango de «invitados», o lo que es lo mismo, han logrado burlar la cola de los otros casi adolescentes que, repitiendo un gesto que nosotros imaginamos inventar, esperan en esa escalera y, cómo no, también a la usanza de nosotros, se molestan cuando ven entrar más y más «invitados», haciéndonos sospechar que si algo de espacio quedará dentro del atrio será un simple pedazo de suelo en el que mal que bien acomodarnos. Repiten nuestros gestos, nos miramos en ellos para descubrir una señal que ya no haremos más. Son, como lo fuimos nosotros, hijos del Buendía.

II

Digo «hijos del Buendía» y he aquí que salta la metáfora. Acaso ningún grupo cubano haya alcanzado esa calidad, la de levantarse ante nosotros como imagen familiar. Una familia cubana y tebana: con sus tragedias y sus dioses particulares, con su mitología y su cosmogonía, con su mundo propio de figuraciones, ante la cual habrá que ganar la habilidad de un iniciado. Recuerdo que esa impresión ganó en mí escala de reflejos cuando vi por vez primera *La cándida Eréndira*. Flora Lauten, después de tantos años, volvía a ser el centro visible de una puesta teatral, y a su alrededor, interpretando máscaras que ella misma había soñado, estaban sus discípulos. Sus colegas. Sus hijos. Era un tiempo todavía probable donde esa familia empezaba a desplegarse, y aquel espectáculo, que giraría por medio mundo, incluía entre sus más hermosas imágenes la del espejo que era traído al escenario para que los espectadores vieran, siquiera por un minuto, sus rostros en aquella bruñida superficie (años más tarde, una imagen similar me sorprendió en *Los libros de Próspero*, la insólita película de Peter Greenaway). Ahí estaba una familia nutrida y poderosa, ceñida en el espacio tenebroso y retador de un escenario. Flora Lauten, luego de esa puesta, ya no se dejaría ver en ese punto tan expuesto nunca más.

Una familia es una metáfora que se deshace para ser recombinada. La familia del Buendía está dispersa hoy por el mundo. Felipe Dulzaides en California, Lillian Vega en Miami, Orestes Pérez va y viene de Turquía. Antonia Fernández, Carlos Celdrán, Nelda Castillo, imaginan otra Habana teatral en la que sus puestas coinciden con las del núcleo del cual alguna vez se desgajaron. No creo en una experiencia real que no sepa multiplicarse en distintas circunstancias, ramificarse hacia direcciones inesperadas en las que, sin embargo, volverse a explicar. Dondequiera que haya hoy un Buendía, esa familia se amplifica, incluso como negación de sus primeros presupuestos. Eso aprendimos leyendo la historia atomizada y desgarrada del teatro cubano. Teresa

María Rojas repite a Morín en la Florida, Morín repite el recuerdo de Piscator, ya sin hacer teatro, en New York. Miriam Acevedo, en Italia, repite el eco de Vicente Revuelta que la dirigiera en *La noche de los asesinos*. Antonia Rey y Carucha Camejo, también en New York, repiten y transpiran el eco de sus tradiciones. El cubano parece condenado a negar su raíz para aprender a amarla. José Martí firmaba las palabras más calurosas y decisivas sobre el destino cubano desde el exilio, pero sólo al retornar a la tierra de su nacimiento pudo cifrar ese misterio del idioma y el espíritu que es el *Diario de campaña*. En esos otros hijos, ansiosos de crear otra familia, el Teatro Buendía se afirma como tradición.

### III

Durante un tiempo que ha sido la mayor parte de esos veinte años que ahora nos invitan a reflexionar sobre el Buendía, la sola mención de su nombre significó un espacio diferenciado entre nosotros. Laboratorio, taller, asunción de fuentes culturales desde una voluntad de poderosa reescritura, el trabajo del actor en su calidad de actante más que de intérprete, la vuelta a la máscara como el rostro original del actor, etc. Si *Lila la mariposa* (espectáculo que no llegué a ver) puso en crisis nuevamente, como en su instante lo hizo el estreno mundial de *Electra Garrigó*, la reacción acomodaticia del público cubano ante sus clásicos y el modo en el cual podía el teatro replantearse la necesidad de una revolución interna; *Las perlas de tu boca*, que aplaudí en la iglesia de Loma y 39 y en una extrañísima temporada que desplegó el Buendía en la sala Covarrubias, alteraba las nociones de reaprendizaje con la cual un joven espectador podía reconocer sus propios patrimonios. Volver a leer la familia proponía esa puesta en escena. Sin apenas palabras, a partir de un trabajo de búsqueda en la piel otra que eran las hermosas máscaras, anunciadoras de la belleza museable de las que, años más tarde, luciría la puesta de *Otra tempestad*. Las máscaras de *Las perlas de tu boca* no eran tan hermosas como funcionales, estaban creadas desde la perspectiva de la proyección de aquella figura que el actor creaba mediante una sucesión de improvisaciones, de las cuales emergerían personajes inolvidables: La Negra, La Loca, El Mambí. Y El Chivo.

### IV

Confieso que no podría recordar mucho de *Las perlas de tu boca* si se me arrebatara el recuerdo de El Chivo, creado por Nelda Castillo dentro de la galería de figuraciones que componía el espectáculo. Allí estaba, anulada por su propia creación, y por ende, crecida hasta asombrosos alcances interpretativos, una actriz fabulosa, una mujer capaz de hacer palpable, incluso en una puesta donde ese grado de virtuosismo tal vez no fuera la prioridad, el sentido real de una vieja y manoseada palabra teatral: caracterización. Su canto, su baile, su presencia, daban una brújula al espectáculo que conducía firmemente al espectador hacia los mejores momentos. Sí, es cierto, recuerdo muchos otros detalles de la puesta, por ejemplo, aquel coro que se

FOTO: ARCHIVO DE CARLOS CELDRÁN



Sala, dirección de Carlos Celdrán y Antonia Fernández

empecinaba en cantar: «Usted es la vergüenza de una familia intachable». Pero la calidad entrañable de ese logro actoral con el que Nelda Castillo marcó la puesta hizo distinto en mí el acento de la familia Buendía.

Hoy, los propios espectáculos de Nelda Castillo, al frente de su grupo El Ciervo Encantado, trazan una nueva latitud desde aquellas búsquedas. Anclada en el lejano teatro de la Facultad de Artes Plásticas del ISA, Nelda insiste en crear imágenes de elevado rango teatral. Junto a Carlos Díaz, la propia Flora o Berta Martínez, es una de los pocos creadores de la escena nacional capaces de producir imágenes narrativas, de firme progresividad dramática, desde un sentido del diseño que se reactiva sólo y esencialmente a partir de una lectura de teatralidad concisa y autoargumentada mediante una proyección estética cada vez más personalizada. Lo que, desde el Buendía mismo, alcanzó como código en *Las ruinas circulares* y *Un elefante ocupa mucho espacio* o *Monigote en la arena*, se ha individualizado en un trabajo de profundo taller sobre las bases de una reapropiación de lo Cubano en tanto misterio que puede ser leído también desde la periferia: su propio emplazamiento en un entorno no teatral pareciera una analogía de sus indagaciones. De ahí sus lecturas de Sarduy, Cabrera Infante, Lydia Cabrera, re combinados en una voluntad barroca que fue aprendida bajo el hechizo concurrente de una Raquel Carrió, sabia en esas fórmulas de poderoso remix cultural. Sus puestas resemantizan esas referencialidades, pero a su modo proyectan una estructura dramática que va atomizándose, a riesgo de que sea la imagen quien narre y no el acontecimiento teatral representado, como si se prefiriese el impacto visual del *performance* y se desdibujara *ex profeso* la naturaleza literaria de esas fuentes, el entramado argumental que lucha contra esos nuevos tratamientos. Las puestas de Nelda Castillo amplifican el sentido de taller y ritual que alimentó determinada vida del Teatro Buendía: ahí esa arista ha alcanzado un estado de indagación que produce vibraciones inquietantes. Sus espectáculos, me gusten más o me gusten menos —y confieso que no todos me han gustado—, activan una oscilación que rara vez encuentro en otros ámbitos de la escena teatral cubana. *Pájaros de la playa*, *De donde son los*

cantantes, *Visiones de la Cubanosofía*, rehuyen el pálpito de una Cuba externa (baile, carnaval, oropel festivo) que el Buendía también reapropió. La visión de El Ciervo Encantado es una afirmación de todo ello, pero desde la negación, en una terca actitud piñeriana, la de una voz que repite: «¿Qué puede el sol en un pueblo tan triste?»

## V

A esa interrogante piñeriana intenta responder, acaso, la posibilidad desatada por Antonia Fernández desde el Estudio Teatral Vivarta, un núcleo que surgió dentro del propio Buendía y luego acabó desprendiéndose hacia un cardinal independiente. *Historia de un caba-yo*, su primera entrega, se convirtió en uno de los más premiados y celebrados

su ausencia de cinismo», en un momento en el cual el sarcasmo ha venido a revestir nuestro teatro de una conciencia cada vez menos utópica. *Historia de un caba-yo*, como *Las perlas de tu boca* o *Lila la mariposa*, apelaba al levantamiento de una estructura de pensamiento no sólo teatral donde los jóvenes ocuparan el centro de reflexión, y a la manera del célebre dibujo de Da Vinci, pudieran entenderse como proporción de un nuevo mundo. *Historia de un caba-yo*, en su metafuncionalidad de metáfora múltiple, era también una relectura de toda la Historia Buendía: la mezcla de esos nuevos intérpretes con figuras fundadoras de su tradición alteraba y catalizaba una química que reajustó parte de sus coordenadas. El espectáculo, sin embargo, sufrió las pomposas consecuencias de esa oleada de premios y reconocimientos; empezó, creo yo, a tomar en serio preguntas que abría y protegía en su valor de incertidumbre, transformándolas en sentencias al parecer ya resueltas. Cuando Fernández acomete ya, desde el Estudio Teatral Vivarta, un nuevo proyecto, *Muertes de amor en Verona*, sus presupuestos estaban formalizados en un acento que no sólo no superaron los de *Historia de un caba-yo*, sino que además plantaron en un orden regresivo los alcances de la puesta precedente. Fuera de la célula protectora, Vivarta ha debido enfrentar los avatares de producción y sobrevivencia que toca a todo colectivo naciente en las duras condiciones de trabajo y persistencia que marcan al teatro cubano de hoy. De eso también hay trazos en sus nuevas entregas, y sospecho que el prometido *Galileo Galilei* opere como señal que beba en ese crecimiento en soledad. La directora insiste en trabajar textos de alta exigencia para la mayor parte de sus jovencísimos actores, y por ende, el empeño debe resolverse en una doble senda: activar esos textos desde la labor propia del organizador que concibe la puesta en escena al tiempo que motivar a sus fieles en un desempeño actoral que haga del escenario un espacio de real laboratorio interpretativo. En esa tierra de transición se encuentra ahora Antonia Fernández: herencia del Buendía como un aula teatral, una clase viva que puede aún, como hizo en *Historia de un caba-yo*, volver de revés el acomodo tradicional de las gradas de la vieja iglesia para entregarnos su punto de vista. Un Buendía que siendo el mismo, también lo fuera, como espacio creativo al revés. Alicia en el espejo. El espejo en Alicia. Claro que ya, unos años antes, ese mismo juego lo había intentado, allí mismo, Carlos Celdrán.

## VI

No dejo de recordar aquella pregunta que un crítico me hizo a la salida de la función de *Roberto Zucco* que, aún en el Buendía, dirigió Carlos Celdrán. ¿Qué aporta una obra como esta al panorama teatral cubano?, me interrogó. He debido madurar un poco, envejecer también, para tener una respuesta ante esa duda. Por suerte, parte de esa misma respuesta la aporta el propio Carlos Celdrán, hoy al frente de su Argos Teatro, capacitado para dar por cerradas discusiones tan obvias. Mirar en progresión al pasado es siempre una actitud deseable, porque permite comprender de un mejor modo los errores y hallazgos, las pérdidas y sus consecuencias. Aquel *Roberto Zucco*



La cándida Eréndira, dirección de Flora Lauten y Carlos Celdrán

montajes de la última década del siglo, y sobrepasó con creces las expectativas que su directora, una de las actrices emblemáticas de la familia teatral habanera, pudo proponerse ante los primeros espectadores. En realidad, el montaje era el resultado de diversas conjunciones: la de una puesta firmada por Vicente Revuelta a mediados de los ochenta, el recuerdo de la misma a través de uno de sus intérpretes: Félix Antequera, la voluntad pedagógica de Antonia Fernández desplegada en las aulas del ISA, y la tozuda necesidad de hacer a la que debemos, contra tantas contingencias, algunos de los mejores momentos de nuestra escena. Del ISA mismo brotó el árbol Buendía, de esa vuelta al origen nació un camino que también extendía un ramaje propio. La herencia formativa del grupo madre se reconsideraba en el nuevo empeño de Antonia Fernández, que ponía en juego su carrera para apelar a estudiantes, actores no profesionales y gente hasta ese momento ajena al mundo propiamente escénico para levantar una pieza que, como dijese una joven crítica «asombraba por

cerraba el espacio del Buendía a la inversa, utilizaba el escenario como espacio de gradería, colocaba a los intérpretes dentro de la cabina de sonido: inventaba un parque, una cárcel, una estación del metro en un sitio que se volatilizaba. Años más tarde el espacio iba a cerrarse aún más, y éramos pocos los que, noche a noche, podíamos entrar al sótano de la vetusta iglesia para sorprendernos de la energía que emanaba de *Baal*. Antes, Carlos Celdrán había firmado *El rey de los animales*, *Safo* (un unipersonal que no perdono a Antonia Fernández el no seguir representándolo, cosas más, ya sé, pero también mi derecho de espectador deslumbrado), y codirigido *La cándida Eréndira*. . . Baal recomenzaba la galería de antihéroes que han sido, para Celdrán, el asesino francés, el Segismundo de Calderón, la Shen Te de Brecht, y el Pasolini que lo consagra. Despojándose de los acentos espectaculares que han sido el gesto manierista

Buendía puede volverse su aparente negativo: su opuesto de color, su sobriedad elocuente desde la vitalidad de otro estallido.

## VII

Imagino que el mapa teatral es mucho mayor que el mapamundi que nos enseñaban en los primeros días de la escuela: en ese mapa estará el castillo de Elsinor, la Moscovia de *La vida es sueño*, la Arcadia misma donde tantas piezas renacentistas parecen representarse. Y que lejos de ayuntamientos o alcaldías, sus edificios más importantes serán, claro está, los teatrales. Entre esos estará una Iglesia. La Iglesia Buendía, con sus fieles agnósticos y sumisos a un credo que no es sino el de la escena: blasfemo en su belleza permanente. Hijos del Buendía no son únicamente estos que aquí he mencionado. Hablo de ellos porque son una línea de avance que prolonga, más allá de angustias personales, de razones humanas incluso en ese arte doloroso de la convivencia, lo que el Buendía mismo inauguró como código. Porque en ellos la imprescindible futuridad de todo proyecto se justifica y se crece. Hijos del Buendía, dispuestos a recorrer ese otro mapa, somos todos los que hemos crecido a la sombra de esa Iglesia que es Teatro y es Fe y es Familia. Nuestra idea misma del teatro, nuestros paradigmas, están contaminados por el conocimiento de lo que bajo ese techo se concibe y anuncia con cada estreno. Buendía es, nadie puede negarlo, un punto y aparte de nuestro momento escénico, la célula a la que invocamos para que, aún en los momentos de mayor sequía creativa, nuestras carteleras se dignifiquen con un empeño de rango internacional. Lo que vemos en otros teatros, en esos otros teatros del mapa imaginario, lo juzgamos a partir de las dimensiones de lo confrontado dentro del Buendía. Idealizamos un universo de alta teatralidad en el que la tropa de Flora y sus hijos han creado ya determinadas referencias imborrables: Mejor que, peor que, igual que. . . Son frases ingenuas que, sin embargo, vuelven a nuestra mente una y otra vez. Confieso que las últimas puestas del Buendía siguen pareciéndome loables y dignas, si bien no encuentro en ellas el acento investigativo y estremecedor, desde su propio corazón de taller de la travesena, que aplaudí bajo ese techo hasta el estreno de *Otra tempestad*. Ahora mismo esperaba que tras la suntuosa envoltura de *Charenton*, esa Revolución Francesa nos dijera claves más incisivas acerca del destino de esta otra Revolución no menos acosada de fantasmas: eso es la Historia. Pero esto no quita ni da brillo a esas entregas: son como son y yo soy como soy. Un hijo del Buendía. Un hijo incómodo, no sé bien si deseado, pero que se forjó viendo a esa madre, a esa familia, intercambiar risas y lágrimas, sangres y deseos, máscaras y rostros. El Teatro existe en mí porque existe en mí también ese Buendía: esa Iglesia teatral, casa de espejos, cuyas puertas seguirán abriéndose con cada nuevo espectáculo para mí, para los que estuvieron, para los que siguen enlazados al Buendía donde quiera que se les pida una carta de identidad.

FOTO: ARCHIVO DE NELDA CASTILLO



*Monigote en la arena, dirección de Nelda Castillo*

del Buendía más celebrado, su visión se confabula con un vacío donde el actor irradia una calidad diversa, un anhelo de convicción que le exige sucesivos retos interpretativos. Una línea que profundiza en las búsquedas progresivas alrededor de Stanislavski, donde se funden el nombre de Vicente Revuelta, la propia escuela de Teatro Estudio y sus herederos (Flora Lauten, claro está), desde un corte que reubica esos estamentos en una Habana del nuevo milenio.

Poco a poco Celdrán ha ido encontrando sus actores. El intenso trabajo alrededor de Zulema Clares ubica un primer momento que hoy parece trasvasado a la observación minuciosa de un talento tan particular y múltiple como el de Alexis Díaz de Villegas. La conjunción de esos talentos y la confianza creciente en ese rol activo del intérprete les permiten a sus puestas alcanzar una factura donde la espectacularidad es otra, donde el orden de inteligencia teatral es otro, donde la realidad escénica alza una cuarta pared que quiere saberse de algún modo transparente: invisible como Roberto Zucco. Esa inteligencia teatral es también, por qué no, *intelligentsia*: Celdrán ha organizado en un gesto programático parte de su pensamiento teatral mediante ensayos que son una rareza entre sus propios contemporáneos, no digamos ya de sus antecedentes: los libros muertos del teatro cubano son aquellos que no firmó Roberto Blanco, que no dictó Berta Martínez, que el propio Vicente apenas avistó. Leeremos esos ensayos, dentro de otros veinte años, para reaprender cómo el legado



Otra tempestad, dirección de Flora Lauten

## Desde la **tempestad:** Omar Valiño el fin del siglo xx visto por Buendía\*

**HAMLET, ARAÑA ANTE SU TELA, ZIGZAGUEANDO** en lo más alto de Elsinor, anuncia la representación de los cómicos.

Estamos ante un espacio tejido, ficcional.

### El Viejo Mundo

Primer cruce de personajes. Los Macbeth, Shylock, Otelo, Hamlet, Próspero... afinan su mirada en lontananza y comienzan a construir *una* visión sobre lo desconocido.

Arquetipos de voluntades y pasiones, santificadas en la tradición teatral de Occidente. Recorrer la herencia, revertir la conquista: una fórmula *hacia* el Viejo Mundo.

El rumor de la Isla. La perla triste. El pañuelo de Otelo. El logos va dibujando la Isla.

### La Isla

Habitat de criaturas onomatopéyicas, sin habla mas no sin lenguaje. Abstractas más que figurativas en su símil con los orichas. No reproductivas. Tierra ya

africana pero no como reducción sino como espacio de otra cultura.

Otros arquetipos del panteón yoruba. Eleggua, Oyá, Oshún... Inmersión en las fuentes, búsqueda de lo propio.

Sonido de saxofón: sirena de un barco.

Próspero avista la Isla: un pedazo de tierra a conquistar. Deseo/construcción de un Nuevo Mundo.

### La tempestad

Alusiones. «La perla de la mora» ( José Martí). «Perla marina» (Sindo Garay). Cuba.

Repican los tambores en vivo. Sicorax desata la tempestad. Toques y cantos. Movimientos, luces y sonidos remueven la tersura del espectáculo.

Próspero desembarca cargando a Shylock a su izquierda. En su mano derecha un cetro. ¿1492 y...? Conquista y finanzas. Guerra y capital. Símbolos en expansión de la etapa fundacional de un sistema.

Las ideas modernas representadas en los arquetipos shakespearianos encarnarán en la tierra.

# 20 años Buendía: teatro y mundo

## Los encuentros

La Isla, espacio de todas las confluencias. Música renacentista con cantos africanos.

Hamlet se detiene ante el polvo. Suelo insular y polvo enamorado (Quevedo).

Próspero nombra a Ariel. Posesiones y entrecruzamientos.

Sicorax: parto de Calibán. Una bruja, según Próspero. Parto de mujer, de espíritu y de tierra. Calibán, hijo de Changó. Hosco, se defiende atacando, un primer imperativo de supervivencia.

El buen salvaje. Oyá, dueña de los siete caminos: Calibán será rey. Destino.

Comienza el juego. Shylock en el tonel. Macbeth, un militar que quiere ser Rey. Oshún y las jícaras.

«País de ilusiones», «parece desierta», «es una cárcel». Los arquetipos, prestos a iniciar su transformación en máscaras, observan su destino a través de visiones. Otelo ante el hechizo de Desdémona en Oshún. Shylock ve cuchillos, Macbeth ve cuchillas. Puñales y destino.

Tierra hechizada, juegos, mezcla. Miranda se pierde. Otelo la busca.

Hamlet y Eleggua/Ariel. Este le cuenta la fábula de Hamlet, príncipe de Dinamarca como patakín. ¿Teatro?

Hamlet y Ofelia. El encuentro imposible. El espacio de lo posible. «Mañana es la fiesta de San Valentín», canta ella.

Calibán y Miranda. Miranda y Próspero: «Los isleños son felices sin ropa y sin dinero».

El teatro como ficción, como representación de confluencias culturales, sociales e ideológicas.

Calibán y Miranda. Ruedo del amor animal, salvaje. Próspero busca a Miranda.

Buendía como Isla. La constante cultural como método constructivo de una poética. Barroco carpenteriano, confluencias lezamianas.

## Las ruedas

Arsenal técnico. Instrumento-símbolo del desarrollo. El salto a lo moderno. La ajenidad impuesta.

Ruedas. Ciclos.

Contraposición: Moral del «matrimonio feliz» propuesto (arreglado) por Próspero para Miranda.

Visión de Miranda: sangre. Encantamiento.

## El árbol de la vida

La Isla como prosperidad a explotar, como fuente potencial de enriquecimiento.

Modernidad. Progreso.

Sin ropa y sin dinero. La edad de oro. Música de feria.

Se ha generado un espacio de convivencia.

Resonancias.

Shylock bajo el árbol (que ve como imagen del paraíso) declara su odio a Próspero.

¿Qué es un hombre? Rolando Ferrer. *Lila la mariposa*.

## El laboratorio de Próspero

Próspero, siempre vertical, conduce la representación. Ariel sirve y aprende. Cada cual encuentra su sueño. Sitio ideal para experimentos. Fundación de Utopía.

Fundamentos del mundo nuevo. Realizar la utopía. ¿Tú me quieres, amo?

Próspero y Calibán. Colonizador y colonizado. Próspero pone un telescopio en manos de Calibán. Calibán juega con él hasta que descubre, por primera vez, el universo todo. El matrimonio de clases.

## La República

Instauración de la superestructura moderna. Gobierno, leyes, proyecto. Ariel es ya la voz, el intelectual. Bajo su máscara, cubierto de lamé dorado, declara los propósitos de la República. Simulacro de máscaras incrustadas en la tela. Piel impostada. Falsos brillos. Burguesía.

Del olvido de Dios al conocimiento del Astrolabio.

Deslumbramiento por el ejercicio del conocimiento. Papel del intelectual. ¿Papel del intelectual? El matrimonio poder-ideas.

Utopía, trabajo y máquina.

Visualizada como paraíso, la Isla es entonces máscara utópica, reducción a «lugar de lo posible», no de lo imposible. (Cintio Vitier)

## La intriga

Shylock revela la relación a Próspero. Miranda y Calibán.

Encuentro, no violación. Miranda querrá poblar la Isla de calibanes. Calibán semental. Semen/Cemí.

«Criatura infesta»/Caníbal.

Menosprecio a Calibán. Capturado este, va preso (como animal de tiro, como fuerza) de una suerte de carreta-maquinaria, pero ante la agresión de Próspero, Calibán se defiende con la rueda. La ajenidad se hace propia. El instrumento invasor es escudo. El conocimiento genera un acto de apropiación y transformación del objeto.

## La boda

La relación de Miranda y Calibán es sustituida por la conveniencia. Las verdades serán sustituidas por conveniencias.





## El juicio

Miranda suplica perdón. Boda falsa entre Miranda y Otelio. Desfile de máscaras.

Conflicto con Shylock. Juicio. División de poderes en la República.

Próspero: poder ejecutivo, gobierno. Ariel: poder judicial. Próspero: «Someto mi poder a tu justicia».

Shylock: «Próspero financió su utopía con mi dinero». Reclama sus adeudos.

Shylock contra la República. El letrado Ariel lo engaña simulando dejarse comprar, en tanto el montaje para revelarlo acude a un juego de disfraces ambiguo entre Romeo y Julieta. Trocar amor por dinero, traición. Salvar la República: el fin justifica los medios. Agonía de Shylock.

Capitalismo-deuda-vinganza-comercio-república.

Yuxtaposición de máscaras. Romeo y Julieta. Melodía dulcísima. Trueque de amor por dinero. Danza de máscaras y cuchillos.

Hamlet, eminente bufón, añade una revalorización a la escena. Su venganza está en ponerlos a representar.

Shylock, extranjero.

«Excelente representación, Ariel», declama Próspero.

Macbeth y Lady Macbeth. «La Isla está llena de horcas».

## Los perros de Próspero

Próspero como tirano: «Esta Isla es mía».

Poseción, derecho a la tierra. Enfrentamiento con Calibán.

Los arquetipos shakespearianos como gendarmes. Calibán preso.

## El sepulcro

Miranda clama por Calibán. La máscara. Locura de Ofelia. Campanas. Próspero se duele por Miranda y Sicorax por Calibán. Miranda muere bajo la máscara.

Escape de Calibán.

Muerte de Próspero de la mano de Oyá/Lady Macbeth.

Próspero: «Yo no veré esta tierra ensangrentada».

Muertos: Shylock, Otelio.

Los asesinatos necesarios. Dejar atrás los referentes primigenios.

## Los asesinos

Macbeth y Lady Macbeth.

Ariel se queja de la tumba en la que se ha convertido la Isla. Ha hecho suyos nuevamente los amuletos de Elegua.

Patria-Madre-Tumba.

«¿Quién puede decir al bosque que avance?», pregunta Ariel.

Macbeth y el maleficio del cuervo.

Lady Macbeth / Oyá: «Serás rey, mas no tronco de reyes».

Un Macbeth débil, amamantado por la mujer. Desde lo alto, dejan caer una larga cinta de tela roja, un rojo río de sangre. Es su orgasmo, la consumación de un acto sexual entre sangre y puñales.

Ariel ensangrentado. Diálogo imaginario con Próspero. Ariel ve la realidad, pero, bajo amenaza de los Macbeth, se vende, se traiciona.

Hamlet: «Algo hay podrido en el reino, de, de...». Rebelión, locura, papel del arte. Insistencia de Buendía en la inserción social. Macbeth: «Se hace el loco, pero resulta peligroso, vigílenlo», la anécdota de aquel Capitán General con José Martí.

Shylock como judío errante. Devora el cadáver de Miranda.

Locura de Hamlet. Denuncia del asesinato.

Yuxtaposición es también el asesinato del padre de Hamlet.

Coronación: ¡Salve Macbeth! Mascarada.

Traición, grita Hamlet. Sólo se explica, en términos dramáticos, por la lógica hechizada de la Isla o la intervención directa de la voz de autor (es decir, de Buendía) en el tejido espectacular para obrar la resolución del discurso ideológico de la puesta en escena.

¿Rebelión? La reina ha muerto, mi señor.

Hamlet observa espantado la representación desde donde él mismo le ha dado comienzo.

Se despojan de sus máscaras.

Se desata la tormenta. Todos reclaman a Calibán. Revolución de la escena. Música. Son personajes y actores. Visten a Calibán.

## Calibán Rex

Calibán viene desde el fondo hacia el público. Se detiene a mirarnos. Es ya tronco y, a su vez, todas las máscaras, todos los deseos, todos los conflictos del alma humana, ahora en una Isla.

Reclamo de los actores-personajes: Calibán.

Dueño de su tierra, escoltado por los actores que han representado —como cabe a la ficción— su macrohistoria y su propia aventura del conocimiento en el teatro, Calibán se ofrece, su rostro sin máscara, florecido de corales, flores, árboles, bajo un cono de luz. Ha conquistado una identidad amalgamada con todas las sustancias.

El saxo se despide anunciando otro viaje.

## POSTSCRIPTUM

Escribí este texto sobre *Otra tempestad*, al estrenarse por Teatro Buendía la puesta en escena, en La Habana de 1997 y 1998. Si no lo publiqué antes fue porque nunca consideré logrado el intento de testimoniar *el reflejo en el ojo* de las múltiples imágenes, ideas y sensaciones provocadas en mí por el montaje. Entonces aspiraba a transmitir junto a aquellas, de modo muy sintético, las fuentes, los cruces y las asimilaciones que observaba en el texto-espectáculo. Desconocí, por tanto, guiones y apuntes investigativos, de Flora Lauten y Raquel Carrió (que luego sí he leído y hasta publicado), no respeté el orden estricto de las acciones-imágenes ni tampoco la secuencia de los cuadros. Quería, en fin, que mi lector *viera* la puesta que yo vi. Así lo he dejado para darlo a conocer ahora, no porque considere que unos tardíos retoques de estilo han resuelto el problema, sino porque no me perdonaría faltar al homenaje que, por su enorme importancia y no por un simple aniversario, merece Buendía en sus dos décadas de fecunda vida.

## BIBLIOGRAFÍA

Roberto Fernández Retamar: *Todo\* Calibán*, en *Milenio*, Buenos Aires, n. 3, 1995.

Peter Hulme: «La teoría poscolonial y la representación de la cultura en las Américas», en *Casa de las Américas*, La Habana, n. 202, enero-marzo, 1996, pp. 3-8.

**SI BIEN EL MITO ES CONSUSTANCIAL A** la tragedia griega, siempre ha llamado la atención, al evocar títulos y personajes, el número tan notable de heroínas que centran las obras conservadas en una sociedad patriarcal donde las mujeres no tenían ninguna participación en las representaciones teatrales, a las cuales, según mantienen algunos estudiosos, es probable que ni siquiera asistieran. Unos veinticinco siglos después, aunque hay que contar con el nombre de muchas mujeres en el campo de la creación literaria, tanto en la narrativa como en la poesía, sólo en las últimas décadas comienzan a figurar con mayor frecuencia como autoras teatrales.

Si a lo largo de estos años se suman obras y dramaturgos con diversas propuestas en el replanteo de distintos mitos y cánones trágicos, no será hasta el inicio de este nuevo siglo y de este nuevo milenio cuando sean dos mujeres, Flora Lauten y Raquel Carrió, quienes asuman la autoría y

replanteo y montaje. La omnipresente acrópolis que se proyecta sobre la actual ciudad ateniense, las hizo reflexionar sobre la permanencia de la imagen que se impone más allá de las ruinas de una civilización, de una cultura, y las reafirma en el valor de la búsqueda de un teatro de imagen pero aprehendida, como lo refiere Raquel, en las *vicisitudes de (nuestra propia) sangre*,<sup>1</sup> según el decir lezamiano.

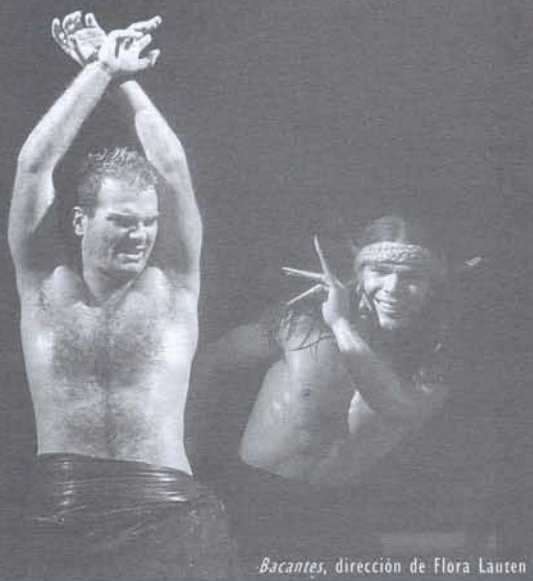
De regreso en La Habana el mito de Dioniso, el dios griego que encarnaba el ciclo vital de la naturaleza, cobra para ellas especial significación ante las vicisitudes que por entonces enfrentaba el grupo Buendía. Se impone la necesidad de recomenzar, de refundar y el hallazgo de un tronco seco, arrojado por el mar, que Flora coloca en medio del escenario de la ruinoso iglesia devenida sede teatral,<sup>2</sup> se torna emblema de su decisión de hacer reverdecer la labor del colectivo, y marca un vuelco en el enfoque de la tragedia eurípidea.

FOTOS: PEPE MURRIETA



Elina Miranda Cancela

## ¿Nuevas bacantes?



*Bacantes*, dirección de Flora Lauten

la puesta en escena de su versión de un mito y de una tragedia, controvertida desde su estreno en el siglo V ateniense y muy pocas veces retomada por dramaturgos posteriores: *Bacantes*, de Eurípides.

Invitadas Flora y Raquel para ofrecer un seminario en la Universidad Pantheon de Atenas, en 2000, la selección de una tragedia como base para mostrar sus métodos de trabajo les pareció el puente ideal para la comunicación con sus estudiantes griegos. Las posibilidades de asociación entre el dionisismo y las manifestaciones religiosas afrocubanas, los vínculos con los orígenes teatrales y la presencia de la mujer, sobre la cual tenían interés en trabajar, las llevaron a la obra de Eurípides y a una primera experiencia de

A ello se suma la experiencia de Carrió en su enfrentamiento al texto del trágico, puesto que, según sus palabras,<sup>3</sup> sólo encontró el camino para hacer suya la tragedia, cuando sintió dentro de sí la voz de Ágave en franca rebeldía contra el mandato del dios de abandonar la tierra donde tanto había sufrido.

Si nos hemos detenido en las circunstancias y el modo en que Raquel y Flora entran en contacto con la tragedia de Eurípides y deciden tomarla como texto base de su trabajo, es no sólo por lo que implica para una mejor comprensión de su versión, sino por la extrañeza que pudiera provocar la selección de un texto tan poco frecuentado por los dramaturgos modernos,

sobre todo si tenemos en cuenta la abundancia de Antígonas, Medeias y Edipos, al tiempo que la tragedia en sí ha sido en todo momento muy discutida por la crítica y sujeta a disímiles interpretaciones.

Como si Eurípides, luego de quebrar los presupuestos en que se asentaba el género trágico y de hacer evolucionar el teatro en dirección al drama, en el sentido actual del término, hubiera querido remontarse a los orígenes, *Bacantes* se ajusta muy de cerca, en forma y contenido, a los presupuestos iniciales del género en la medida que el poeta se replantea el vínculo con la divinidad.

Las bacantes o ménades, al igual que otros colectivos de mujeres míticas, como las sirenas o las amazonas, han generado en el imaginario patriarcal una sensación de atracción-repulsión, en cuanto aventura y peligro encerrados en la consideración de «lo otro»: sea la naturaleza agreste no sometida al rasero del hombre, sea la mujer, marginada de la vida social, reducida al gineceo y a las funciones hogareñas; pero cuya presencia engendra efectos no menos inquietantes.

del conflicto eterno entre vida y muerte, hombre y naturaleza, hombre y divinidad, generador del sentimiento de extrañeza ante lo sorprendente del acontecer con que concluyen muchas de las tragedias eurípideas y que también constituye el sello final de esta pieza.

Sin embargo, el castigo del dios sobre quienes lo han negado impone un orden conforme a la tradición y a los cánones imperantes en la época en contraste con la propuesta de liberación y ruptura encerrada en el culto dionisiaco, lo cual resulta inaceptable para Wolle Soyinka, uno de los pocos autores que ya en la segunda mitad del siglo XX nos ha ofrecido su propia versión de la pieza del griego.

Estima el autor africano que tal final es un artificio de Eurípides para mantener las convenciones del género, al tiempo que una forma de suavizar el sentido *subversivo* de la obra.<sup>4</sup> Por ello *Las Bacantes de Eurípides*, que escribe en 1973 a solicitud del British National Theatre, pretende ser, como su título parece indicar, aquella obra que el trágico griego no se atrevió o no pudo escribir, limitado por su



**ΒΑΚΧΕΣ**  
ΕΥΡΪΠΙΔΗ  
TEATRO BUENDIA της ΑΒΑΝΑΣ



ΘΕΑΤΡΟ ΜΟΣΧΟΠΟΛΙΟΥ - ΘΗΒΑ  
**ΠΕΜΠΤΗ 24 ΙΟΥΛΙΟΥ 9 μ.μ.**  
ΔΗΜΟΣ ΘΗΒΑΙΩΝ - Δ.Ε.Π.Α.Θ.



En la tragedia eurípidea la misma descripción de la actuación de las bacantes, puesta en boca del mensajero, con sus dos momentos: uno de quietud, belleza, alegría, vida; otro de delirio, crueldad, muerte, es una demostración de esa unidad de polos opuestos, también presente en Dioniso con su carga de libertad y vida, por una parte, prepotencia y muerte, por otra, en que se proyecta la dualidad a la que está sujeta el hombre. Penteo, a su vez, tiránico y engreído, no es una mera víctima del dios, sino que acepta disfrazarse e ir en busca de las bacantes impulsado por su malsana curiosidad e íntima lascivia.

La tragedia, por tanto, a pesar de la unidad dramática en torno a la acción del dios, quien abre y cierra la obra en una especie de estructura circular, con los *agones* o enfrentamientos entre él y Penteo, el nexos estrecho de las partes corales, el tinte arcaico presente y el interés por la pintura psicológica, ofrece un cuadro complejo del ser humano y sus pasiones, transferidas al plano divino;

contexto sociopolítico y en la cual el acento se coloca sobre el enorme potencial de cambio encerrado en el culto a Dioniso, a quien Soyinka asocia con Ogún, dios de la fertilidad en la mitología yoruba,<sup>5</sup> y aun con el Cristo no lexicalizado por la religión oficial, de acuerdo con los presupuestos teóricos explícitos del autor, quien también considera la obra de Eurípides como un metadrama sobre la experiencia teatral.<sup>6</sup>

En cuanto a las bacantes, en la obra del nigeriano, integran uno de los coros de la obra que, al unirse con el compuesto por esclavos africanos, marca el tránsito entre el ambiente ritual y la vida cotidiana, al tiempo que representa el desafío implícito en la unión de las minorías, de los *oprimidos* a que hace referencia Soyinka en su introducción a la obra, en busca de la liberación y la solidaridad.

Pero si el cierre eurípideo era desconcertante tanto para Soyinka como para las teatristas cubanas, la propuesta será muy distinta, pues aunque para nada pensaban en un replanteo de la obra desde una perspectiva de género, la

versión de Flora y Raquel sobre el mito de las bacantes, y sobre el propio dionisismo, por primera vez brinda voz a estas mujeres y en especial a Ágave, que suplanta a Dioniso en la especie de composición anular de la tragedia; a la vez que el final de la obra de Eurípides se transforma en el punto de partida de la pieza cubana.

Ante una ciudad destruida, en medio de la tierra exánime, justo antes de salir al destierro, Ágave, con su padre Cadmo —a quien se debía la fundación de la ciudad tebana— y el coro de mujeres, recuerda la época en que la tierra sembrada florecía, al igual que ella y sus hermanas, quienes, sin celos ni envidias, vagaban llenas de goce por montes y bosques. La contraposición entre tierra seca o fecunda, núcleo del mito dionisiaco, pasa a un primer plano mientras que en la representación escénica los elementos primarios, tales como la tierra, el agua, las piedras, la madera, son parte fundamental de una escenografía que se integra, al igual que el canto, la danza, el movimiento corporal, el texto, coro y actores, en un todo significativo.



Bacantes en Dinamarca y Grecia



según lo nombra la obra cubana, reverdece la tierra y, al igual que en el prólogo trágico, reafirma su origen divino y sus razones para el regreso a la tierra natal: la defensa de su madre muerta frente a las calumnias de sus hermanas y el propósito de vencer a Penteo, el enemigo que rehúsa su culto.

Sin embargo, de nuevo hay una fractura temporal. La escena IV se remonta, a través de los recuerdos, a la época en que las hermanas vagaban, confundidas en belleza y lozanía con la de la vegetación circundante. Frente a la versión de Dionisio sobre su origen divino, Ágave evoca el encuentro con el hermoso pastor que tanto la atrajo, los celos, la envidia, la desesperación al descubrirlo con Semele, la muerte de esta a manera de *sparagmós*, desgarramiento ritual, en que nace Dionisio y mancha de sangre a la hermana envidiosa.

Verdad-fabulación-mito, versiones o lecturas disímiles del mito, mito y ritual, motivaciones muy humanas y conveniencias políticas escuchadas tras el mito, presente y pasado, se confrontan en un juego de espejos, para usar el

Compuesta por quince escenas, sólo unas pocas no se corresponden con la estructura argumental de la tragedia. Sin embargo, el juego temporal se convierte en parte fundamental de la nueva estructura. La tierra de la segunda escena no es ya la arrasada por el castigo de Dioniso, sino aquella abandonada por obra de Penteo, el entonces rey de Tebas e hijo de Ágave, quien siembra guerras y arrastra a los hombres de su reino tras sí, mientras que tierras y mujeres quedan abandonadas y estériles.

Por ello Dioniso no regresa con su cortejo de extranjeras a imponer sus ritos, sino su presencia responde a la necesidad creada y a una situación que las mujeres desean subvertir. Las hilanderas devienen bacantes, en proceso inverso al pretendido por el Penteo eurípideo cuando amenaza, al apresar al dios, de convertir a sus seguidoras en esclavas que tejan sus telas.<sup>7</sup> Las mujeres ya no son objeto, sino sujeto de la acción.

Pastor y dios se confunden en la misma figura y sus palabras marcan la convergencia con el hipotexto. Dionisio,

término elegido por las autoras, al tiempo que la muerte de Semele prefigura la de Penteo, representación dentro de la representación, *mise-en-abîme*<sup>8</sup> que explora a su vez en el mito los orígenes del hecho teatral y subraya la metateatralidad regente en la concepción de la obra en la que texto y puesta en escena se condicionan mutuamente e interactúan para conformar una unidad cerrada.

Al igual que en Eurípides, la conveniencia política define la actitud de Cadmo de acoger al dios recién llegado. Tiresias procura en un principio que asuma su papel como generador del mito sobre el nacimiento de su nieto, tal como revela Ágave con irrupción de presente: *Padre, tú que inventaste la leyenda, ¿no te avergüenza ya de viejo/ o es que quieres ocultar (risa de Ágave) lo que todas las mujeres saben?* (p. XII);<sup>9</sup> pero termina también él cediendo al interés religioso; mientras, en un segundo nivel de representación, Ágave se adentra en el hechizo dionisiaco, en yuxtaposición de posturas ante la ascensión dionisiaca y sus posibles lecturas.



El marco está creado para que, al igual que en la tragedia griega, el enfrentamiento de Penteo al dios pariente que le disputa su ciudad, cobre relevancia y sea el centro de la pieza. Llega soberbio y orgulloso, proclamando, como tantos tiranos de otras tragedias, la necesidad de orden, de «su» orden. Desoye los consejos de Cadmo y de Tiresias quien, como su homónimo trágico, advierte que no es Dionisio quien incita, sino que *cada uno por sí mismo va a lo que le place* (p. XIV).

Precisamente en la obra cubana se pone particular énfasis en develar esa otra cara de Penteo, frente a su intolerancia y ostentación de un yo aparente. Así, desdeña el culto dionisiaco pero disfruta enormemente del vino; desprecia al dios y su ámbito femenino, porque prefiere los robustos cuerpos de sus soldados. Su personalidad se desnuda en la escena de la bañera con Antino, evocación cierta del amado del emperador Adriano, cuyo nombre ha adquirido lustre actual por las «memorias» salidas de la pluma de Marguerite Yourcenar.<sup>10</sup>

Es esta inclusión de figuras posteriores y reminiscencias contemporáneas uno de los recursos usados por las autoras para ampliar las resonancias del mito a través de los tiempos y potenciar la validez actual del tema con su consiguiente recepción. Así, al rejuego temporal, espacial y a la multiplicidad de lecturas, se suma la superposición de épocas, también presente en los coros que a veces entonan cantos tradicionales en griego moderno, provenientes del sur de Italia, o en las asociaciones con rituales de otras latitudes pero familiares al espectador cubano. Es entonces la representación el centro de círculos concéntricos de resonancia significativa que continuamente redimensionan el conflicto.

La muerte de Antino, en la que se confunden el toro ritual, el dios y el propio Penteo, añade a las motivaciones de este el deseo de venganza. Soberbia, vino, lascivia, desquite, curiosidad y atracción ante lo que las bacantes representan, preparan el camino para su humillación, al ir a la muerte disfrazado de lo opuesto, de aquello que tanto ha rechazado y despreciado, pavoneándose además de su nueva figura femenina: *¿No me parezco a Ino? ¿No soy igual a mi madre Ágave?* (p. XIX), con indudable refuerzo de la ironía y lo paródico del modelo.

El engaño/encantamiento con que Gorgias en el mismo siglo v ateniense definía la ilusión propia del arte, el juego de los espejismos, llega a su paroxismo cuando madre e hijo se encuentran frente a frente: Penteo, de negador en negado, clama inútilmente su identidad; desconocido no sólo para los ojos maternos, sino trocado en fiera, asimilado a la naturaleza de la cual tan ajeno se creía. Hombre-mujer, hombre-animal, cazador-cazado, Penteo, más que

convertirse en su opuesto, se refracta en disímiles espejos que develan lo oculto y rompen la imagen unívoca del sujeto construido que pretendía ser, al tiempo que se ponen de relieve los vasos comunicantes con la figura de Dionisio, encubiertos por la antinomia expresa hombre-naturaleza, hombre-divinidad. A su vez, los rituales se hermanan y la fiesta dionisiaca es también taurina y danza china del dragón, como para apresar el universo mítico en el que se manifiesta la potencia natural, una y diversa.

Gozosa regresa Ágave, en la escena XIV, aún obnubilada, de igualar las hazañas por las que tradicionalmente los hombres adquieren fama, de subvertir el orden patriarcal. Su padre no tiene por qué lamentar sólo haber engendrado hijas. A diferencia de la tragedia, se anticipa la aparición del dios, no ya *deus ex machina* que intenta restablecer el orden volviendo a las prescripciones míticas, sino como emigrado él mismo, obligado a crecer lejos de su ciudad y de los suyos, sujeto a los imperativos del poder (*Hiciste de Penteo un tirano de la Ciudad. ¡Éramos de la misma estirpe, pero en sus manos! dejaste que la tierra y los vientres se secanan. Cuando creíste perdido tu reino, ¡invocaste mi culto!*) (p. XXI).

La voluntad de este dios-hombre es hacer pagar y bien caro el daño recibido. El enfrentamiento de Dionisio y Penteo, no es meramente, como tradicionalmente se ha querido destacar, entre lo irracional y racional, sino que en ambos se encierra la *hybris*, como dirían los griegos, bajo apariencias distintas en el juego de los espejos y las identidades. Ambos son víctimas y victimarios; pero en sus ansias de poder ambos condenan a la Ciudad al polvo y la ruina.

En la obra cubana, por tanto, la intervención de Dionisio no es conclusiva. Ágave recobra la conciencia en un proceso en el cual pasado y presente se aúnan ilusoriamente hasta que con la asunción de sí y de sus circunstancias, se afirma en su opción, tornándose de objeto en sujeto. No marchará a destierro alguno, sino que se quedará a volver a sembrar su tierra, su sangre, su hijo, en la soledad proverbial del héroe trágico: *aun sin mis hermanas*, asegura con convicción en la frase final que cierra el círculo abierto al inicio de la obra.

En uno de los capítulos de su libro sobre género y política en la tragedia griega, Michael Zelenak nos advierte sobre cómo la tragedia «inventa» a la mujer a la medida de la necesaria contraparte y del imaginario patriarcal predominante,<sup>11</sup> en dos tipos principales: la sacrificada y resignada víctima (Casandra, Ifigenia, Alceste) o aquella de la que ya hablaba Hesíodo en su mito de Pandora, que bajo una atrayente forma oculta la destrucción (Clitemnestra, Medea, Fedra). La moderna Ágave rompe tal dicotomía al



optar por «inventarse» a sí misma y sembrar una nueva generación, en medio del dolor y las ruinas. Es ella la que asume plenamente su función y revela todo su potencial como mujer y no aquella que obnubilada se gloriaba por su realización en la mera imitación de actitudes tradicionalmente masculinas. Es ella la que verdaderamente subvierte el orden patriarcal del mito y de la tragedia.

Si bien la obra de Carrió y Lauten aspira no sólo al juego intertextual (...) sino a convertir la subversión, la transgresión temática, en la propia naturaleza del relato,<sup>12</sup> y ello se logra; el apego a Eurípides, subversivo él mismo, también se mantiene. Sus textos resuenan hasta con las mismas palabras y análogos son muchas de las inquietudes proyectadas en la obra, de manera que las variaciones contribuyen a que la lectura de la tragedia griega cobre nuevos matices e iluminan una mejor comprensión de la propuesta eurípidea.

Sin embargo, la transgresión va más allá de la 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, como asienta Carrió,<sup>13</sup> al adquirir Ágave, bacante ella misma, voz propia.

No sólo rompe los esquemas patriarcales sobre la mujer, sino que con su decisión de permanecer, resistir y recomenzar la siembra, Ágave, devenida naturaleza en su experiencia de bacante, opone la cultura, la naturaleza objetivada por la acción transformadora del ser humano, frente a los desbordamientos tanto de Dionisio como de Penteo, quienes en su sed de venganzas, odios y guerras arruinan la Ciudad; la acción civilizadora y fundacional que en su tiempo cumpliera Cadmo. Para las autoras, según declara Carrió, 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.<sup>14</sup>

Virgilio Piñera fue el primero que a mediados del siglo pasado introdujo una figura mítica femenina como centro en el teatro cubano y mostró cómo, a través de una postura desacralizadora ante el mito trágico, este deviene expresión propia. En 1960 José Triana en *Medea en el espejo* se sirve del mito para mostrar cómo su Medea toma conciencia de su «otredad» como mujer, mulata y pobre; mientras que Reinaldo Montero en su *Medea*, de 1997, subvierte el mito para dar paso a una mujer dueña de sí, que de burlada deviene burladora. Sin embargo, sólo con el estreno de *Bacantes* en 2001, tenemos en nuestro teatro un mito femenino replanteado bajo la óptica de dos mujeres que subvierte el mito, hace a la mujer sujeto y agente a la vez que, como afirma Carrió en referencia a la obra de Flora Lauten y en particular a esta pieza cuya autoría

comparte, es un canto a su tierra, una defensa apasionada y lúcida de su país y de su herencia.<sup>15</sup>

Así pues, en el inicio de un nuevo siglo *Bacantes*, de Flora Lauten y Raquel Carrió, no sólo revaloriza la herencia mítica al tiempo que la subvierte, sino que es en sí misma un ejemplo vivo de cómo se quiebran las viejas normas patriarcales, que en el teatro griego, aquel para el cual el combativo Eurípides escribió su tragedia, marginaban a las mujeres del quehacer escénico, y que tanto han pesado prácticamente hasta nuestros días. Junto a libros, antologías, premios de ensayistas, narradoras y poetas, la obra de estas autoras muestra cómo también en el campo de la creación teatral las mujeres rompen más que mitos, estereotipos sociales, aunque cueste trabajo.

#### NOTAS

- 1 Raquel Carrió: «La casa del Alibi. Notas sobre la escritura de *Bacantes*», en *tablas* 1/02, p. IV.
- 2 El hecho es contado por R. Carrió en «Imágenes de Flora», *ib.*, p. 36.
- 3 En conversación informal con participantes en el encuentro taller sobre el Caribe sostenido entre profesores de la Universidad de La Habana y la Universidad de Buffalo, así como con la presencia de profesores de otras instituciones cubanas, en La Habana, en enero de 2002.
- 4 Cf. Wole Soyinka: «Introducción. *The Bacchae of Euripides: a communion rite*», London, Methuen, 1973, p. IX.
- 5 Marido de Oyá (la Tierra), representa la energía masculina y la fuerza de la naturaleza.
- 6 Cf. Soyinka. *Art, Dialogue and Outrage*. Ibadan, New Horn Press, 1988, p. 68-69.
- 7 Eurípides: *Bacantes*, v. 514.
- 8 Eliana Lourenço de Lima Reis en «El texto liminar» (*Conjunto*, La Habana, Casa de las Américas, n. 121, abril-junio, 2001, p. 65-81) resume el objetivo de la *mise-en-abime*, a partir del concepto de Lucien Dällenbach, como «hacer que la obra se vuelque sobre sí misma, destacando su inteligibilidad y estructura formal gracias a algún detalle o parte que tenga una relación de semejanza con la obra en su conjunto».
- 9 Las citas de la obra, siempre que aparecen, se remiten a su publicación en el número de la revista *tablas* ya referido.
- 10 Marguerite Yourcenar: *Memorias de Adriano*, trad. de Julio Cortázar, Barcelona, EDHASA, 1996.
- 11 Cf. Michael X. Zelenak: «Tragedy and Gender: inventing the female, Chapter Two», en *Gender and Politics in Greek Tragedy*, New York, Peter Lang Publishing Inc., 1998.
- 12 Raquel Carrió: «La casa del Alibi...», *op. cit.*, p. V.
- 13 *ib.*, p. III.
- 14 *Ibidem*.
- 15 Raquel Carrió: «Imágenes de Flora», *op. cit.*, p. 36.

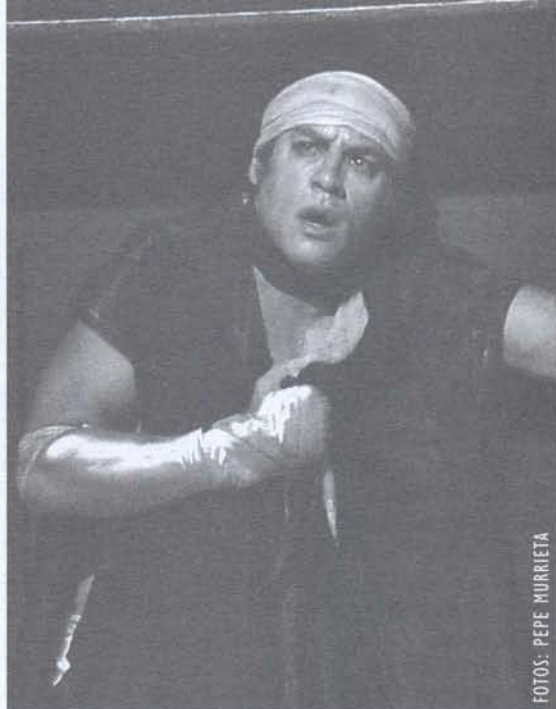
## LA CAMPANA DEL ASILO TOCA ENTRE

bastidores, acota Peter Weiss al comienzo de la obra y Flora Lauten hace sonar su pequeña campana. Charenton abre sus puertas. ¿Quién dijo que los locos no pueden representar?

Teatro Buendía ha convocado una vez más a un acto de heroísmo: la defensa de la palabra sobre la escena implica un traslado del canon histórico, establecido y perpetuado, a una dinámica peculiar que imbrica tradición y contemporaneidad. A veinte años de que el colectivo ofreciera su versión de *Lila la mariposa* de Rolando Ferrer, protagonizada por alumnos recién egresados del Instituto Superior de Arte, la iglesia de Loma y 39 da otra vuelta de tuerca. La primera y la última, la más necesaria para discutir la validación de un grupo, teatral y humano, a partir de la validación de sus postulados y compromisos. Su vestigio de actividad orgánica y esencial. Por eso *Charenton*, el texto que hoy Raquel Carrió y Flora Lauten organizan a partir del *Marat-Sade* de Weiss y otros múltiples universos textuales, funciona ante mis ojos como un mecanismo de relojería, marcado por la precisión interna y por la exactitud con que labra su huella en este país y en este instante.

Ante todo aclaro que las líneas siguientes son apenas el testimonio de mis primeras visitas al hospicio. Quiero llamarlo así, *Charenton*, colocarle la fuerza a la palabra en la última sílaba, como en francés, y hacerla mía. Intento, de ese modo, circunscribir el radio de acción, tornarlo preciso para mi cuerpo y mi entendimiento, afrontar los riesgos y las fascinaciones que de tal demarcación nazcan y vislumbrar, sobre todo vislumbrar, los destellos que esta propuesta genera con respecto a la historia que cuenta y al modo en que lo hace. Pues al concentrar la atención del título en el espacio donde el acto transcurre, donde habita la representación, el montaje de Buendía se ubica en el mundo, ara desde los extremos de las generalidades en busca de una voz especial que dicte otra vez la fábula pero bajo los nuevos imperativos de tensión actuantes, lacerantes, en la contemplación posmoderna de nuestro entorno.

Ya Peter Weiss en *La persecución y el asesinato de Jean Paul Marat* representados por el grupo teatral del asilo de



FOTOS: PEPE MURRIETA

*Charenton* bajo la dirección del Marqués de Sade (1964) intentaba un enjuiciamiento de algunos roles primordiales en torno a la Revolución Francesa, al colocar en diálogo con Marat al Marqués de Sade, mediante una puesta en escena que este último dirigía a los pacientes de un hospicio, aquejados por distintos padecimientos de los cuales ellos, enfermos mentales, extraían los tonos específicos para interpretar los personajes. La creación textual de las maestras Carrió y Lauten genera su verdad a partir de una nueva insistencia en el precio de las teatralidades: *los actores de Buendía interpretarán a un grupo de actores, quienes a su vez interpretarán a los locos encargados de interpretar los roles históricos recreados por Sade*. Tensada, esta cadena de incorporaciones gesta sucesivos espejismos sobre los cuerpos de los intérpretes, de modo que el espíritu Buendía se hace poderoso una vez más en el hilván de las máscaras. Entre el actor y el rol nacen y se destruyen perennes distancias, acortadas unas veces, extendidas otras, en un camino que se apresura a explotar los sentidos de cada acción y los puntos de vista sobre la reacción personal, *dentro de un espacio donde siempre se es observado por los demás*. Conocido el dilema de la imposible soledad, de la exultante y a la par temible presencia *del resto*, los personajes de *Charenton* tienden, incluso tras la conciencia de que son actores, a caer en reiterados delirios, los cuales se enfocan tanto desde la sincera postura ética frente al suceso histórico, como desde la ambigüedad moral o el cinismo político. Periódicas alucinaciones que se abocan a la dinamitación (*aquí todo es dinamita*) de juicios y concepciones estancas, en la pesquisa inclemente de una

*Charenton*, dirección de Flora Lauten



## Festín de los patíbulos

Abel González Melo

realidad despojada de lugar común y moralina, para nada chata o concluida con lo escrito en los libros de Historia de la Patria, sino, por el contrario, abierta a nuevas especulaciones y diferencias. Diferencias entabladas tras la serenidad, con el curso de los años, cuando la prisa y la perentoriedad de los extremismos políticos ya no nos ciegan ni nos obligan a asentir siempre ni a usar extrañas máscaras. Eso ofrece Buendía hoy: la lectura calma, la revisión personal. Y como de todas formas el rostro no es único rasero de la psicología humana (no lo fue antes en Francia, ni hace cuarenta años en Alemania, ni lo es ahora en Cuba), Buendía ofrece esto también: máscaras que se trasmutan en un juego donde se representa un crimen. *Un crimen que nadie se atreve a ejecutar.*

En el candelero son puestos los pares de contrarios: ya dije que el rostro y la máscara funcionan como base de toda la poética conceptual en la que Flora experimenta desde hace décadas. Sin embargo, aquí los pares de contrarios tienden a complementarse, o mejor, a confundirse, sin que el punto de vista narrante, objetivado con maestría por Raquel Carrió, tome decisiones definitivas con respecto a ellos. De esa complementación nace la paradoja, raíz de las fuerzas dramáticas inmanentes de esta partitura sonora y visual. Pues al no entregar una moraleja, al concentrarse en *la exposición de los actos y el cruce de postulados*, el discurso expande sus márgenes y se aleja de todo didactismo. Antes bien: cincela el pensamiento estructurado con anterioridad (ese que construye los límites de un imaginario colectivo muchas veces reductor y vacuo) *para que las acciones presentes hablen por sí solas*. Rostro y máscara ganarán otros pares, que según he entendido pueden ser: sano/enfermo, cordura/locura, héroe/traidor, líder/tirano, materialización/utopía, siempre habitados por la superposición, donde cada elemento del par extrae su razón de ser desde el contrario, y por lo tanto jamás es independiente ni excluyente. La paradoja se torna muy conflictual cuando el diálogo Marat-Sade, luego de múltiples matices intermedios, concreta y visualiza el par evolución/estancamiento. *¿Acaso hemos luchado para morirnos de hambre?*, alza su voz Marat. Y me encanta percibir que en el texto y el



montaje las respuestas no siempre son directas ni van cómodamente colocadas después de las preguntas, sino que se manifiestan en un cosmos multiestructural que continuamente se rearma y lanza sus voces dentro de una cueva de ecos incansables. Me encanta, decía, imaginar que ya Sade le ha respondido antes a Marat, quizás sin saberlo, quizás sinuosamente: *Alguien dijo que la historia se repite.*

*Charenton* procura erigirse en ese espacio de repetición y resonancia. Por eso concentra la fábula en el relieve filosófico de Marat y Sade que mejor se aviene a discusiones prácticas. Con respecto a la obra de Weiss, una gran ganancia de *Charenton* es la eliminación de los Coulmier, liderada por el señor Coulmier, director del asilo, que en *La persecución...* interrumpe constantemente (para mí hasta el cansancio) cuando cree ver comentarios indebidos o subidos de color dentro de la representación que Sade dirige. En el montaje de Buendía ese rol censor está menguado, casi desaparece con el fin de ponderar la voluntad de Sade y colocarlo con rango y libertad en el centro del debate. El Marqués representa la erudición, y aunque ha escrito libros prohibidos, *aquí todos los han leído*. Él mismo promulga (¿ironía?, ¿convicción?) la necesidad de *cultura y recreación para que todos sanen*. Y en el colmo de la mascarada contempla con semblante tranquilo la miseria y ofrece su alevosa solución: *No tendrán pan, pero sí mucha letra, ya se sabe que no sólo de pan vive el hombre*. El pueblo se queja de las colas en las panaderías, del contrabando, de no saber *adónde vamos con estos nuevos amos* (maravillosas orquestaciones repentinas de voces e instrumentos musicales), y Sade acusa a Marat: *Usted es un ególatra, usó la Revolución y después nada.*

Sin embargo, pese al presunto carácter reaccionario de una zona de sus apreciaciones, la puesta en escena que Sade dirige, e incluso sus planteamientos personales, detentan casi siempre una lucidez avasallante, que llega a dejar sin armas a Marat, quien defiende hasta la demencia (Etéocles y Polinice a la vez) su proyecto social, a sabiendas de que ha sido incapaz de llevarlo a buen término, de compensar bienestar ciudadano e ideal político más allá de la ambición personal o la desarticulada

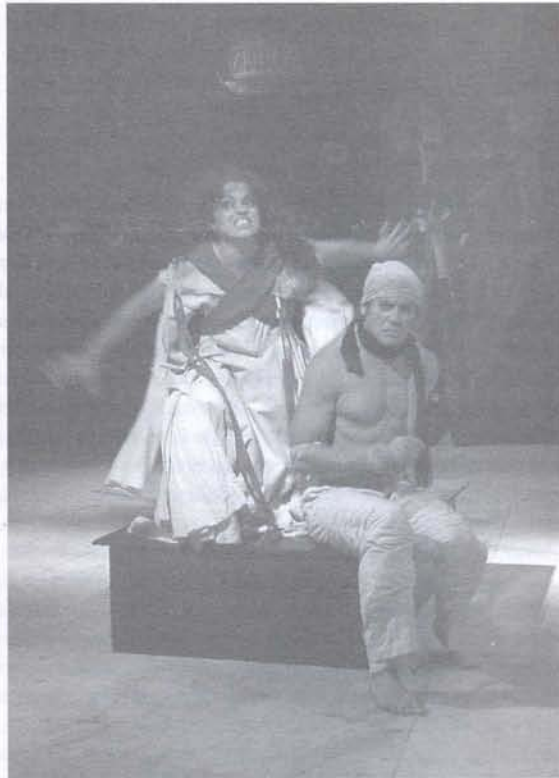




estrategia de gobierno. Con todo y eso, Marat persiste, clama a Simone para que le cambie la venda y luego poder redactar el informe y dar el discurso. Ahí está su lustre como personaje, lustre que *Charenton* no anula ni ridiculiza. La fiebre lo consume pero Marat protege su ideario (*La diferencia entre usted y yo es que yo creo en una causa*, dice al Marqués), intenta ser consecuente y se salva como modelo histórico y como intelecto. Mas entonces, cuando pareciera otra vez líder, cuando la promulgación y el discurso han engendrado su victoria casi total ante las acusaciones de Sade, regresa el espejismo, y como extraordinario efecto de dirección escénica Flora Lauten va encerrando a Marat en los paneles móviles, va aprisionándolo, mientras Roux pide a gritos: *¡Mueran los tiranos!* He aquí una de las más violentas y esclarecedoras imágenes de *Charenton*: el acorralamiento del líder. Los gritos del radical Roux se dirigen a Marat, le piden que corra la sangre, no se refieren directamente a él, sino a los tiranos, pero la imagen visual convoca y atrapa y asedia y fragua nuevos sentidos concatenados donde la paradoja se cualifica.

Otro de los méritos de *Charenton* es la ubicación de la soledad de Charlotte Corday por encima del jolgorio estandarizado. Si Weiss entrega a un Duperret siempre cercano a la muchacha de Caén (entre las charlas Duperret-Corday en Weiss ella ofrece sus mayores juicios de cordura), Carrió y Lauten eliminan al diputado girondino y modelan así una Charlotte signada por el enigma, con justificaciones para el crimen no expuestas desde ella sino desde la conformación de todo el discurso Marat contra Sade en términos de narración espectacular, y donde el deseo atávico (Judith contra Holofernes, pongamos por caso) de venganza y el asesinato por el beneficio popular hará estallar el estancamiento masivo y ofrecerá, creo entender que eso dice *Charenton*, un camino posible. De ahí que una y otra vez la puesta insista en convocar a Charlotte, en que ella no pierda el hilo de su papel, en seguirla por los vericuetos de la Feria de París, en que llegue tres veces ante la puerta de Marat (primero de negro, luego casi desnuda, al fin de blanco) y pueda el crimen ejecutarse.

Hago una pausa aquí para referirme al elenco, en estas primeras visitas al hospicio. El andamiaje técnico con que



labora Flora Lauten ha solicitado siempre renovadas observaciones de mi parte gracias a las cuales accedo a una comprensión no sólo de las interpretaciones por separado, sino también del concurso de los cuerpos, de las trayectorias que siguen los personajes (llamémosles) secundarios, todo lo cual en *Charenton* posee el signo, explícito en la concepción del espectáculo, de homenaje a maestros predecesores desde el laboratorio rebelde que es Buendía, alimentado con una responsable y activa herencia cultural.

Alejandro Alfonzo encabeza la tropa de *Charenton* con uno de los trabajos más sólidos de su carrera y de la escena cubana actual, en el Sade. Alfonzo ha ido perfilando un tono como actor que se materializa aquí en un potente engranaje entre su voz y su imagen física. Sade tiene la densidad y el demonio que él le otorga. En perenne socavación de los ideales «puros», Alfonzo, mediante Sade (que a mi juicio es desde el texto el personaje más grandioso de *Charenton*), no duda en ser firme, sensual y soez al apoderarse de una filosofía incisiva y acaso más radical que la de los mismos jacobinos. El actor colma de pequeños diseños gestuales su caracterización y así va bordando su meticuloso y elegante Marqués.

Leandro Sen entrega un Marat que sorprende ante todo por su belleza física. Las formaciones plásticas ideadas por Flora Lauten alrededor de la figura de Marat acuden (es evidente la labor investigativa en la iconografía histórica) a un planteamiento casi escultural de la imagen del revolucionario. Desde un estatismo muchas veces hierático, como de culto (Cristo coronado con las espinas de mártir), Leandro extrae la dignidad de su personaje, refuerza el espíritu alucinado y febril y se defiende con ímpetu ante el escritor. Un trabajo serio que el actor ha obtenido con sus resortes interiores, adueñándose de la quietud y el estoicismo.

Sandra Lorenzo dibuja una Charlotte Corday donde el espíritu tensión/relajación del montaje se hace cuerpo como en ningún otro rol. Para transitar por la fábula, Sandra se agencia una partitura de elevada técnica que hace de la



precisión corporal su carta de triunfo. También los ojos son fundamentales en su versión de la muchacha de Caén, ojos que dirigen su férrea convicción de heroína. En una escena donde sólo la luz de las linternas la persigue, ella parece una hoja cayendo, una sombra que levita, una hermosa metáfora del crimen que se anuncia.

Ivanessa Cabrera es Simone, la esposa de Marat, convertida por *Charenton* en cantante de ópera. Ivanessa conduce el sendero sonoro de la puesta, pues alcanza mucha importancia, más allá de su papel junto a Marat, como guía de esa partitura coral que también es la historia. Gracias a su voz poderosa y a la labor de los músicos a partir de las composiciones de Héctor Agüero y Jomary Hechavarría, las canciones funcionan como vigoroso marco que envuelve la estructura de esta «ópera bufa en diez cuadros y un epílogo». Pero Ivanessa es también *la actitud* de los monólogos más lúcidos de *Charenton*. Todavía resuena en mis oídos la idea, proclamada por su voz, de *una tierra que pudiera ser el paraíso que soñó Marat*. Y el «pudiera ser» me estremece.

Miguel Abreu asume a Jacobo Roux con mucha fuerza, brío que contrasta con la decadencia de muchos de los ideales que defiende. Ello genera un efecto dinámico sobre este personaje, quien constantemente llama a las armas, convoca con su radicalismo extremo al combate y funciona en el montaje de Buendía como un núcleo donde *la religión acompaña a la revolución*. Esa lectura potencial me hace imaginar nuevos sentidos. Con más detenimiento podría referirme al Toussaint de Carlos Cruz (guiño curioso de la dramaturgia es que el libertador de Haití, preso en París, *ofrezca el cuchillo* a Charlotte y otra vez se ponga en tela de juicio la nivelación política, ahora con un hito de las revoluciones americanas) y a la sardónica Marquesa, madre de Sade, que interpreta Dania Aguerreberrez.

Dentro del experimento escritural de *Charenton*, Carrió y Lauten han introducido a Napoleoncito, Antonieta y Juana, un joven actor, una panadera y una Niña que tienen delirios respectivos de Napoleón, María Antonieta y Juana de Arco. Como se observa, son lecturas verticales de

sujetos relacionados con los mecanismos de poder, alienación y locura (victimarios y víctimas del extremismo cívico) dentro de la historia francesa.

Juana García se transforma en una Antonieta acabada y dura, ajena a la belleza que acompaña a esta actriz y poseedora de un puntual y orgánico ejercicio físico y vocal, sin duda obtenido por ella tras muchos años de entrega, instrucción y sacrificio.

Ana Domínguez es muy veraz en su Juana. Hacia el final de la obra ella hace con su pequeño teatrino de papel periódico una hoguera y se desnuda tras el fuego. Esta es, a mi juicio, la imagen más conmovedora, el compromiso de resistencia de mi generación (y tal vez *lo que mejor me hace sentir este espectáculo*), por cuanto dice del deseo de empezar aunque sea de la nada, de aprender de las cenizas a estructurar un nuevo pensamiento que rearme los paradigmas perdidos. Y Ana lo comprende. Es una sensibilidad de arriba abajo. Teje con su integridad como intérprete toda una alegoría tras la función que Sade ha dirigido. Lentamente deja de ser la actriz y es la muchacha, con su misterio y su transparencia.

Sándor Menéndez es otro de los actores obligados de *Charenton*. Lo dejo para el final por cuanto significa en términos de rigor conceptual este personaje, que comienza la representación con el rostro dividido en blanco, rojo y azul, colores que priman en el espectáculo (como en la inmensa bandera), y que lentamente va perdiendo el maquillaje por el sudor, el desgaste y el tiempo. Su Napoleoncito, que acoge en parte las funciones del Anunciador de la obra de Weiss, tiene una importancia muy grande en el hilván de los escenarios. Sándor se introduce en la formulación global del espectáculo con mucha inteligencia, al sostener sus niveles de incursión en la fábula casi siempre desde la distancia y la reflexión con respecto al acto presente. Articula y proyecta su voz con los matices propios de la mascarada en que se reconoce, y sobre todo se inserta con suma coherencia, sin excesos, en el tono de género que *Charenton* ofrece.

Deberé regresar al hospicio. Procuraré en un futuro texto que sea continuación de este, referir con calma el minucioso trabajo de diseño de vestuario del maestro Carlos Repilado. En mi mente perdura el traje negro de Sade, sus zapatos con hebillas, y el poder que ese traje posee para ser por sí mismo *relieve* en el espacio. También las conformaciones grupales, en especial la entrada en la carreta con la majestuosa coral de «La marsellesa», hablan de una concepción del vestuario en términos esculturales, casi monumentales, donde los paños y las vendas, sobre el blanco y el rojo principalmente, se integran en un mosaico de elevada uniformidad estética. Capítulo aparte merecen el traje negro y el blanco con que Charlotte va a visitar a Marat, los cuales solicitan un detallado análisis imposible de elaborar tras una sola función.

Viendo las luces que también Repilado diseñó para esta pieza, recordé aquel comentario de Artaud, presente en uno de sus manifiestos, de que *la luz no sólo colorea e ilumina, sino que tiene también fuerza, influencia y sugestión*. Y aunque el montaje todo podría leerse, desde un punto de vista, como profundamente artaudiano (ello implica meditaciones



que pertenecen a otro texto que un día escribiré), en especial las luces, con su poder de concentración y estallido, colman la *escultura en movimiento* que es *Charenton* de incesantes rupturas y reconstrucciones de la tensión visual. A través de los elementos de utilería que caracterizan a los personajes y al espacio, y de los paneles (enrejados de madera) diseñados por el maestro Rolando Estévez, la luz se filtra y convida a las claridades y las sombras del asilo que es la iglesia de Loma y 39.

Un juego de decapitaciones, casi intuido por Lezama, es *Charenton*. Aquí está el virtuosismo sonoro y plástico *transcurriendo*, la huella que la directora extrae de su saber y de su día a día. Las respuestas que recibe de sus actores, mediante la improvisación y la fijación de pautas que se reelaboran. La inducción de una belleza que es tanto los torsos desnudos de Marat, Charlotte y Sade durante un acto de flagelación (cuando Sade sueña con ese *cuerpo*, está soñando con el *cuerpo de la asesina de Marat*), como las cabezas de muñeques (diseñadas por Mayra Rodríguez) que caen sobre (dentro de) la bandera patria, tras la guillotina que es el golpe en la cazuela vacía. Mas esta belleza no sería nada si cada pieza del espectáculo no se hallara convencida de cuán bien *abonada está la tierra con las entrañas de los hombres*. Otra vez Flora tiene que sembrar: Como en este espectáculo es ardua la faena, hoy cito sólo un caso que me sacudió en la luneta.

Flora pone el dedo en la llaga: hay penumbra, Charlotte levanta el cuchillo para hundirlo en el pecho de Marat, y entonces Napoleoncito le sostiene la mano. El acto no se ejecuta visiblemente pero el diseño de luces derrama un rojo intenso sobre la escena y convierte el teatro en una bañera de sangre. Dentro de ella se acudirá, colocado el



cuchillo en el suelo muy cerca de los espectadores, a una asamblea. ¿Quién se atreve a asesinarlo? *Mate o déjela matar* es la insistencia de Sade. Difícil resulta tomar partido cuando las exposiciones han adquirido el relieve que las aleja del blanco y negro. Aquí se torna muy intrincada la relación de los intérpretes como artistas que son seres humanos individuales y son actores que representan a actores que a la vez representan personajes que se hacen pasar por... Todos, absolutamente todos, *tienen un momento de duda*. La salida que vislumbra Napoleoncito es la fuga al exterior. Se abre la puerta del teatro, la reja que da a la calle, y la historia pareciera concatenarse y acceder a la vida en el cotidiano. Pero la puerta se cierra, Napoleoncito entra (Sade lo ha previsto: *Es más fácil hacer de Napoleón aquí adentro*), con él entran el actor y el personaje (es un muchacho de veintitantos años que hace teatro en Cuba, hoy, otra vez la fotografía de mi generación me llena de nostalgia), y la decisión a tomar continúa activa, como si el espejo de la evasión a la realidad lo devolviera a uno a la teatralidad misma, al interior de la escena, donde la artesanía del acto y sobre todo su autenticidad y sus vibraciones son la respuesta única, agónica y visceral, ante la toma de conciencia.

Ahí está la lealtad de *Charenton*: entre el espacio público y el espacio privado surgen voraces matices para el rostro y para la máscara. Los actores huyen de los espejos y a la larga tienen que retornar ante la imagen reflejada, en busca de una respuesta optimista, superior y fraterna. Pero *la fraternidad que soñamos está llena de ausentes*. *La muerte no es algo nuevo, es sólo el principio*. Y aunque se parta del fuego, aunque el festín de los patibulos describa aquí un proyecto de existencia y de nación, aunque el deseo de arrasar y transformar y cambiar siempre y hallar las nuevas fórmulas esté en la base de todo cuanto se geste, quizás baste sólo un espejo para regresar a la raíz, volver a colorear las cosas con las que un día felizmente jugamos, y percatarnos de que el destello súbito del reflejo está vivo, arma mi *geografía verdadera*, es enteramente mío.

# Hacia un teatro soñado: diez años de visiones tras El Ciervo Encantado

Jaime Gómez Triana

Para mí, uno de los rasgos fundamentales del arte teatral es que aparezca como un enigma (no como un enigma repulsivo, la palabra alemana *rätsel* sería más adecuada) que pide ser resuelto. Interesa que la obra no sea transparente, que no entregue todas sus claves. Debe percibirse como un monstruo llegado de las profundidades de la Historia, de un *ailleurs* (otro lugar) por cuyos pasillos se puede circular. Me parece entonces que la contemplación de ese objeto surgido de las profundidades del tiempo posee un carácter de aquello que va a golpear la imaginación, de aquello que a su vez va a quedarse en el recuerdo.

ANTOINE VÍTEZ

**CREADO POR NELDA CASTILLO EN 1996**, luego de abandonar esa importante matriz del teatro cubano contemporáneo que es el grupo Buendía, donde fue actriz fundadora y directora artística —*Galápago*, *Monigote en la arena*, *Un elefante ocupa mucho espacio* y *Las ruinas circulares*—, El Ciervo Encantado toma nombre de su espectáculo inicial, basado en el cuento homónimo del patriota y narrador cubano Esteban Borrero. Un negro, una india —musa paradisíaca— y una criolla se desbocaban en desesperado acto cinegético tras el mítico ciervo que, desde la fábula base, se levantaba como singular metáfora de la libertad. La investigación sostenida en aquella ocasión marcaría, sin lugar a duda, el sentido profundo de una búsqueda íntima y ritual en los marcos de la nación. Quedaba así establecido un camino en el que confluyen teatro e historia, o mejor, teatro y memoria, pues a la Castillo le interesa, más que nada, la huella viva del devenir,

aquellos rasgos ocultos e individualizados que son experiencia, sensación, sedimento e impulso del alma.

Más allá de la reconstrucción o revalorización del pasado, El Ciervo Encantado ha sabido, con su creación, revelar algunas esencias del cubano actual o, mejor, su condición propia en tanto cohesionado colectivo humano, rechazando ingenuos puntos de vistas que privilegian determinados aspectos idiosincrásicos y conducen inexorablemente a una imagen retórica y en extremo folclórica de nosotros mismos. Es ese rechazo lo que da a este grupo el sentido de verdadero teatro de investigación. Para estos creadores cada nuevo proceso es una exploración abierta, un viaje hacia puertos desconocidos. Por ello, en medio de la más absoluta crisis de sentido del término y del retorno cubano al realismo, al imperio de la fábula y a las más tradicionalistas estrategias de producción, hablamos con total propiedad cuando nos referimos en este caso a un auténtico Teatro Laboratorio. Sus integrantes conocen perfectamente la naturaleza experimental de sus procesos y están en posición de un singular método de análisis sensible de su realidad, del hombre, del arte y de la cultura, siendo ellos mismos instrumento y objeto de su indagación, lo cual constituye, desde mi punto de vista, la principal característica que distingue su experiencia creadora. Así podemos decir que el teatro es para ellos un vehículo de conocimiento y crecimiento, una utopía soñada y realizable, en la medida en que cada espectáculo deviene vivencia, experiencia corporal, comunión con el otro y con el cosmos.

Nelda Castillo ha sabido construir, más que un colectivo teatral, una isla microscópica, un instrumento que le permite acercarse al ser y configurar un genoma bio-socio-psico-cultural de cada uno de sus actores, mediante el cual es posible emprender una particular lectura del acontecer en la Isla. Su proyecto persigue la expresión del conglomerado a partir de la sintonía de aquellos arquetipos culturales –íconos– archivados por la memoria colectiva en ese cuerpo-mente que, consciente de la vida-viva, es el registro más fiable del

acontecer, la historia, la evolución. Lo cual constituye la clave de un *training* que neutraliza el continuo flujo de la conciencia y el ego, propiciando, a partir del trabajo con la energía y la liberación de tensiones, un organismo integrado, total. Entrenamiento de «vía negativa» que lleva al actor a un estado natural, «original» y lo conecta mediante la experiencia concreta del cuerpo con el aquí y ahora. Estos postulados sintonizan la búsqueda de la directora cubana con las ideas del polaco Jerzy Grotowski, que ella ha sabido usar como inspiración y no como mera fórmula, y más allá con los postulados de Gordon Craig y V. E. Meyerhold. Para la actriz –nunca olvidemos esto– y directora la verdadera obra de arte es el actor; he ahí el pivote de toda su poética. En sus puestas todo, incluso la dramaturgia, está absolutamente supeditado al trabajo del intérprete, siendo este elemento el más importante a tener en cuenta a la hora de emprender el estudio de su obra.

Cinco espectáculos –*El ciervo encantado*, *Un elefante ocupa mucho espacio*, *De donde son los cantantes*, *Pájaros de la playa* y *Visiones de la Cubanosofía*– integran, junto a las pequeñas piezas del *Café Teatro «La Siempreviva»*, el corpus escénico de este colectivo. Producción que tiene en *Las ruinas circulares*, la obra que Nelda dirigiera con el Buendía en 1992, un importante antecedente. Aquella puesta –una versión personal de *El Quijote*– permitió a la directora indagar en el tema enorme que es la Utopía Americana. «Soñar un hombre» era soñar el continente todo y su historia, remontar el «descubrimiento», recuperar la identidad; pero era también soñar el teatro y descubrir un lenguaje que el nuevo grupo permitiría desarrollar. *El ciervo encantado* llegaría como una depurada continuación de *Las ruinas*... Esta vez la directora y sus jóvenes actores –dos de ellos todavía en aquel tiempo estudiantes de Actuación en el Instituto Superior de Arte– se concentraban en dos textos fundamentales de nuestra literatura que –como los libros de caballería del Quijote– darían cuerpo a una nueva obsesión fundadora. Junto al cuento de Esteban Borrero, el poema *La isla en peso* del intelectual cubano Virgilio Piñera ofrecería una interesantísima materia para proseguir esa búsqueda que va trazando círculos

FOTOS: MIGUEL ÁNGEL BÁEZ



*El ciervo encantado*

concéntricos en torno al tópico de la memoria perdida y el legado rescatado. Los tratados de Fernando Ortiz, medulares a la hora de entender los procesos de transculturación que han dado lugar al nacimiento de nuestro pueblo y las relaciones «entre cubanos» propiamente dichas, completarían las fuentes de un teatro para el cual la confluencia sistemática entre ficción e historia es piedra angular.

La obra fundacional depuraba una poética encaminada a «amplificar la recepción, privilegiando la comunicación sensorial y equiparando a un

mismo grado de importancia todos los niveles significantes de la puesta»,<sup>1</sup> a partir de lo cual se integra un «complejo sistema de estructuras signícas dispuestas en sucesivas capas de profundidad, a las que el espectador puede o no acceder con la razón, pero que de cualquier modo procesa». Era verificable entonces la presencia del «grotesco», en el sentido meyerholdiano del término. Esa forma escénica que «busca lo supranatural, sintetiza la quintaesencia de los contrarios, crea la imagen de lo fenomenal e impulsa al espectador a intentar percibir el enigma de lo inconcebible»<sup>2</sup> constituye una de las características denotativas de la estética de esta directora. Y es que su teatro logra un equilibrio dinámico entre los elementos rituales y aquellos otros que remiten a lo vernáculo y a lo espectacular. Lo sagrado es, en sus trabajos, una presencia real que en viva comunión con lo profano conforma un universo hipertélico, desmesurado, barroco, donde sólo se penetra desde la profunda indagación en las verdaderas y ocultas posibilidades del actor; y a partir de la asunción de aquello que pedía Antonin Artaud cuando escribió:

Que el teatro recupere su verdadero lenguaje, un lenguaje espacial, lenguaje de gestos, de actitudes, de expresión y mímica, lenguaje de gritos y onomatopeyas, lenguaje sonoro, en el que todos estos elementos objetivos vendrán a ser signos visuales o sonoros, pero con tanta importancia intelectual y significación sensible como el lenguaje de las palabras...<sup>3</sup>

Posteriormente el grupo estrenó la obra *De donde son los cantantes*, estructurada en torno a la novela homónima del escritor camagüeyano Severo Sarduy quien vivió en París desde 1960 hasta que, víctima del sida, falleciera en 1993. Con esta puesta Nelda y sus actores continuaron acercándose a los bordes de la cubanidad, a la vez que asumían la visión de la diáspora mediante la teatralización de la obra de narradores cubanos que durante años vivieron lejos de la Isla.<sup>4</sup> *De donde*... profundiza en el trabajo de máscara que Nelda ha desarrollado con innegables resultados, siendo su grupo hoy por hoy el único en nuestro

FOTO: JORGE LUIS BANOS



*Pájaros de la playa*



*De donde son los cantantes*

país que sostiene con rigor en sus múltiples variantes esa antiquísima y compleja práctica, también imprescindible a la hora de denotar los elementos de una poética peculiar. Para la directora, como para Michael Chéjov, todo elemento de vestuario, peluquería y maquillaje es máscara y la actuación, en tanto técnica de *artisticación*, siempre presupone un verdadero acto de metamorfosis. Así, relacionando máscara y noche insular, *De donde son los cantantes* incorpora la tradición cubana del cabaret atesorada por Tropicana, siendo la música que allí se interpreta y los significativos y reconocibles vestuarios, los elementos sonoros y visuales que sirven de marco a las peripecias de las extraordinarias Auxilio y Socorro. No obstante, si bien la presencia del cabaret pudiera hacer pensar en una obra más festiva y ligera, esta puesta encierra una clave cifrada: es en verdad un ceremonial que le permite a Sarduy la resurrección y el regreso a Cuba. El escritor aparece en el centro del espectáculo, llega para perdonar los olvidos, bendecir desmemoriados y desinformados y bailar al son de los Matamoros. Cumpliéndose en la escena lo que el mismo Severo previera en una de sus décimas-epitafios:

- Volveré, pero no en vida
- que todo se despelleja
- y el frío la cal aqueja
- de los huesos. ¡Qué atrevida
- la osamenta que convida
- a su manera a danzar!
- No la puedo contrariar:
- la vida es un sueño fuerte
- de una muerte hasta otra muerte
- y me apresto a despertar.

Cuando digo «llega» me refiero a que se materializa a través del cuerpo del actor, ya que el concepto de «personaje» no existe de manera tradicional en la obra de El Ciervo Encantado. Es este un teatro en el que el actor no interpreta: convoca; no representa: encarna, lo cual,

por supuesto, habla de la importancia del trance como método de exploración y presentación del «conflicto».

A *Pájaros de la playa*, espectáculo que sigue a *De donde son los cantantes*, me he referido ampliamente en otros artículos. No obstante, creo que resulta imprescindible subrayar la importancia de los elementos plásticos, visuales y sonoros de la puesta. Obviamente al referirnos a un Teatro Laboratorio es lógico concebir la naturaleza de obra colectiva de las propuestas, lo cual, claro está, se extiende hasta el universo del diseño total. Son la directora y sus actores responsables absolutos del maquillaje, vestuario, luces, escenografía, máscaras y bandas sonoras de las puestas, caracterizadas por un altísimo nivel de síntesis. Evidente es, en cada una de ellas, la importancia que concede la Castillo al referente plástico y en particular a la obra de Goya y Rodin, cuyas composiciones e ideas aparecen una y otra vez incluso sumergidas en el entrenamiento o sustentando todo el presupuesto ideológico y filosófico de un espectáculo como *Un elefante ocupa mucho espacio*, presente en el currículo de El Ciervo... no sólo en su calidad de obra imprescindible del repertorio, sino además como entrenamiento inicial para nuevos actores. En el caso de *Pájaros...* es claro cómo la eficiente economía de recursos es inversamente proporcional al impacto visual de la puesta y la belleza de las imágenes que propone para crear un universo de total coherencia en la articulación de los múltiples elementos de un espectáculo que se realiza íntegramente sobre el escenario. Basado en lo anterior he dicho en otra ocasión que este tipo de espectáculos participa de lo que Lehmann denomina «puesta en escena escenográfica», es decir, «una escritura escénica autónoma que utiliza la escenificación como un lenguaje de pleno derecho donde la significación queda a merced del observador, como una mera posibilidad de síntesis». <sup>5</sup> Y es que enfrentado a estas y otras visiones el espectador es libre al dar sentido a una teatralidad que no se deja atrapar por la razón elemental, que es ante todo experiencia de vida, subrayándose así su naturaleza preformativa, siempre cambiante.

Es ese complejo proceso de acumulación, sedimentación, decantación y síntesis lo que nos conduce

a *Visiones de la Cubanosofía*, el más reciente espectáculo.<sup>6</sup> En línea con todos los rasgos que he enunciado arriba como definitorios de una poética peculiar, *Visiones...* profundiza en el estudio sensible del ser nacional que se inició con *El ciervo encantado*. La propia Mariela Brito –actriz del grupo– ha llamado la atención sobre la cohesión del corpus teatral de Nelda Castillo al presentar sus espectáculos como círculos concéntricos que, en torno al ser humano, focalizan diversos niveles de la realidad en su relación con la historia. Así *Las ruinas circulares* aborda el tema de la Utopía Americana, desde la visión evocada –soñada– por un esclavo, de los conquistadores –Quijote y Sancho–; *El ciervo encantado* se sumerge en los avatares de la historia insular y en la formación de nuestra identidad a partir de la fusión de los diversos troncos culturales que nutrieron ese ajiaco que Ortiz pensó para definir lo cubano; *De donde son los cantantes* escoge un fragmento de la nación y pone el acento sobre la marginalidad transgresora que habita la nocturnidad habanera; mientras *Pájaros de la playa* se centra en el ser humano y en uno de sus imponderables, la enfermedad y la muerte como camino que permite al ser revisar el sentido último de la existencia. *Visiones...*, por su parte, reconfigura todos esos tópicos a la vez que pone a dialogar nociones icónicas de lo nacional, propiciando en la juntura de fuentes diversas un discurso que interroga sobre el valor esencial de cada fragmento de historia y pone en crisis los tradicionales planteos de ese devenir.

La Virgen de la Caridad del Cobre, Patrona de Cuba, la Reina y el Rey –rostrillo español y larga barba como signos del poder–, el culo –la inferior condición del ser, lo criatural–, los esclavos, el extranjero colonizador, el Apóstol –José Martí, imagen y metáfora–, la mulata criolla –Ochún la llaman los creadores–, el «patriota» loco, el pescador, el intelectual, el «alma de la ciudad» y los tres Juanes de la Caridad, son imágenes disímiles y cambiantes que singularizan dentro del entramado de la puesta un particular sentido de la dramaturgia. La obra no pretende articular una fábula, ni siquiera plantear un conflicto definido. Como un retablo medieval muestra diversas estaciones de la pasión del cubano. Igual a Cristo que representa a la humanidad toda siendo hijo encarnado de Dios, Martí es aquí cubano síntesis, caña viva en el trapiche de la nación, jugo, esencia, alimento.

Un andamio de hierro apuntala otro de madera, obra en reconstrucción, abierta, en proceso, circunstancia para armar en tres niveles –cielo, tierra, infierno–, escenario titiritero que conecto con aquel que Carlos Estévez mostró en el Primer Salón de Arte Contemporáneo (1995) bajo el irónico título de «La verdadera historia universal»,<sup>7</sup> obra altar que como aquella de Torres Llorca (1989) es completada por las preces –súplicas, demandas y ruegos– del espectador. La noción de escenografía-espectáculo como retablo, escenario titiritero, altar, es imprescindible para acceder a esa región misteriosa que es núcleo de la puesta. Hay aquí una ritualidad que se verifica en tanto la obra misma es sucesión y acumulación de imágenes simbólicas que conectan no sólo con el pasado de la nación,

sino también, y esencialmente, con la espiritualidad depositada en esos íconos cuya resonancia es identidad y certeza de que «formamos parte de algo» secreto e indecible que es quizás «la razón de ser de uno mismo». Quiero no obstante subrayar la noción de altar como una de las claves para intentar una lectura de esta puesta, atendiendo así a esa ritualidad que considero esencial en la poética de *El Ciervo...*

En un inspirado ensayo Nancy Morejón define una *Poética de los altares*, con la cual pretende caracterizar esa ritualidad presente en determinadas zonas de teatro nacional. La escritora incluye en su texto la definición consignada por Fernando Ortiz en su *Nuevo catauro de cubanismos*. Dice Ortiz que un altar es un «conjunto de ilusiones o de cosas dispuestas a un fin determinado» y más adelante prosigue la investigadora: «nuestros altares son en sí mismos una propuesta de organizar –como expresión artística– los elementos conformadores de la naturaleza, a saber: agua, aire, fuego, tierra».<sup>8</sup> Cosmos e ilusiones arman un objeto plural, cargado de infinitos significantes, que es espejo en el que cada uno encuentra sentido propio. José Millet, en otra definición aparecida en su *Glosario mágico religioso cubano*, nos dice que altar es

santuario, sagrario, mesa o gradas donde son colocados objetos de diversa índole con función ritual. Alrededor o frente a él se realizan sacrificios, cruentos o no, referidos a las divinidades o genios de que se trate. También, cerca o alrededor del mismo, son ejecutadas operaciones mágico-religiosas simples o complicadas, como saludos, velatorios de santos, oraciones, comidas, plegarias, adivinaciones, consultas, etc.<sup>9</sup>

Más adelante consigna Millet que hay tantos altares como miembros de cada una de las diversas religiones, siendo esa diversidad la que me permite afirmar que a cada altar corresponde una personal visión del mundo que, anclada en una concepción más general, particulariza de manera simbólica las esencias del ser que lo organiza y sus circunstancias, a la vez que queda abierto y puede ser reorganizado por la experiencia devota de otras personas que se acerquen a él reconociendo su naturaleza de obra viva.

*Visiones de la Cubanosofía* no es más que un posible altar de la patria, en el que estos creadores depositan una imagen propia –vívica– de la nación, organizada desde el aquí y el ahora de la puesta. Ahora bien, digo posible altar de la patria, sabiendo que al edificarse este como nueva posibilidad, se tiene en cuenta otro, icónico en sí mismo, que es letra muerta, objeto de museo, imagen retórica, que en su continua invocación se desvaloriza y vacía de sentido. Es por eso que a la hora de conformar un altar otro, se disponen y mixturán aquellos elementos que componen la imagen histórica, creándose insólitos conglomerados de sentidos, posibilidad que si bien es connatural a todo altar se incrementa esta vez por la cualidad performativa de este.

Sigamos una secuencia de imágenes para ilustrar cómo opera la puesta. Al inicio de la puesta se deja oír la excelente interpretación que hace el conjunto de música antigua Ars Longa de uno de los villancicos del cubano Estaban Salas, un contraluz nos permite ver una silueta que suponemos de espaldas, quizás sea una mariposa enorme con plegadas alas —la mariposa como signo de la infinita metamorfosis—, se encienden los frontales y vemos una figura de frente, es la imagen de la Virgen, lo sabemos por el traje que un cubano siempre reconocería, pero en lugar del moreno rostro de La Caridad, aparece un ser diabólico, de boca roja que se regodea morbosamente en lo que mira, que saborea y degusta nuestra desgracia, que dispone e impone: es el poder colonial que se oculta tras los ropajes de María —se abre el tema del travestismo y el engaño en la historia nacional. Los textos extraídos del poema «El central (fundación)», escrito en 1970 por Reinaldo Arenas, inician la redistribución del material histórico-poético. El poema mismo es una relectura dolorosa de la historia desde el conocido acento negador del autor. Los reyes católicos —el poder monárquico y absolutista— se ocultan bajo la grotesca imagen del inicio, rostro fantasmal, boca roja, larga barba. Se sintetizan y se conjuran los diversos ejercicios de dominación y sometimiento que padecen la Isla y sus pobladores, en imagen que culmina con la gráfica presencia de un sometido trasero tambaleante.

Así el espectáculo va poniendo una y otra imagen en ese altar que en su conformación deshace otros, en aras de encontrar un centro que se escapa. ¿Existe el ser cubano? ¿Es posible una ciencia de lo nacional? ¿Qué nociones nos permitirían hablar de Cubanosofía? Es interesante cómo el espectáculo echa mano a nociones que no siempre están a mano y que no tienen que ver directamente con una edificación positiva —épica— de nuestra historia y del ser nacional. El artículo del pedagogo y psicólogo cubano Alfonso Bernal de Riesgo «La Cubanosofía, fundamento de la educación cívica nacional», aparecido por vez primera como parte del volumen *Cuestiones futuras de la enseñanza en Cuba* (Editorial Selecta, La Habana, 1944), da cuerpo a un debate que conecta con algunos textos pioneros de Fernando Ortiz, así como con conocidos ensayos de Mañach y José Antonio Ramos. Todos estos textos abundan en una caracterización objetiva y compleja del ser nacional y del cubano. Insularidad histórica y geográfica, «mesticidad» histórica, cultural y cutánea, «factoridad», emotividad, frustración nacional, «caudillidad», etc., son algunos de los tópicos que según Bernal han de ser tenidos en cuenta a la hora de explicar nuestro modo de ser. No obstante, su propuesta metodológica incluye rasgos muy específicos como el embullo, la viveza, el choteo, la lipidia, la pereza, la lija, la bola... cuya natural presencia dentro del comportamiento del cubano a lo largo de todo el devenir histórico de la nación merecerían una infinidad de estudios, tesis doctorales, etc., a pesar de que aparecen comúnmente tratadas en nuestra literatura de ficción. Sin duda, al utilizar estas fuentes el espectáculo-altar deviene una especie de ensayo crítico sobre las diversas lecturas históricas, culturales, psicosociales, icónicas... de la Isla y su tiempo. De más está decir que todo acto de natural selección se sustenta en un

criterio del mundo que puesto en diálogo con otros subraya y recupera una visión compleja del objeto analizado: el cubano.

Sin embargo, quizás lo más interesante para mí es su naturaleza de alegato político de todo altar, la manera en que deviene puente entre la individualidad y el cosmos, su función misma como reconstrucción de mundo y a la vez como testimonio de una identidad que trabaja por exorcizar lo terrible. Confieso que veo en *Visiones...* una obra sobre el valor y el sentido del arte, sobre la responsabilidad del intelectual con la belleza y con la poesía. Sobre el poder del arte para replantearse el mundo y salvar al hombre de su enclaustramiento, de sus limitaciones, de la miseria. Creencia en el arte, responsabilidad, compromiso cívico y profundo rigor artístico sostienen esta propuesta de la cual escojo la imagen final, ese momento en que Eduardo Martínez, Mariela Brito y Lorelis Amores —cual los tres Juanes de la Caridad, los actores que hoy son, junto a Nelda Castillo, El Ciervo Encantado— saludan al público, mientras la música de fondo repite una y otra vez: «mi soledad». Soledad del hombre ante los imponderables de la existencia, del artista ante su obra que sabe espejo y biografía, del espectador ante un espectáculo que más que certeza es tempestuosa interrogante, encrucijada, enigma. «En lo poético —diría Martí— no es el entendimiento lo principal, ni la memoria, sino cierto estado de espíritu, confuso y tempestuoso».

No podría, no obstante, saber si *Visiones...* cierra un ciclo o abre otro, creo que ni los propios creadores podrían saberlo. Diez años de sedimentación no formalizan un quehacer que se sabe propio, habrá que recomenzar la cacería sabiendo siempre que ese «ciervo encantado» es una esencia que se oculta, un mundo por descubrir, un teatro por soñar.

#### NOTAS

- 1 Algunas de las ideas sobre el espectáculo fundacional del grupo están entresacadas del texto «Para atrapar a El Ciervo encantado», publicado en *Dédalo*, n. 0, 2001, pp. 7-8.
- 2 Meyerhold: *El teatro teatral*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1988, p. 53.
- 3 Antonin Artaud: *El teatro y su doble*, Colección Teatro y Danza, ICL, La Habana, 1969.
- 4 Además de Severo Sarduy, los espectáculos ponen a dialogar textos diversos de Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas fundamentalmente.
- 5 Citado por Patrice Pavis en *El análisis de los espectáculos*, Paidós, 2000.
- 6 Todo lo aquí anotado sobre *Visiones de la Cubanosofía* forma parte de un ensayo mayor sobre ese espectáculo en particular.
- 7 «Pienso que quizás la historia universal es la historia de la entonación de algunas metáforas. Puede que sea a la vez que universal, personal y comience con el nacimiento de cada ser sobre la tierra». Carlos Estévez, del proyecto «Todos para sí y Dios contra todos», inédito. Aparece, acompañando las imágenes de la obra arriba consignada, en *Revolución y cultura*, n. 5, 1995, p. 36.
- 8 Nancy Morejón: *Poética de los altares*, Letras Cubanas, 2004, p. 30.
- 9 José Millet: *Glosario mágico religioso cubano*, Editorial Oriente, 1994, p. 7.



# Signos del teatro mexicano

Omar Valiño

**SI PARTIMOS DE LA ENORME EXTENSIÓN** territorial de México y por consiguiente de los incontables polos y puntos de su producción escénica, convendremos en el privilegio que significa poder asistir a su XXVI Muestra Nacional de Teatro, para palpar los derroteros presentes de este arte en tierra azteca. Organizada con frecuencia anual y con carácter itinerante por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), se realizó esta vez en San Luis Potosí entre el 18 y el 26 de noviembre de 2005.

La hermosa ciudad de estirpe colonial rodeada de las otrora famosas minas, ahora extinguidas, con la cercanía de su red de teatros y espacios enclavados en el centro histórico, la tranquilidad de sus calles y el tiempo sosegado de su cotidianidad, ofreció un suelo magnífico para el disfrute del evento.

El teatro mexicano se mostró en toda su variedad, que prefiero mirar ahora punto por punto, puesta por puesta.

*Mestiza power* (Yucatán), de Concepción León Mora como autora y directora, se define como teatro testimonial. Y así es. Tres actrices dan vida a los testimonios de incontables mujeres indígenas que, sintetizados, nos hablan de la vida de estos personajes sin nombre. El texto es naturalmente poético sin rebuscamientos, re-construido por la dramaturgia pero con las marcas del lenguaje y la expresión populares, nos coloca frente a modos del idioma, giros lingüísticos y mezclas culturales con autenticidad, sin exotismos. Nunca exento de un humor que, a través

de las salidas de los personajes a las distintas situaciones, expresa de un modo más global una respuesta a la condición marginal. Transitan así por vivencias de sus relaciones amorosas o maritales, laborales, familiares, describen la violencia intrínseca en muchas de ellas, mas también revelan sus sueños y secretos, sus poderes ocultos, la complacencia con sus cuerpos y sensualidades, con su existencia en fin. Espectáculo sencillo, actuado con pasión y verdad, nada autocompasivo, se despide con una bella imagen del trío femenino despojándose con agua y yerbas, mostrándose en todo su poder.

*Corona de sombra* (Querétaro), de Mauricio Jiménez, apuesta por la obra donde Rodolfo Usigli mira desde otro ángulo el tiempo del imperio de Maximiliano y Carlota. El montaje elige «habitar» un espacio no teatral intentando fijar el trágico ambiente del palacio del poder y la gloria, pero también del sufrimiento y el desconcierto. Lástima que el proceso acuse todavía zonas inacabadas que provoca altibajos en la elaboración de la puesta y el desempeño de los actores. Con todo, el poderoso verbo de un clásico sostiene la atención gracias a la complejidad con que observa el paisaje histórico y nos devuelve la carnalidad de personajes entre razones y sinrazones, atractivamente humanos.

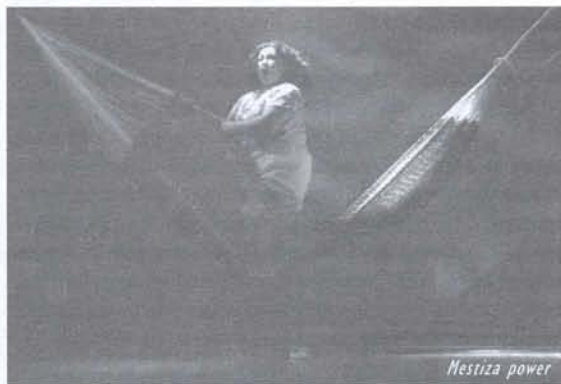
*El dolor debajo del sombrero* (Veracruz), texto y dirección de Martín Zapata, aparenta una incursión en el mundo de la creación y el lenguaje mismo del arte, al apresar a personajes salidos de la mente de un autor en un escenario sin salida.

Pero los vericuetos elegidos para tal «ensayo» son un manojo de verdades sabidas, lugares comunes y expresiones escolares. Sin faltar a una facturación profesional, el espectáculo abusa de un estatismo paralizante y de un repetitivo juego que nos conduce a un final previsible.

*La casa de enfrente* (Oaxaca), con autoría y conducción de Marco Antonio Petriz, también toma un espacio no teatral y lo re-crea como una mansión derruida, fuera del tiempo, en este caso un sitio deshabitado en un pueblo fantasma, inmejorable escenario para los objetivos de la puesta. Porque no es obra asentada en la palabra sino en experiencias sensoriales, recuerdos, energías... Dos hermanas van descubriendo su pasional relación con el sobrino de ambas. Se reprochan mutuamente la muerte del muchacho, pelean a cada rato. A veces creen que reaparece, se defienden siempre de un «afuera» en acecho, desconocido y peligroso. Al final vamos a descubrir que asistimos a una ceremonia de muertos y que ellas no viven ya. Tal vez la peripecia es lo de menos, sin embargo. El montaje destaca por su apropiación del espacio, la creación de un impactante altar de muertos, la absoluta entrega de las dos actrices protagónicas, la penetración en la cultura de su región, el trance por el que nos hace pasar.

*Noche árabe* (México DF), de Mauricio García Lozano, sobre la pieza del alemán Ronald Schimmelpfennig, es un interesante ejercicio en torno a una novísima proposición dramaturgía. Todos los personajes, con vestuarios similares, sobre un espacio escénico rectangular fuertemente iluminado, nos harán partícipes de una serie de nimiedades que, cruzadas en un mismo tiempo y espacio, adquieren un nivel de poético suspenso, de irrealidad onírica, a la vez que resultan perfectamente lógicas. Esos accidentes cotidianos avanzan conformando una trama que nos es narrada desde una indubitable condición teatral. El autor fuerza la escena hasta el límite de lograr sobre ella una multiplicidad de espacios y acciones que, como en la estética de Tarantino, chocarán en un punto. El director la sigue con inteligencia, aunque tal vez podría subrayar una condición paralela en la interrelación de energías entre los actores y en su presencia física.

*Pescar águilas* (San Luis Potosí), dirección de Jesús Coronado sobre texto de Enrique Ballesté a partir de *El pupilo quiere ser tutor*, de Peter Handke, es una lograda



metáfora sobre la relación padre-hijo y sobre la condición humana en general. En una estética de la acción minimalista o, en ocasiones, ensanchada, siempre precisa y sugerente, despiadada y matemática en su minuciosidad, ausente de palabras, se nos trasmite todo sobre esta pareja: oficios y obligaciones, sueños y frustraciones, violencias y arraigos, valores y amores. Una verdadera fiesta de los lenguajes de la escena, su decir y sentido, confirmación asumida hasta las últimas consecuencias de la valía inconmensurable del teatro.

Cumplido un primer ciclo, la Muestra mexicana declinó un tanto en su segundo momento. No creo que ese sube y baja obedeciera a un interés particular de sus organizadores, sino a los propios vaivenes de un panorama como el reunido cada año para tomar el pulso de la escena del país.

*Páramos de luz* (San Luis Potosí), de Manuel Arista Roldán como líder y director del proyecto, se adentra en territorios rulfianos para rendir homenaje al gran escritor mexicano, pero los apasionados integrantes de La Brecha tienen ante sí una extensión literaria para la cual no tienen suficientes armas en el intento de transformar ese poderoso magma literario en espectáculo teatral.

*El veneno del teatro* (Morelia), con dirección de Neftalí Coria, abraza el enfrentamiento entre un Marqués y un comediante en plena ilustración francesa gracias al texto del valenciano Rudolf Sirera. La discusión en torno al arte del actor, y por ende, a la cualidad misma del teatro son centro de una pieza que quiere presentarse a través de sucesivas capas. Tal vez lo único que lastra los alcances logrados por el montaje es precisamente el exceso «teatral» de los actores cuando la obra exige erigir la verdad sobre la escena.

*¡Adiós, querido Cuco!* (Distrito Federal), dirección de Perla Szuchmacher sobre original de Berta Hiriart, cuenta la historia de una niña al morir su perro. De una comicidad limpia, de hermoso entorno visual conseguido mediante una escenografía y un vestuario nunca cargado, y de un adecuado desempeño actoral, la puesta en escena logra comunicar a niños y adultos ese tránsito por un dolor y una sensación desconocidas para esa edad.

*La señora Macbeth* (Baja California), montaje de Ángel Norzagaray a partir de la obra de Griselda Gambaro, se mueve bajo la dictadura del texto, con mucho movimiento



Corona de sombra

externo y poco estructural, interno. Quizá por ello se obliga un juego que, en definitiva, se torna superficial y a un ridículo que sobresatura la emisión del discurso.

*Calor* (Yucatán), texto y concepción de Raquel Araujo Madera, intenta, desde una perspectiva ambiciosa y un espacio escénico llamativo, reflejar el mundo de relaciones de una fábrica actual, mas el resultado es desigual. Son mejores los «retratos» de los individuos que el panorama laboral, difícil de asir y por eso más esquemático. Los recursos escénicos van agotándose, las actuaciones se mueven dentro de diferentes tonos, los bloques de hielo se convierten en obstáculos sin desarrollo y, en general, la ambición degenera en pretensiones no cumplidas.

*Las chicas del 3.5" Floppies* (Nuevo León), dirigida por César Aristóteles, trae una muestra de la ascendente obra de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, uno de los nuevos nombres de la dramaturgia mexicana. Diálogo ágil, corto, ocurrente y chispeante, pero con mucho control de los vericuetos de estas dos mujeres y su tragicómica sobrevida cotidiana. Brillante la falta de relieve que coloca todo en la dimensión del transcurso de todos los días. El montaje, sin embargo, es ingenuo y pobre, no valoriza las cualidades de esta escritura dramática.

*Escrito en el cuerpo de la noche* (Tamaulipas), puesta de Leticia Lira sobre el texto del clásico Emilio Carballido, refuerza esa pesada cuarta pared inevitable cuando se sigue el realismo paso a paso, tiempo a tiempo. El perfecto diseño de los personajes y sus circunstancias dramáticas, la calidad de los intercambios, el dominio de los detalles ceden ante el desarrollo previsible de la trama de esta joven ladrona, alquilada dentro de una casa habitada por la tríada abuela-madre-hijo.

*Cantina La Conquista* (San Luis Potosí), de Jesús Coronado sobre la pieza de Enrique Ballesté, no tiene el nivel de *Pescar Águilas*. La ampliación del elenco conspira contra la precisión apreciada en la anterior. Una popular cantina simboliza un espacio-tiempo eminentemente mexicano donde se acumulan empatías, ambiciones y opresiones, estas últimas estallarán hasta la muerte. Excelente la iluminación que logra colorear ambientes y grupos.

*La feria* (Jalisco), bajo la dirección de Fausto Ramírez, se mueve dentro de la contradicción entre el espacio público seleccionado —acorde con el título y la voluntad de la puesta— y la complejidad de relaciones que abarca para una comunicación de teatro callejero o «de feria». Cuando logra conciliar esos polos en tensión evidencia sus mejores momentos, cuando la historia de este pueblo metáfora de todo México —la explotación del indio, el robo de tierras, la imposición de la iglesia, el choque cultural, pesa demasiado se vulnera la comunicación pretendida.

Pero *La feria* sirvió, además, para despedir la Muestra con esa escena en la calle atrapada entre chorros de fuegos artificiales, la imagen de todo un movimiento teatral al que seguiremos visitando.



*Noche árabe*



*La casa de enfrente*



*Pescar águilas*

## Premio tablas 2005 de Crítica y Gráfica

Reunido en la sede de nuestra Casa Editorial el 16 de enero de 2006, el jurado del Premio *tablas* 2005 de Crítica y Gráfica (presidido por el dramaturgo y director teatral Gerardo Fullea León, e integrado por la teatrológa Marilyn Garbey y el fotógrafo Pepe Murrieta), tras el análisis de los artículos y las series de fotos e ilustraciones presentadas a concurso, decidió por mayoría otorgar cuatro premios.

A la dramaturga, poeta y profesora Nara Mansur correspondió el de Crítica Teatral por «Una lección de Cubanosofía», en tanto el crítico y profesor Noel Bonilla Chongo se alzó con el galardón de Entrevista por «Marianela

Boán, aun en la distancia, entre el ingenio y la persistencia». En la categoría de estudiantes la joven alumna de Teatrolología del ISA Dianelis Diéguez La O fue merecedora del reconocimiento por su entrevista «Armando Morales, sueños sobre la escena titiritera cubana». A la serie fotográfica «Santa Cecilia de la Vieja Habana» le fue concedido el premio en este apartado.

A continuación publicamos el texto de Nara Mansur, motivados por el homenaje que *tablas* rinde aquí a los diez años del grupo El Ciervo Encantado. En próximas entregas de la revista aparecerá el resto de los materiales distinguidos, así como la convocatoria para el Premio de 2006.

# Oficio de la crítica

teatro teatro teatro teatro **teatro** teatro teatro teatro

## ■ Una lección de Cubanosofía

**E**l grupo El Ciervo Encantado,<sup>1</sup> dirigido desde su fundación por la actriz Nelda Castillo, compone *Visiones de la Cubanosofía* utilizando la palabra deseo como eje de la composición. Deseo saber de Cuba. Deseo saber de los cubanos. Deseo saber de mí. La parte y el todo. La sensación se parece al malestar (¿de la cultura?), al malentendido, a una cierta (por verdadera) ansiedad de aspirar a la revelación.

¿Qué veo? ¿Qué siento? La inspiración es querer hacerlo todo otra vez. Observar. Reflexionar. Crear. La poesía contenida, la organización distinta de los parlamentos. El grupo investiga el arquetipo y la sensibilidad de hoy día mirándose en el espejo de los manuales y la historia, la tradición congelada que contiene: el actor busca en el vernáculo, su museo nacional. Lo imposible, que pareciera ser el diálogo entre estos seres o máscaras —La Virgen, La Ochún, Martí, El

Conquistador, El Decimista, El Pescador, Lezama y La Ciudad— me perturba desde uno de los asientos de la sede del grupo, en la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte. El espectáculo organiza un discurso conocido y lo balucea, se niega a interpretar una historia, se niega a interpretar la Historia. Ellos tampoco representan. Hay un desdibujado rol que más allá del artificio y la deformación provoca en el espectador la identificación y el pavor.

Se llega a esa sucesión o enumeración de cosas trascendentes (lo que no puede faltar en el texto):

bajo las escaleras, el apartamento estaba en New York, pero al bajar las escaleras estoy en Holguín y allí, contra el fango y boca abajo está Lázaro muerto. Uno piensa que no se le va hacer el nudo amargo en la garganta de nuevo, decir adiós a

la isla es un acto de pujanza dolorosa, que una vez más tomo figura en decir adiós a mi madre.

Los nombres de las calles: una construcción imaginaria de la ciudad, el país, que democratiza el discurso único que prevalece sobre casi todo. La historia de Cuba contada a partir de esta reunión de estampas, tipos a coleccionar, animalejos, esperpentos...

¡Qué papagayos! ¡Qué papagayos!... Unos muy verdes, otros muy colorados, otros amarillos con treinta pintas. ¡Y qué muslos!... Dorados, duros y torneados. Y además, ¡qué mansos!

...observados por José Martí, el Héroe Nacional, en otra presencia que el teatro cubano crea. El creador de la patria ahora ha sido exiliado en la propia escena a una condición de

espectador: el espectáculo lo contiene como una manera de dialogar con otros artistas y roles: Kantor, por ejemplo, el demiurgo siempre presente en sus montajes o el apuntador del Teatro Alhambra... O espectáculos como *Voz en Martí*, que a través de una performance-lectura, teatralizaba su *Diario de campaña*. Pero en *Visiones de la Cubanosofía* Martí es un personaje sinuoso, nunca se habla con él o se interactúa con él, es más una alucinación para «el bien de todos», un espejismo, algo que de tan presente, tanto se le parece, que no existe. La perfecta evocación. Vivimos con él a diario, a cada lugar que vamos, cada conversación que sostenemos, cada discurso que oímos. Una maniobra parecida a la que los mismos artistas hacían con Severo Sarduy en *De donde son los cantantes*, pero aquella vez el personaje hablaba directamente al público, resucitado, emergiendo.

Pero yo siento que puedo contar que he asistido a una experiencia, a algo emparentado con la ceremonia o el ritual.

no son como pudieron haber sido, viven entre jabas y jabucos. ¿Qué vine a hacer aquí, que no recuerdo? Ciento once mil, ciento once kilómetros cuadrados de un semipalmar, de un semidesierto, un semilamento. Todo eso lo ví, pero naturalmente si usted no lo vio, ¿cómo puedo mostrárselo?

Estampas insertadas en una de las aulas o espacios de la escuela más bella y deteriorada del mundo. Afuera, la construcción detenida (es sábado atardeciendo), la reparación del desastre, hay lomas de arena, cemento y otros materiales, unas paredes de ladrillos recientemente levantadas. Uno camina entre cúmulos breves de estos residuos y materiales de construcción apilados para usar muy pronto en la reparación de la escuela. Y dentro, en el espacio enmarcado de la escena, otro andamio (la tierra y el cielo, los vivos y los muertos, el aquí y el allá, el adentro y el afuera) con sus dos niveles (arriba y abajo) y sus

crucetas (cuatro triángulos forman este rectángulo).

Al inicio, la Virgen de la Caridad del Cobre, la Patrona de Cuba, describe desde el cielo o espacio de irrealidad o máxima sabiduría o lucidez el espectáculo de un país... Veo veo qué veo:

Hay que remover, resembrar, recolectar, empacar y exportar. Allá que rieguen, fertilicen y adoren esa nueva variedad que yo propongo, que yo dispongo, que yo ordeno.

La manera de enunciar el discurso se edifica sobre lo exaltado de la tribuna y la mediación: ella no le habla a Dios, ella está hablando de este ser superior y sus tormentos. El paraíso está siendo observado por esta vigilante o meteoróloga o narradora oral o locutora de televisión o conductora de ceremonias... de ahí deviene su estatismo y pose: la parodia contenida en lo que reconocemos rápidamente y lo que oculta o deforma... entonces...

Esta es la historia de una experiencia, algo que el teatro, el marco más convencional acoge también. Mañana es 1º de Mayo, todos estamos convocados a la Plaza de la Revolución donde siempre está Martí delante, presidiendo todo, mirándonos, una estatua de mármol blanco y por la ancha avenida de Paseo miles de almas movilizadas. Al final de *La vida es silbar*, el filme de Fernando Pérez, los personajes llegan corriendo a esta Plaza.

No hay manera de inmovilizar el alma de José Martí, todos lo llevamos de manera distinta y ante cada situación hacemos uso de él como un amuleto sagrado o un compañero de la batalla más peligrosa. Es lo más sagrado y escurridizo. Ha sido utilizado para propósitos tan opuestos. Ahora es el personaje, el jefe de escena, el conductor de la energía. Él escudriña estas «visiones», se desplaza por el andamio, pareciera que duerme, se levanta, parece que sale pero entra. Parece que se va pero siempre se queda. «¡Qué disciplina! Pero aún faltan brazos, aún faltan brazos».

Las máscaras de *Visiones de la Cubanosofía* provienen del personaje

tipo, salido de la sociedad más cotidiana y pedestre, y del erudito mamotreto del investigador. No es casual que se acabe de reeditar después de décadas el *Manual del perfecto fulanista*, de José Antonio Ramos. El espectáculo necesita verificar a través de su investigación<sup>2</sup> el ser nacional:

...Fe, poder, esclavitud, prostitución, frustración, prepotencia, demencia, alucinación, vergüenza, creación, resistencia, soledad, abandono, ausencias... Visiones todas de un hombre que es el *ser cubano*.

Un hombre que observa desde su grandeza destellos del devenir histórico, psíquico y social de la isla, siempre en construcción, siempre en resistencia, apuntada por azares aparentes. La isla es su yugo y su estrella, el trapiche donde ha elegido moler su genio, su juventud, su alma toda. «Cubanosofía» es *saber de Cuba*, y este *ser sabe*.

Junto a él estamos dando continuidad a la cacería de ese ciervo escurridizo y mágico que es nuestra identidad. Son sus visiones nuestras preguntas, y también nuestra posibilidad de *saber*. *Saber de Cuba* que quizás, en algún lugar de la memoria del cuerpo, usted descubra que también *sabe*.<sup>3</sup>

Hay una condición del ser cubano que se nos ha estado escapando más allá de los temas principales, es necesaria «una verificación». Después de tanto chapotear sobre la identidad pareciera que no llegamos a la orilla... demasiadas embarcaciones a la deriva, demasiados pintarrajeados y compradores.

En la máscara de la mujer con la guataca (Mariela Brito es la actriz que la representa) veo a la muerte... la muerte que acecha, el peligro que viene y la muerte, muerte, de cuerpo presente... veo a la campesina de la famosa estatua que identificó a la Revolución Rusa, a Francisca, la metáfora rural creada por el narrador Onelio Jorge Cardoso... veo el arquetipo saltando en pedazos también... y la queja larga y monocorde

en una onoma-topeya que se oye a sí misma, una palabra que se alarga en lo sensorial más allá de los significados silenciados: «Ahhhhhhhhhhhhhhhhhhhh...»

La reina de la fritanga, la reina de la salsa, la reina de la rumba, no quiero cuento ni bobería, la rumba es cubana, la reina del carnaval, la llave del golfo, la perla del Edén, la única.

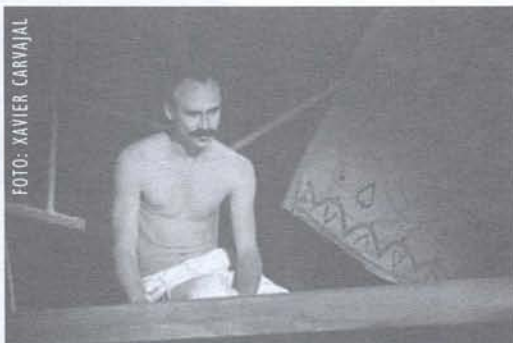


FOTO: XAVIER CARVAJAL

Pero simultáneamente, el nalgatorio afuera, la sandunga impostergable, izquierda, derecha, izquierda, derecha, cumba quin quin quin, seguir el ritmo a las cosas, no quedarse atrás, ponerles swing, muévete al compás de la conga, saborrriiiii!!!!!! La mujer pulpo, Madre Coraje, la acaparadora o mecaniquera, la del negocio, la jubilada a la que no le alcanza lo que cobra, esa mujer (para mí única) que vi subir a la ruta 213 la semana pasada, la amiga del conductor de la guagua, con más de veinte botellas de litro y medio llenas de refresco de piña que va a comprar a la fábrica de Infanta y Aménidad, frente al parque de la antigua Escuela Normal. Las jabas, jabitas y jabucos. Ahí está todo, me diría.

Las estampas están contadas por residuos de personas, moralejas tristes, seres carcomidos, de vuelta también de una primera muerte (la de una primera vida presidida por el deseo ya olvidada). Este estatuto entre vida y muerte, viaje o encierro, los caracteriza, los marca. No son personas, no son personajes, no son arquetipos del todo. Tampoco dialogan... ¿Qué son estas criaturas terriblemente vivas que generan desde la escena la imagen de una morgue, el horror de los condenados, la enfermedad, los apestados que quiero abandonar en cuanto entro a la sala? ¿Por qué este deseo de salir y escribir sobre la experiencia?

Se me ha venido informando desde los libros de Historia, algunos poetas filosofan sobre la identidad nacional, los funcionarios leen estadísticas, ajiacos,

soldados, héroes y artistas. Y el mundo de las noticias: tiene tanto peso aquí la fuente culta que el comentario repetido por el narrador del noticiero de televisión. Cada discurso nos cubre, nos agota, nos inmoviliza, nos sirve de estímulo y guía, nos exige una confrontación con el deber de la verdad de los hechos y la fantasía. ¿Qué es más verdad: el mundo soñado por Martí o la visión deformada por esperpéntica y descatada? La contradicción o la ansiedad por lograr resultados y respuestas que necesitamos, dinamiza las estampas. Ellas son una versión de estos espejismos. El espejo devuelve una imagen inmediata, molesta, caricaturesca pero a la vez frágil, vulnerable, demasiado expuesta en medio del teatro que más se hace y aplaude.

*Visiones de la Cubanosofía* cuenta la historia de un padecimiento sin resolver, individuos sin posibilidad de integrarse, comportamientos inmovilizados en sí mismos, áreas despobladas y sin posibilidad de integración. Endémicos y en peligro de extinción. Un teatro que deja atrás el posible diálogo y la relación entre los personajes como principios de su organización. La utopía y la deshonra. La sabiduría y apropiación. La belleza y la guerra. Las fuerzas en oposición o contradicción se superponen, «se agolpan unas a otras y por eso no me matan», como dice otra canción.

En *Visiones de la Cubanosofía* la metáfora es desplazada por el estereotipo, lo ambiguo, lo

irreconocible por lo fijo y repetido en lo cotidiano. ¿Quiénes son los observados en este encuentro: los actores o nosotros los espectadores? Todo mi malestar forma parte de esta «cubanosofía», soportar la hora de encierro en aras de ejercitar la voluntad o un cierto respeto por los que ahora trabajan y se esfuerzan. La fragilidad del espectáculo, también es una lección a

aprender? ¿Lo vulnerable del teatro?

Las configuraciones de los artistas: los cuerpos, el país, la investigación, el ritual, la fragmentación que elige hacer desaparecer evidencias y persistir en la emoción palpitante. Como si hubiera que elegir una creencia: lo que queda por construir o lo fijo e inmovilizado (otra manera de leer el refrán: más vale bueno conocido que malo por conocer).

José Martí sería el dios todopoderoso, el que receptiona el presente y el futuro porque ya está más en nuestro corazón, en la interpretación de los sueños, que en la propia Historia. Es más una necesidad que un recuerdo. Más una visión que una lección.

## Nara Mansur

### NOTAS

- 1 El Ciervo Encantado está integrado por los actores Mariela Brito, Lorelis Amores y Eduardo Martínez. *Visiones de la Cubanosofía* tiene dramaturgia, diseño escénico y selección musical de su directora, Nelda Castillo. Fundado a mediados de los noventa, crean un grupo de obras que forman El Ciervo Encantado.
- 2 Alfonso Bernal del Riesgo: *La Cubanosofía, fundamento de la educación cívica nacional*; Fernando Ortiz: *Estudios etnosociológicos*; José Martí: *Obras escogidas*; Severo Sarduy: *Big Bang*; Reinaldo Arenas: *Leprosorio*; Lorelis Amores: *Décimas*; y Julio Alexis Torres: *Cartas a Eduardo*.
- 3 Tomado del texto del programa de la mano.

# EN TABLILLA

## Jornadas Villanueva

Las Jornadas Villanueva de teatro cubano se celebraron en esta ocasión por todo lo alto. No sólo los estrenos y las reposiciones en nuestras salas se convirtieron en el centro de las mismas, sino que se efectuaron un grupo de actividades de indiscutible valor para nuestro movimiento teatral, entre las que sobresalieron la exposición gráfica por el centenario del natalicio de Paco Alfonso y el coloquio por los quince años de trabajo de la Compañía Hubert de Blanck.

El Centro de Investigaciones de las Artes Escénicas dejó inaugurada en su sede de La Casona de Línea, el martes 10 de enero a las cuatro de la tarde, la exposición gráfica sobre Paco Alfonso, precedida por un conversatorio a propósito de la vida y la obra del teatrista, protagonizado por actores, directores, periodistas, especialistas, familiares y amigos. Fotos, programas de mano de sus puestas en escena, recortes de prensa y otros materiales cedidos por su familia, constituyeron una muestra reveladora para el acercamiento a la obra del autor de *Cañaveral*, referencia obligada en la dramaturgia prerrevolucionaria cubana, con la que Alfonso obtuviera el Premio Nacional de Teatro en 1950.

El Coloquio acerca de los quince años de la Compañía Hubert de Blanck fue programado por el CNAE, el martes 17 de enero a las cuatro de la tarde, en el vestíbulo de la planta superior de la sala-teatro del colectivo. En el conversatorio participaron figuras cimeras en la historia de la compañía como Berta Martínez, quien resaltó la necesidad de mantener la continuidad del trabajo creativo, tanto individual como colectivo, Abelardo Estorino, Orietta Medina (directora general de la Compañía), María Elena Soteras y directores y actores. Jóvenes intérpretes integrantes de la agrupación testimoniaron la importancia del trabajo con actores, directores, diseñadores, maquillistas y otros creadores de probada experiencia pertenecientes a la Compañía y el aporte que ese diálogo constituye en su formación.

## Premios Villanueva 2005

En la tarde del 23 de diciembre se reunieron, en la sede de la UNEAC los miembros de la Sección de Crítica e Investigación de la Asociación de Artistas



Visiones de la Cubanosofía

Escénicos de esta institución, junto a los representantes de la revista *tablas* y la AICT en Cuba, para otorgar los Premios Villanueva a los espectáculos nacionales y extranjeros más destacados del año 2005.

En la categoría de espectáculos extranjeros fueron premiados: *Sueño de una noche de verano* (Compañía Yohangza, Corea del Sur), *El Polichinela de las gavetas* (Compañía des Chemins de Terre, Bélgica), *Medea material* (Mini-Teater de Ljubljana, Yugoslavia) y *Rosa Cuchillo* (Yuyachkani, Perú). *La muerte del hombre*, coreografía de Tania Vergara de la compañía camagüeyana En Dedans, y *Detrás de nadie* de Sandra Ramy, obtuvieron el lauro en la categoría de espectáculos danzarios cubanos, mientras que las puestas en escena para adultos premiadas fueron: *Charenton* (Flora Lauten, Teatro Buendía), *Morir del cuento* (Alberto Sarraín, Compañía Hubert de Blanck), *Visiones de la Cubanosofía* (Nelda Castillo, El Ciervo Encantado), *Escándalo en La Trapa* (Tony Díaz, Compañía Rita Montaner), *Santa Cecilia*, unipersonal del espectáculo *Ceremonias para actores desesperados* (Carlos Díaz, Teatro El Público) y *La Virgencita de Bronce* (Rubén Darío Salazar, Teatro de Las Estaciones).

Los miembros de la Sección expresaron su preocupación ante la baja calidad artística de la mayoría de los espectáculos para niños y jóvenes que se han estrenado durante el período, en contraste con los méritos de las propuestas presentadas en años anteriores. El jurado en 2005 estuvo integrado por los siguientes críticos: José Alegría, Amado del Pino, Omar Valiño, Tania Cordero, Yamina Gibert, Bárbara Rivero, Raquel Carrió, Maité Hernández-Lorenzo, Marilyn Garbey, Abel González Melo, Jaime Gómez Triana, Norger

Espinosa, Ismael Albelo, Nara Mansur, Vivian Martínez Tabares, Osvaldo Cano, Eberto García Abreu, Noel Bonilla, Mercedes Borges y Pedro Morales.

## VI Jornada de Lecturas Rolando Ferrer

Del 28 al 30 de enero se llevaron a cabo las ya habituales Lecturas de Teatro Cubano Rolando Ferrer. Ocurrieron, como siempre, con el concurso de los actores y directores de la Compañía Rita Montaner en su sede del teatro El Sótano, y el auspicio de la Sección de Dramaturgia de la UNEAC que preside Gerardo Fullea León.

Cerró la primera sesión de lectura *Cañaveral* del desaparecido dramaturgo Paco Alfonso, quien este año cumple su centenario. El texto que, justamente en 2006, celebra medio siglo de haber sido editado, fue muy bien defendido por actores de diversas procedencias, bajo la mano directriz de Miguel Montesco. Dicha obra fue estrenada por su autor en 1959 en la misma sala El Sótano, antes de recorrer varios espacios teatrales de la Isla.

*La pecera* de Edgar Estaco, un dramaturgo que recién acaba de debutar en las tablas con el estreno de *Los profesionales* bajo la batuta de Pedro Ángel Vera y su grupo, dejó a las claras que estamos ante una nueva revelación dramática que con agudeza, vigor y creatividad tiene puntos de vista que aportar a la escena contemporánea. Los actores Jorge Luis de Cabo y Carlos García dieron lo mejor de sí de la mano directriz de Fullea León.

En el segundo día, *Nafragio de la fe* abrió las cortinas imaginarias del teatro bajo la conducción de Amaury Sarmiento y actores de diversos grupos. Texto sensible de Lilian Susel Zaldivar que cautivó por su problemática tan bien enraizada en los problemas de nuestra sociedad contemporánea, donde una pareja lucha por salvar sus valores.

Elvira Van Brakle, una de nuestras más desconocidas dramaturgas, dueña de una profesionalidad incuestionable y de un sentido del riesgo y la búsqueda poco común, nos trajo su capacidad lúdica, su eficacia escénica y esa visión del teatro como medio de conocimiento conceptual, en su texto *Los transformistas*.

El último día se cerró con sendos textos que despertaron elevadas

expectativas y polémicas entre los asistentes. Estos fueron *Nevada* de Abel González Melo, conducido por el grupo Rumbo de Pinar del Río bajo la tutela de Daisy Díaz Padrón, y *Sputnik*, la más reciente oferta de Ulises Rodríguez Febles, bajo la dirección de Frank Duquesne con la Compañía Rita Montaner. Ambas lecturas dramatizadas fueron aportes sobre dos visiones de nuestra realidad que no temen a los riesgos, la indagación y la pulsación de nuestros problemas y apatencias. Dos textos que en sus próximos estrenos, por las compañías que los dieron a conocer en esa mañana, dejan avizorar signos inequívocos de interés para nuestros espectadores. (Gerardo Fullea León)

#### Catorce festivales del Mejunje

Enero es, en El Mejunje, un mes de indudable carisma teatral. Ese espacio insólito que existe bajo la mirada segura de Ramón Silverio, acogió una vez más a los participantes del Festival de Pequeño Formato que allí, en el Teatro Guiñol y en el Teatro La Caridad, se anima para que Santa Clara pueda aplaudir distintas zonas del quehacer escénico cubano de ahora mismo, en un evento donde confluyen consagrados y debutantes, bajo la atmósfera irreplicable de ese sitio que no tiene igual en la Isla. En algo que fue ya una antesala de los festejos por el decimoquinto Festival que se desarrollará en 2007, se presentaron a concurso unos treinta grupos de diversas localidades.

Los grandes ganadores del evento fueron La Salamandra y Teatro de Las Estaciones. *La media naranja*, espectáculo galardonado en la pasada edición de la cita de Guanabacoa, mostró aquí sus mejores cartas y acaparó premios de puesta, actuación en vivo y con muñecos. Se trata de un montaje donde el acento juglaresco deviene esencial, y que demuestra que a veces las ideas más sencillas son también las más eficaces. La excelente química que Ederlis Rodríguez y Kiko Figueredo alcanzan en el escenario deviene fuerza comunicativa, mostrándolos en un proceso vivo de aprendizaje que los convierte en un punto de atención dentro del panorama del teatro para niños en Cuba. El colectivo matancero presentó su celebrada versión titiritera para adultos

de Cecilia Valdés, *La Virgencita de Bronce*, y se llevó a casa los trofeos de puesta, diseño, actuación masculina y banda sonora, así como menciones para Farah Madrigal y Migdalia Seguí, amén de otros reconocimientos de distintas instituciones. Arteatro, que presentó su *Papabo*, compartió el premio a la mejor música original con La Salamandra, y alcanzó los mayores logros con el diseño. El espectáculo, que nos devuelve un personaje mítico de la familia del títere cubano, está resuelto con una limpieza que indica madurez por parte de estos jóvenes artistas, que si bien deben concentrar aún más la fábula y no perder tiempo en sucesos que poco aportan a la sencilla trama del original, demuestran que el tiempo empleado en la investigación no ha sido en vano, y más allá de la intención de homenajear los primeros treinta años de este texto y su primer estreno, el *Papabo* de Arteatro va ganando un acento propio, que espero se refuerce en el fogeo de temporadas por venir.

Destacados también fueron Teatro del Viento, con la única mención de puesta para adultos por *Historia sobre el camino*. La obra de Eddy Díaz Souza en la que se basa ha sido readaptada en vistas a un trabajo donde lo coreográfico y la sobriedad contrastan con empeños anteriores de este colectivo, al cual vale recomendar que insista en propuestas de interés para el público juvenil, a ratos tan poco recordado.

Teatro Tuyo, de Las Tunas, recogió el premio a la mejor manipulación masculina (Yuri Rojas) y una mención de actuación femenina, gracias a esta nueva versión de *Historia de burros* que aprovecha la gracia natural de sus intérpretes y consigue entretener sin tropiezos.

Teatro D'Sur fue señalado para que Sahily Moreda fuera la mejor actriz del ámbito para adultos, por su rol en *Frijoles colorados*, texto de Cristina Rebull que cuenta ya con dos puestas en escena por grupos distintos, al parecer seducidos por esta obra que viene a ser como otra vuelta de tuerca al esquema que han manejado dramaturgos de la vanguardia, y que se levanta desde el eco que, por ejemplo, deja entre nosotros el recuerdo de *Dos viejos pánicos*.

Otro grupo matancero, Icarón, fue destacado por la actuación de conjunto y el vestuario de *Espantapájaros*, nueva joya de su repertorio, que viene a renovar el lenguaje hasta ahora empleado por este

colectivo. Miriam Muñoz, su directora, recibió un emotivo homenaje por sus cuarenta años de vida artística, en el que participaron personalidades de la cultura y la vida social y política de la ciudad. Junto a Verónica Lynn, Luciano Beirán, Carlos Padrón, Mérida Urquía, Carmen Sotolongo, Zenén Calero, Nancy Campos, Maikel García y otras personalidades, la Muñoz formó parte del jurado central, que decidió, asimismo, entregar un reconocimiento a la labor de Yúnior García, del holguinero Trébol Teatro, por la convincente muestra de potencialidades que su novel agrupación va mostrando en crecimiento. El espectáculo que presentó este colectivo, por encima de los defectos naturales de todo aquello que comienza, resulta de un aliento loable por los riesgos mismos que se atreve a correr, por la sinceridad y frescura con las cuales, desde un juego teatral a conciencia, sus integrantes salen a ganarse los aplausos.

Otros colectivos allí presentes fueron Teatro de la Proa, La Carreta de los Pantoja, el Proyecto Mejunje, Pálpito, Rumbo, Retablo, Papalote, Estro de Montecallado, Máscaras de Luna, Paquelé. Más allá de los valores parciales de sus entregas (confieso no haber podido apreciarlas todas, en tanto participé sólo de la segunda mitad del evento), se mezclan en esas puestas búsquedas desiguales, replanteos de las bases sobre las cuales han trabajado los grupos o fidelidad a los presupuestos de su fundación.

En el caso particular de Pálpito, *Aventuras de Pueblo Chiflado* es un espectáculo, por ejemplo, que mantiene algunos elementos de los juegos recurrentes de este grupo, pero que, tras el impacto de montajes más o menos recientes —desde *Con ropa de domingo*, de 2003, el grupo no estrenaba—, no supera lo que de ellos se esperaba. El colectivo anuncia nuevas propuestas, para niños y adultos. Confiamos en el talento seguro de sus integrantes.

Retablo, por su parte, mostró dos líneas de su trabajo actual: una, de formato ambicioso, con *Raja*, de Liubar Antonio García; y *El ruiseñor*, de Christian Medina, en una escala menos espectacular, pero de valores ciertos. Tanto una entrega como la otra requieren flexibilizar algunas



zonas de su dramaturgia y desarrollar más el desempeño de sus actrices.

El Festival es un punto de encuentro que, justo a inicios de año, permite ya apreciar lo que puede ser el panorama real de nuestra escena, como preámbulo de otras citas competitivas que, en este

FOTO: PEPE MURRIETA



La Virgencita de Bronce, Teatro de Las Estaciones

2006, tendrán su mayor punto en la ciudad de Camagüey. Desde ahora se apuntan aquí valores que allá, seguramente, nos volverán a hacer reflexionar. Bueno es, y que así sea. Por ahora quiero saludar a quienes, contra tantos obstáculos, por encima de limitaciones de hospedaje y transportación que el equipo del CPAE y El Mejunje saben resolver casi mágicamente, sostenidos por una fe que se extiende al espléndido equipo de técnicos y colaboradores, lograron que estas jornadas cumplieran su cometido. Y esperamos, cuando se cumplan los quince años de este evento, que se acuerden de nosotros y desde ahora nos guarden un pedacito de cake. (Norge Espinosa)

### Sobre las Brigadas de Teatro Francisco Covarrubias

En febrero fueron recordadas y homenajeadas, en la Casona de Línea, con exposición y debates, las Brigadas de Teatro Francisco Covarrubias (1962-1970), que contaron desde su fundación con claros propósitos renovadores. Nunca fue su objetivo descender en calidad con propuestas de dudoso nivel, presentadas ante un público a menudo desconocedor de lo que el teatro significaba. Al contrario: ascendieron con el verdadero arte a obreros, campesinos, soldados, amas de casa, en su visita a parques, plazas, unidades militares, centros de estudio, empresas agrícolas, en las más intrincadas regiones. Con su programación cubrían la actual provincia

La Habana y visitaban en giras otros territorios.

Se organizaban en equipos de trabajo montando tres puestas en escena cada vez, que se estrenaban con pocos días de diferencia e iniciaban su periplo de presentaciones durante meses. Entre 1962 y 1969 estrenaron treinta y cinco títulos correspondientes a treinta y cuatro puestas en escena, pues *La Santa* de Eduardo Manet y *Polémica de los timadores* de Brene conformaron un mismo programa. Fueron montados quince textos cubanos, doce europeos, cinco latinoamericanos, dos chinos y uno estadounidense. Dirigieron este variado repertorio doce cubanos y seis extranjeros. En cuanto a géneros dramáticos, coexisten dentro del eclecticismo consciente de estas propuestas artísticas: los dramas de tema social o político, las comedias tradicionales, las farsas de diversas épocas, la pieza didáctica, el teatro de tema histórico, el bufo cubano y la creación colectiva sobre la figura del Che, en el primer aniversario de su muerte en Bolivia.

Entre 1962 y 1966 se produce el mayor auge del colectivo con títulos como *Arroz para el octavo ejército*, *El velorio de Pachenco*, *Ellos no usan smoking* y *La pícaro hostelera*, cuya muy alta calidad recuerdo particularmente con excelentes escenografía y vestuario a cargo de Rafael Mirabal y María Elena Molinet, respectivamente. Jóvenes dramaturgos como Mario Balmaseda, Nicolás Dorr, Tomás González e Ignacio Gutiérrez se desarrollaron aquí junto a Estorino, Quintero, Reguera Saumell, Manet y Brene. Además, compusieron la nómina Molière, Lope de Rueda, Goldoni, Gógol, O'Casey, Lizárraga, Figueiredo, Dürrenmat y Brecht, entre otros.

De los directores menciono al francés Jean Moulart, el mexicano Rodolfo Valencia y los cubanos Juan R. Amán, Norma Bell, Nelson Dorr, Rebeca Morales, Mario Balmaseda y Gerardo Fernández. Resulta imprescindible destacar la diversidad de figuras escénicas vinculadas a las Brigadas: desde Julio Martínez Aparicio hasta Roberto Blanco y Gilda Hernández.

Las Brigadas significaron un vasto plan de culturización, que tuvo antecedentes en las acciones de Paco Alfonso y en la Brigada Teatral Revolucionaria dirigida por

Chucho Hernández en el Teatro Nacional, entre 1960 y 1961. (Roberto Gacio)

### V Seminario Internacional Rito y Representación

El V Seminario Internacional Rito y Representación, dedicado al dramaturgo y director Eugenio Hernández Espinosa, se efectuó del 9 al 12 de febrero y contó con una programación variada. La organizadora y directora del evento, la investigadora Yana Elsa Brugal expresó: «El Seminario Internacional Rito y Representación, que realizamos desde 1996, convoca a creadores e investigadores para reflexionar en torno a la cultura ritual de los pueblos, su marcha y continuidad histórica de los todavía moradores ancestros en la conciencia mental y física del hombre del siglo XXI, con el objetivo de expandir y confrontar el origen del presente devenir histórico y rescatar desde la contemporaneidad la diversidad ritual, que requieren no sólo de estudios e investigaciones, sino también de actos de participación en diversos espacios del arte a partir de la materialización de lo sensible mitológico y cotidiano».

El evento incluyó ponencias, talleres teórico-prácticos, espectáculos, muestras de documental, exposición, instalación preformativa, videoarte y mesa redonda, actividades programadas a lo largo de los cuatro días de duración. Entre las ponencias presentadas se encontraron las de Rogelio Martínez Furé, Virtudes Feliú, Jesús Gómez Cairo, Roberto Gacio, Fátima Patterson, entre otros cubanos, y una representación de investigadores de Estados Unidos, Colombia, Brasil, España, Jamaica y Uruguay.

Los talleres estuvieron a cargo de Johannes García («Del mito a la realidad»), Mario Morales («El actor totémico») y Fátima Patterson («Viaje a mí misma») y en las noches se presentaron los espectáculos *Tibor Galarra* de Teatro Caribeño dirigido por Eugenio Hernández Espinosa y *Réquiem por Yarini* de la Compañía Rita Montaner, bajo la dirección de Gerardo Fullea León. El último encuentro concluyó con la mesa redonda «Eugenio Hernández: un clásico de nuestros días», en la que intervinieron numerosos especialistas.

## El Royal Court Theatre en Cuba

El Segundo Taller de Dramaturgia que el Royal Court Theatre de Londres realiza en nuestro país, se llevó a cabo esta vez en la Ciudad de La Habana entre el 24 de febrero y el 2 de marzo, con jóvenes dramaturgos procedentes de toda la Isla, en la sala El Sótano, sede de la Compañía Rita Montaner. Este segundo intercambio se lleva a cabo gracias al Consejo Nacional de las Artes Escénicas y el British Council. Las profesoras Elyse Dodgson, Indhu Rubasingham y Tanika Gupta fueron las responsables de conducir a feliz término esta etapa de creación con nuestros jóvenes talentos.

Siete jóvenes aún desconocidos como dramaturgos han sido, en esta ocasión, la materia a formar y desarrollar en el arduo arte de las palabras, las acciones y los sentimientos. Todos, ellos y ellas, tienen relación con el teatro, ya sea como asesores, actores, directores o guionistas.

*Una cama a domicilio* es la propuesta de Rafael Martínez, actor del grupo de Cumanayagua, Teatro de los Elementos. Como su nombre lo da a sugerir, esta es una comedia de enredos, plena de gracia y ocurrencias, que sondea los problemas de la vivienda y lo que estos ocasionan en las relaciones en una familia. Texto que cuando acabe de crecer podrá hacer las delicias de cualquier espectador.

De Christian Medina Negrín, actor del grupo Retablo de Cienfuegos, es la emotiva *Franjas de luz*, un texto revelador de los avatares personales de determinados jóvenes en nuestra sociedad. Escrita con intensidad y verdad, sus caracteres y sucesos despertarán la polémica y el interés. Texto incitante que ganará con ciertos detalles que agudicen sus perfiles.

Luis Enrique Valdés deslumbra con su oferta *Yo digo nada*, una obra donde el juego verbal, las revelaciones insólitas y una marcada conceptualidad se dan la mano. Con ella su joven autor indaga en las motivaciones de personajes que se encubren y se revelan ante nuestros ojos, a lo largo de su trama. Un texto que aún puede ganar en síntesis y claridad.

La joven guionista de Radio Güines, Elizabeth Álvarez Hernández, nos asombra con su perspicacia para descubrir zonas candentes de nuestra

realidad, en las cuales el hombre como individuo y ser social debe elegir en su ruta. *El camino de Sergio* es el nombre de esta polémica obra donde nada falta pero que es susceptible de poda.

Irene Borges, joven directora artística del Buendía, demuestra sensibilidad y hondura con *Abuelo*, un texto de hermosura y nitidez donde la imaginación y sentimientos muy humanos afloran. Aprovechando las tradiciones sincréticas la autora nos lleva a razonar en nuestras actitudes vitales ante las personas mayores y los niños, las culpas y los sueños. Propuesta a punto de cuajar plenamente.

*Nevada* es ya la precoz madurez de Abel González Melo, autor que posee ese hálito y sentido que requiere un poeta dramático. Aquí jóvenes y adultos se enfrentan los unos a los otros en situaciones controvertidas y manejadas con sutileza por su creador. Con una economía de recursos y un punto de vista poco común, esta pieza aguarda el escenario.

Con *Noria*, Roberto D. M. Yeras acaba de ganar el Premio Virgilio Piñera. Texto significativo, pleno de sugerencias y resonancias donde lo popular es visto desde múltiples prismas. Sus personajes vitales y conflictivos nos ofrecen caras y acciones no deseadas pero ciertas. Texto emocionante que aún puede obtener más precisión.

Las obras fueron defendidas por actores de la compañía anfitriona: Mireya Chapman, Hedy Villegas, Carlos García, Alfredo Pérez, Zoe Zegón, Yaneli Gómez, Juan Carlos Roque, Yaité Ruiz, Jorge Enrique Caballero, Jorge Félix y Gleibis Conde, quienes, sin previa lectura, en la dramatización e improvisaciones sobre los textos, clarificaron con sus interpretaciones las propuestas de los escritores.

Todos estos autores complimentan una segunda etapa del proceso de elaboración de sus textos que, dentro de poco, darán de qué hablar cuando sean representados, para beneficio de nuestra dramaturgia. (Gerardo Fullea León)

## Curso de Actuación del CNIAE

El segundo Curso de Actuación que brindó el CNIAE, para personas sin experiencia previa, fue impartido por el profesor Roberto Gacio en la Casona de Línea, entre noviembre de 2005 y marzo

de 2006. La formación consistió en la enseñanza de las materias básicas de los sistemas de Stanislavski y Michael Chéjov. El curso culminó con la escenificación, por parte de los estudiantes, de escenas de Brene, Quintero y Sartre, en la sede del Teatro Nacional de Guíñol.

## Adiós a Jacques Felix

El Festival Mundial de Títeres de Charleville-Mézières, el más importante de Europa y uno de los principales y más antiguos del mundo, ya nunca será igual. Ha muerto en los primeros días de 2006 su fundador y presidente, Monsieur Jacques Felix.

Para quienes conocimos a este hombre grande y generoso, regresar a la fiesta de las Ardenas y evocar su presencia será un motivo inevitable. Es difícil concebir este jolgorio de los retablos sin su entusiasmo contagioso, el mismo que lo llevó a capitanear en 1941 la tropa de Los Pequeños Comediantes de Chiffon, y luego, en 1961, organizar un festival que de las primeras veinticinco compañías participantes, cuenta en cada nueva edición con más de doscientas cincuenta agrupaciones.

Jacques Felix abrió las puertas del evento al arte titiritero de lejanas partes del planeta, sitios como Asia, África y América Latina, ignorados por el Primer Mundo. Su oficina en el Instituto Internacional de la Marioneta es un muestrario del cariño de todo el gremio hacia él, pues su labor al frente de la Secretaría General de la UNIMA Internacional por varios años, ayudó a mejorar y unir el trabajo de todos los colegas del mundo.

Amparados por su amistad, respeto y admiración, los grupos cubanos Teatro Papalote y Teatro de Las Estaciones mostraron sus espectáculos varias veces en la mayor cita del orbe. El Festival que cada tres años se realiza en la ciudad natal del poeta Arthur Rimbaud ya nunca será igual porque le faltará la magia buena que Monsieur Felix regalaba a manos llenas, pero seguirá siendo el mismo porque sus colaboradores, y entre ellos su fiel y eficiente secretaria y amiga Sylvie Jupinet, lo harán todo para que su obra siga viva en cada nueva convocatoria. (Rubén Darío Salazar)

# Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera 2006

## EL DÍA DEL TEATRO CUBANO FUE CELEBRADO POR NUESTRA

Casa Editorial con la entrega del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera 2006, en la Sala Adolfo Llauradó, el propio 22 de enero a las 5 de la tarde, antes de la función de *Vientos de Cuaresma* por Mefisto Teatro. Con el galardón se alzó Roberto D. M. Yeras por su obra *Noria*, en tanto *Soledades* de Alberto Sarraín, y *Cuando los muertos hablan* de Juan José Jordán, resultaron finalistas. La también joven autora Lilian Susel Zaldívar de los Reyes ganó por su pieza *Retratos* el Premio que el Royal Court Theatre de Londres, Reino Unido, entrega a través del mismo concurso.

El jurado, presidido por el importante dramaturgo y director Eugenio Hernández Espinosa e integrado por el laureado actor, también director y autor, Pancho García, y el dramaturgo Ulises Rodríguez Febles (Premio Virgilio Piñera 2004), reconoció *Noria* «por asumir, desde una visión contemporánea de la realidad cubana, una reflexión medular sobre la existencia humana, a través de la crudeza en el lenguaje, las situaciones y la indagación en las miserias y desilusiones de los personajes, con efectividad dramática». Por su parte, el jurado de la prestigiosa institución británica, liderado por Elyse Dodgson, distinguió *Retratos* por combinar «una historia comprometida y personajes bien definidos, con una concepción acerca de las complejidades de la vida en Cuba contemporánea, lo cual expresa de forma articulada e intensa».

Roberto D. M. Yeras nació en 1972 y es Licenciado en Teatología por el Instituto Superior de Arte. Posee varias obras inéditas y sin estrenar y labora al frente del Departamento Artístico del Centro de Teatro y Danza de La Habana. Lilian Susel Zaldívar es graduada en Historia del Arte por la Universidad de Oriente y resultó finalista de la anterior edición de este mismo concurso con la pieza *Naufragio de la fe*. Se desempeña como asesora teatral de la Compañía Rita Montaner.

## desde San Ignacio 166

En el primer trimestre del año miembros de nuestra redacción estuvieron presentes en eventos de varias provincias, entre ellos el Festival de Pequeño Formato de Santa Clara y la XV Feria Internacional del Libro.

El 20 de febrero, en su habitual espacio del Teatro Nacional de Guíñol, dio continuidad nuestro Ciclo de Lecturas, que en su séptima jornada acogió la lectura dramatizada de *Rosa Fuentes*, de Reinaldo Montero, «una historia de amor con La Historia al fondo» inspirada en la novela *Un mundo de cosas* de José Soler Puig. Bajo la dirección de Abel González Melo, dieron vida a los personajes Beatriz Viña (Rosa), Adria Santana (La Madre), Pancho García (Don Pedro) y Harold Vergara (Nicanor).

Marzo abrió todo teatral. El 15, con una conferencia de Francisco López Sacha a propósito de Samuel Beckett y Bertolt Brecht, efectuada en la Fundación Ludwig de Cuba, dio inicio el Ciclo Eclipses B, que durante el 2006 y bajo el auspicio de nuestra Casa Editorial valorará, mediante diversas acciones, el legado de estos dos maestros, en el centenario del primero y el cincuentenario de la muerte del segundo.

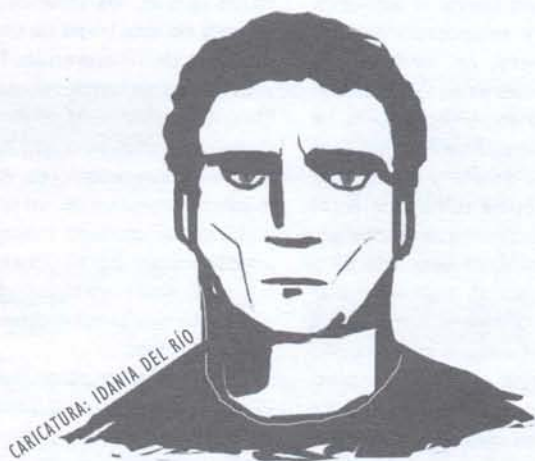
Y el 20 nuestro Ciclo de Lecturas arribó a su octava estación, con el texto *Venus y el albañil*, de la joven dramaturga cubana Nara Mansur. Ella misma dirigió para la ocasión a Marilyn Garbey, Adys González de la Rosa, Roberto Gacio, Reinaldo Montero y Habey Hechavarría.

En primera persona

## Caminar sobre el hielo: quimera de comediantes

(a propósito de los veinte años de Teatro Buendía)

**Eberto García Abreu**



### **CUANDO EL CORONEL AURELIANO BUENDÍA**

llevó a uno de los descendientes directos de su estirpe a conocer el hielo, no podía imaginar que mucho tiempo después su voluntad emprendedora encontraría otros ecos metafóricos. Perdido en medio del continente, Macondo era y sigue siendo la medida del mundo y de las edades centenarias, la tierra protectora de las castas destinadas a desaparecer, bajo la misma impronta de las obras y las gentes del teatro.

En una isla tan singular y única como la nuestra, que también es la medida de todas las cosas, Flora Lauten armó una familia para el teatro. Ella acarreó de la mano a un grupo de jóvenes, para conocer los misterios de la profesión y los encantos del escenario. De ese modo, hace veinte años, la actriz, la maestra, la directora y la madre, puso rumbo a una de las aventuras culturales cubanas contemporáneas más trascendentes: Teatro Buendía. Su gesto, emparentado con el del viejo coronel, fue un episodio de valentía contra la desesperanza y la soledad.

Es difícil evocar con palabras la intensidad de las vivencias de la veintena de años que ovacionamos. Ahora se trata sólo de un alto en el camino, de una seña cómplice hacia los recuerdos de tantas jornadas de aprendizaje, investigación, creatividad, rupturas y crecimiento. Es el esbozo de una mirada hacia esa cuerda floja sobre la cual ha espigado el grupo, defendiendo el riesgo como desafío permanente a la quietud o a la vana complacencia.

Dos décadas son una vida transcurrida que aún alienta los esfuerzos y sueños creadores, no sólo para quienes permanecen o nacen cercanos al tronco gestor, sino para aquellos otros que, en esta o en otras tierras, siguen poblando los escenarios de imágenes, las cuales no han de desaparecer, pues son consecuentes con los seres dibujados en las escrituras de García Márquez, seres teatrales por excelencia y vocación, inspiradores de empresas creativas aún impredecibles.

El Buendía es, más que un grupo teatral, la familia de una generación de teatristas y espectadores que descubrieron el sentido del teatro, en medio de la efervescencia creativa de los años ochenta en Cuba. Como toda familia que se precie de serlo de verdad, esta se ha transformado de muy diversas formas. Padres, madres o hijos han intercambiado sus roles dentro y fuera de la agrupación y han fundado sus propios territorios en el teatro o en otras actividades igualmente imprescindibles.

Cuando *Lila la mariposa* lanzó en aquel verano del 85 la evidencia de un nuevo cuerpo teatral, hizo germinar semillas que desde años antes, Flora, junto a otros hijos y compañeros de creación, habían depositado en el azaroso suelo del teatro cubano. La historia es conocida, pero inagotable. Teatro Estudio, Los Doce, Teatro Escambray, La Yaya, Cubana de Acero, Vicente Revuelta y muchos creadores de irreverente raza, transfirieron sus estímulos al acto de fundar encabezado por la Lauten. El hecho permanece vivo, y la pregunta de Marino sobre el sentido de la vida para un hombre que ha de hacerse a sí mismo, continúa abierta sobre la escena del Buendía.

Para confirmar estas ideas pensemos en la familia de Lala Fundora, en el juego nocturno de Lalo, Cuca y Beba, en los hijos de Ana López o los de Fidencia. Esa evocación nos hará ver con más nitidez los pasos de aquellos hermanos *emboscados* en medio de una lucha que los superaba, de los muchachos que recordaban su isla desde el exilio o las migraciones a través del juego que un pequeño príncipe les ofrecía como pretexto para hablar de presente y memoria. Ahí estará la familia Garrigó atrapada en la carpa de su propio circo y Lila cortando el camino, para que Marino no encuentre al viejo mambí que vio deshacerse su familia y tantas cosas.

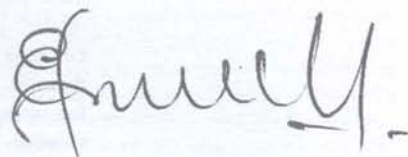
Igualmente se harán más cercanos otros parientes arremolinados por los embrujos de la abuela desalmada de Eréndira, por Próspero o por La Jabá, al intentar devolvemos un trozo de patria que habrá de defenderse a toda costa de las guerras, los exilios o las apariciones impuestas por Dionisio, como venganza por la ignominia o el descrédito. También se despejarán entre las oscuridades un pedazo de arena y un tronco seco, desde el cual *Ágave* reafirmará su permanente gesto de injertar nuevas semillas alimentadas con su sangre y la de los suyos. Los suyos que, al cabo, somos muchos más que los habitantes antiguos y actuales de esta iglesia, donde ángeles y demonios conviven en caótica y fecunda resistencia.

Aquí podemos encontrar la historia de la familia y el teatro que van y vienen en un viaje interminable, del cual siempre dejan rastros transparentados en la teatralidad distinguida del Buendía. Teatralidad distintiva de un viajero de las épocas, los espacios y las fabulaciones. He ahí la travesía de esta tropa de comediantes empeñados ahora en subvertir los acomodos históricos de las revoluciones y los héroes, sometidos al azar de los espejos y las sombras. De todas las maneras posibles, el teatro abre sus puertas deliberadamente para que la otra realidad lo atraviese a la vista de los espectadores. Así Charenton, el hospicio de alucinados, deja de ser un refugio de delirantes y dilata su ambiente al universo mayor de la vida cotidiana de los artistas y sus públicos. Es ese el diálogo fecundo que aún hoy los Buendía nos siguen ofreciendo, con similar candor al del niño que conoció el hielo una mañana en los tiempos de los tiempos.

Los mismos y otros Buendías hacen hoy perdurable una obra que llegó para quedarse en las marcas del cuerpo del teatro cubano. Memoria e historia confluyen vivamente en los escenarios reales o imaginados por esta familia y por sus espectadores, gracias al afán de perseverar en la creación, el magisterio y la apertura de nuevos senderos entre las ruinas que de vez en vez nos circundan.

Sea su mirada de futuro y de esperanzas la que mejor agradezcamos en una ocasión tan especial como la de este instante de festividad, en el que caprichosamente muchas imágenes y sentimientos se superponen por la eventualidad o la costumbre de reconocernos en el ejercicio valiente de los que están y de los que no, de los que persisten en renovarse constantemente y de los que construyen puentes cada día más personales, distintos, entre esta isla, sus islas teatrales y los infinitos Macondos.

Porque hoy ya es mañana, levantemos nuestras copas y saludemos con orgullo y gratitud los próximos veinte años del Teatro Buendía, concientes de que esta historia siempre está por comenzar.





20 años Buendía:  
teatro y mundo

