

Libreto 86:

A la espera,
de Freddy Artiles

tablas

La revista cubana de artes escénicas

1/10

tercera época
Vol. XCII
enero-marzo

2009: Jornadas de Teatro Cubano, Teatro callejero, Manzanillo, Trece FTH

F r e d d y A r t i l e s e n l a m e m o r i a





En portada:

Neva, Teatro en el Blanco

Trece FTH

Foto: Gilliam de la Torre

Reverso de portada:

Convocatoria Premios Caricatos

Contraportada:

Nacidos con ira, Teatro Máximo Gorki

Fotos: Gilliam de la Torre

Reverso de contraportada:

Casa Editorial Tablas-Alarcos

Sumario

La selva oscura

Repaso al 2009 teatral

3 Los síntomas en el mapa. Teatro, cultura y fe en el momento actual cubano

Norge Espinosa Mendoza

11 El teatro en Cuba hoy: un espacio para la crítica y el debate

Irene Provenzano y Julián Bokser

17 Mandalas callejeros

Roberto Salas

22 Principio de incertidumbre, certeza de andar juntos. Mínimas reflexiones sobre el 1er Taller de Dirección Teatral Tubo de Ensayo

Rodolfo de Puzo

25 ¿Un Tubo de Ensayo ocupa demasiado espacio?

Yohayna Hernández

Amado del Pino: 50 años de vida

29 Yo soy un tipo de Tamarindo. Amado del Pino, un teatro llamado Cuba y cincuenta cumpleaños

Dainerys Machado Vento

33 Dividir la Historia: una encomienda superada

Eberto García Abreu

Cenital

Con Freddy siempre

Esther Suárez Durán

Libreto 86

A la espera

Freddy Artiles

En memoria de Freddy Artiles **Marilyn Garbey**

Freddy **Abel González Melo** La selva luminosa de Freddy Artiles **Rubén Darío Salazar**

Razones para la tristeza **Eberto García Abreu**

64 La traducción a escena

Olga Sánchez Guevara

Trece FTH

68 Mover las piedras. El mejor saldo del 2009 teatral

Omar Valiño

69 Presentación sospechosa del mentidor: la memoria encarnada. Conversación con Guillermo Calderón, director de Teatro en el Blanco

Cynthia de la C. Garit Ruiz

Oficio de la crítica

73 Teatro en el Blanco: sombras ante la lumbre del futuro **Omar Valiño** Declaración del hombre, el arte y los ciudadanos **Lilián Broche Moreno**

De la serie *Macbeth after Shakespeare* **Amarilis Pérez Vera** y Orestes llegó... en moto **Lilianne Lugo Herrera**

86 **En tablilla**

94 **Desde San Ignacio 166**

Entretelones:

Vestirse de gala y remover los ánimos

Saldo

El 2009 se aleja entre el insólito hecho de que dediquemos esta entrega de *tablas* a reconstruir un año ya vencido y el persistente atraso en las salidas de la publicación. Pero, al fusionar los cuatro números anteriores en un especial anuario que fungirá como referencia útil para rastrear los vínculos entre teatro y revolución durante medio siglo, nos hemos visto obligados a saltar la barda del tiempo y saldar cuentas con el 2009. De ningún modo con el objetivo de repasar cada hecho del periodo: se trata más bien de perseguir el trazado que la flecha deja en el aire a través de algunos momentos insoslayables; para nosotros, las Jornadas de Teatro Cubano y de Teatro Callejero de Matanzas, el 1er Taller de Dirección Tubo de Ensayo en Manzanillo y, por supuesto, el Trece Festival de Teatro de La Habana. En ellos, entre ellos, se dibujan rutas muy interesantes, más atrayentes, quizás las invisibles. Aquellas en las cuales la acumulación presiona al parto.

También nos detenemos en dos colaboradores imprescindibles a lo largo de la trayectoria de esta revista: Amado del Pino y su cumpleaños cincuenta, a comienzos de 2010, y Freddy Artiles, fallecido en el pasado diciembre.

e d i t o r i a l

Casa Editorial Tablas-Alarcos Director Omar Valiño **Revista *tablas*** Jefa de redacción Yohayna Hernández **Editor** Alejandro Arango **Redactora** Karina Pino Gallardo **En tablilla** Lilianne Lugo Herrera **Diseño gráfico** Marietta Fernández Martín **Ediciones Alarcos** Abel González Melo, Adys González de la Rosa, Ernesto Fundora, Osmida Baltodano de León, Orisel Sierra Santiesteban **Sitio web** Amarilis Pérez Vera **Programación** Aldo Tróccoli **Diseño** Idania del Río **Gestión y Promoción** Dianelis Diéguez La O **Economía** Maura Hernández **Secretaría** Michel Sotomayor **Mecacopia** Yoryana Martínez **Toirac** **Servicios** Servilia Pedroso, Juan Carlos Concepción Ruiz

Consejo asesor Eduardo Arrocha, Freddy Artiles †, Raquel Carrió, Carlos Celdrán, Amado del Pino, Abelardo Estorino, Ramiro Guerra, Eugenio Hernández Espinosa, Armando Morales, Fátima Patterson, Carlos Pérez Peña, Graziella Pogolotti, Jesús Ruiz

Consejo de colaboradores Norge Espinosa Mendoza, Maité Hernández-Lorenzo, Fernando León Jacomino, Nara Mansur, Reinaldo Montero, Roxana Pineda, Rubén Darío Salazar, Alberto Sarraín

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.
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: GEOCUBA
ISSN 0864-1374

Consejo Nacional
ARTES
escénicas

tablas  **alarcos**
casa editorial

Norge Espinosa Mendoza

Los síntomas en el mapa

Teatro, cultura y fe en el momento actual cubano*

* Este ensayo fue escrito antes de las últimas ediciones del Trece Festival de Teatro de La Habana (2009) y el XIII Festival Nacional de Teatro de Camagüey (2010).

I

VIENDO NOCHE TRAS NOCHE AL PÚBLICO entrando a los teatros, guiados por una fe que pareciera faltar en otras zonas de la vida, que no solo cultural, cubana, no dejan de estremecerme ciertos síntomas. A lo largo de dos décadas yo mismo he sido parte de esa pequeña multitud que se enfebrecer a la puerta de las salas, y que ha querido discutir esa ficción de la vida como parte de su vida real: a esa alucinación nos empuja el teatro. En Cuba, a la entrada misma del nuevo milenio, la palabra «alucinación» sigue conectada directamente al arte de la escena. Ya Concha Alzola llamaba a Francisco Morín, fundador de Prometeo —el grupo señero del «teatro de arte» en la Habana de los años 50—, un alucinado. Los vacíos y las presencias que se combinan nuevamente en el mapa de una Habana y una Isla teatrales, como en el cuento de

Borges, amenazan con cubrir la verdadera geografía del País. Alucinados, vamos de provincia en provincia para ver nuevas obras, nos encontramos en ese remedo de los nacimientos que pueden ser los estrenos, o en las despedidas formales y sentidas que también puede ser el entierro de un actor o un director que se esfuma hacia otras maneras de la muerte o la vida. Cuba como Teatro: ese es el síntoma que parece consumir a la mínima muchedumbre que se empeña en reconocerse en y desde el teatro en Cuba. Hoy, cuando muchachos que tienen la edad que ya solamente recuerdo haber tenido entran a las salas con esa febril intensidad que alguna vez fue la de mi generación, puedo comprender el síntoma que también nos consumía: qué país imaginamos sobre el país como Teatro. Qué Teatro tenemos y no para entender que tenemos o no como la fe que es un País.

FOTOS: GILLIAM DE LA TORRE

Eureka en apuros, Proyecto El Mejunje, dirección artística de Nelson Águila



2

La realidad del teatro en Cuba ahora mismo es tan dura como la de sus otras vidas. Las vidas de Cuba, quiero decir, porque la vida del teatro es siempre inestable y ficticia. Parte de la realidad cubana también lo es, apesada como está la Nación en tensiones que dictan otras políticas. Incluso, una Política Teatral. La política que rige la escena del país está dictada, por supuesto, mediante la institución rectora. Desde 1989 existe esa institución: el Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Quizás sea entre todas las de su tipo una de las menos progresivas, como lo es también una de las más asfixiadas por el ahogo económico que el Período Especial vino a definir a solo un año de su nacimiento. En una realidad que se comprende y se explica a sí misma bajo la égida de esas instituciones, a pesar de las alternativas que los artistas de otras manifestaciones empiezan a manipular con sutileza o franco descaro, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas se enfrenta a un panorama en el cual no pocas de sus maniobras tradicionales exigen ser cambiadas. Lo exigen no solo los artistas: la palpabilidad concreta de esta otra Cuba en la que pervivimos, tan distinta ya a lo que apuntaba el sueño utópico de los 80, asoma en el teatro con las propuestas de nuevos dramaturgos, en la amargura creciente de sus textos, en la voluntad cruda de persistencia que sin embargo también ofrecen esas obras, demandando directores que sin circunloquios dinamiten una cuarta pared que entrevimos en las propuestas de Víctor Varela, y que el propio Varela reimaginó como *Obstáculos*. La conciencia del *Obstáculo* doblega y estimula, a la vez, a los creadores de la escena cubana actual. Dramaturgos, directores, diseñadores, actores... El público. Ese otro síntoma también los enlaza en las formas a las que el Consejo Nacional debe responder, está respondiendo, desde 1989. De la eficacia de esas respuestas, y de la reciprocidad de ese intercambio, esperábamos algunos crecimientos. Cuba, hoy mismo, también está a la espera de lo que nos indique el próximo calendario.

3

La política del Consejo Nacional de las Artes Escénicas se bifurca en dos direcciones, a ratos contradictorias. Por un lado, alienta y atiende al centenar de grupos que, a lo largo y ancho de la Isla, reciben mensualmente un salario fijo y alguna atención para sus producciones. Por el otro, debe estimular y jerarquizar a los mejores entre esa cifra desmesurada, en ese magma subvencionado donde escasean los grupos con poéticas definidas, con un espíritu de renuevo que inciten a un pensamiento teatral articulado en la calidad concreta de las puestas en escena, y ofrezcan rangos de crecimiento continuado ante la gran cantidad de colectivos que, a diferencia de estos, producen un teatro que no revierte auténticas ganancias cualitativas. Que tanto las compañías de aportes valiosos como las que limitan su vida a la producción y reproducción mecánica de fórmulas sin crecimientos deban compartir las mismas garantías básicas, resquebraja ya ese falso sentido de que a cada cual



según su capacidad: los privilegios son generalmente ilusorios. Ese síntoma es el resultado de un accionar que, ya casi en sus anuncios, vio desfigurado su proyecto base. Concebido como la plataforma que acogería a proyectos teatrales – esto es, células creadas a partir de la necesidad de pequeños grupos de artistas que quisieran trabajar fuera de las grandes compañías madres en propuestas experimentales o de riesgos más allá de la cobertura que ofrecían las anquilosadas estructuras– el CNAE acabó asumiendo un mapa roto en mil fragmentos cuando la crisis del Período Especial sorprendió a todo el país, y cercenó libertades no solo económicas. Los artistas acogidos al concepto naciente congelaron sus aspiraciones y, a fin de no perder salarios o garantías mínimas, se establecieron como grupos más o menos definitivos: de ahí la explosión que solo unos años atrás fuese inimaginable. Hubo crecimiento en cifras, pero no en calidad siempre segura. Los proyectos que hoy sobreviven de aquel instante de fundación, ubicado entre 1989 y 1993, han pervivido gracias a una intensidad en su quehacer que encontró respaldo del público y una sutil relación con otras instituciones (embajadas, fundaciones, firmas comerciales) que, a pesar del recelo de la entidad central que los ampara, han ofrecido ciertas defensas en pleno marasmo. En 1997 se propicia el nacimiento de otro núcleo de grupos entre los cuales pueden anotarse nuevos sobrevivientes, insustituibles en la posibilidad de creer en un teatro cubano real y confluyente, por encima de sus meras tendencias estéticas, como imagen de un país que ha aprendido, incluso desde el dolor y el desgarramiento, a saberse imprescindiblemente múltiple. Algunos de esos grupos que pueden arrogarse al rango de dignos e insustituibles sobrevivientes afirman, con la mera mención de sus nombres, la limpieza del nuevo mapa teatral: Estudio Teatral de Santa Clara, Teatro El Público, Teatro de las Estaciones, El Ciervo Encantado, Argos Teatro, Teatro de la Luna... Y también Teatro D'Dos, Teatro Pálpito, DanzAbierta..., aunque sus



Por los caminos del mundo, Estudio Buendía, dirección artística de Irene Borges

últimas entregas no superen las promesas de sus años de iniciación. Y si Teatro Estudio operó hasta su disolución como referencia central de ese panorama, ahora es Teatro Buendía el que sostiene un paradigma teatral que, por consenso, consigue ubicarlo en un nivel a partir del cual se ramifican los otros: es de dicho núcleo matriz que se han desprendido no pocos de los nuevos y mejores directores actuales, y es su desempeño el que, indiscutiblemente, admiran o discuten en su quehacer los demás colectivos cubanos. Que esos grupos, a pesar de los premios y elogios repetidos, sufran en general las mismas carencias que los colectivos que no pueden reconocerse en el mismo rango, explica por sí solo el por qué de tanta incomodidad. Ese es también un síntoma.

4

La sistematicidad con la cual debe revisarse todo proceso orgánico, a fin de comprobar la eficacia de sus segmentos y proyecciones, no ha logrado articularse en ese panorama. El público apenas recibe sus ecos a través de la superficie: esto es, la propia cartelera teatral, sus estrenos, reposiciones o vacíos. El diálogo interactivo con la platea que el teatro cubano vio renacer a inicios y mediados de los 90, cuando, a falta de un discurso oficial que reconociera críticamente sus propias carencias, el escenario se pobló de montajes buenos, malos y peores que dialogaban con ese espectador desde una agudeza que se sabía incómoda, también ha decaído. Los modelos referenciales de quienes comenzaron a obrar ya en ese tiempo tampoco se han revivificado en la perspectiva de nuevas generaciones para las cuales esos maestros foráneos que tanto irritaron a los funcionarios de los 60 y 80 (Grotowski, Barba, etc.) son parte de una historia en la que no reconocen todas sus insatisfacciones culturales y vitales, si bien saludan con respeto a esos maestros cuyos nombres ya se dicen entre nosotros con una naturalidad que

veinte años atrás hubiera costado mucho a sus mesías. La academia aún no ha encontrado una base técnica lo suficientemente sólida como para argumentar los destinos de sus alumnos más allá de los estilos particularizados de uno que otro profesor, lo cual, en el terreno de la actuación y la escritura teatral, apunta a otros problemas cuyos vórtices, por supuesto, tocan extremos de la vida escénica profesional. La dramaturgia cubana se resiente bajo el peso de una tradición aún muy aristotélica, y que se debate entre la representación naturalista de una realidad y la proximidad que otras gramáticas y fórmulas teatrales podrían arrojar sobre esa misma norma de la realidad: *performance*, teatro extraverbal, mezcla de lenguajes audiovisuales en acciones multidisciplinarias... Súmese a ello el que no existe una compañía que muestre de forma continua nuevas apropiaciones de los clásicos de la escena cubana (Luaces, Milanés, Avellaneda, Brene, Ramos, Galarraga, Villoch, Piñera, Felipe, Ferrer, hasta los maestros vivos entre los cuales liderea Abelardo Estorino), y los mantenga a la vista de las nuevas generaciones en un fluir natural que permita reconocerlos como materia teatral palpitante y no como letra muerta en los estantes. La escasez de directores que se dispongan a colaborar y asumir a los nuevos dramaturgos dentro de sus proyectos hace más crítica esa falencia, y la ruptura que intentan procrear algunos de estos autores se demora en llegar a las tablas. La primera experiencia que intenta vincular a nuevos directores con dramaturgos noveles ha ocurrido solo este mismo año, bajo los estímulos que un núcleo de la compañía británica Royal Court Theater viene alentando entre nosotros desde 2002. Y añádase la risible remuneración económica que se le concede a un dramaturgo por sus textos: en Cuba, dada la falta de seguridades en sus derechos de autor y las torpezas burocráticas que debe soportar ese premio, es un *casi* autor. La crítica teatral cubana sigue siendo, en su mayor parte, un comentario impresionista y no exactamente diseccionador de los fragmentos que componen el

mapa: cuesta hallar la lectura en secuencia de un proceso entendido como poética en las reseñas que se editan en nuestros periódicos; pareciera que cada director comienza su carrera con su más reciente estreno, y no que llega a él desde un tránsito de enriquecimiento o despojo de formas que el crítico pueda entender y exponer a cabalidad. El estereotipo de un teatro cubano que se asienta en tradiciones defendidas de manera no progresiva (herencia del bufo, comedia de costumbres, diálogo realista, tipos populares y sociales no transgredidos, etcétera) alienta polémicas nada útiles sobre la capacidad o no de expresar, mediante los clásicos y los autores extranjeros, una condición nacional específica. Los festivales (nacionales, provinciales, locales, municipales: de todo hay en la viña del Señor) son en realidad muestras concebidas desde un perfil que generalmente estimula competencias de hallazgos efímeros, y donde los lauros no se revierten en garantías de producción o una nueva estrategia promocional para los triunfadores, a ratos aupados por encima de quienes sí han conseguido una dignidad estable y continua en sus producciones, en pos de una falsa idea de multiplicidad de tendencias y nombres. Las sedes teatrales más antiguas de la capital y otras plazas del país están, en su mayoría, sufriendo un deterioro creciente de sus posibilidades constructivas y técnicas, lo cual agrava el hecho de que son más los grupos existentes que los espacios donde puedan presentarse; a lo que se suma el control férreo que algunos directores activan sobre las salas donde radican, lo que impide que en estas se presenten otros colectivos, aunque no aporten ellos mismos una calidad que justifique esa idea enclaustrada, con lo cual, además, desoyen las voluntades que intentan multiplicar el uso de esos espacios. Los nuevos directores pagan ahora el precio del tiempo en que, cuando estudiaban, renegaron de la herencia teatral que no suponía una inmediata noción de vanguardia, y hoy se ven conminados a organizar sus propios grupos como talleres en los que sus actores aprenden, sobre las tablas, a cubrir las carencias de formación y referentes teatrales que ellos y sus

colaboradores no recibieron con entera transparencia. Ello, en el mejor de los casos: el sistema de evaluación promovido por la entidad rectora afirmó que casi todos los actores cubanos son de un primer nivel, lo cual les permite una ganancia económica mayor no revalidada por lo que muchos de esos intérpretes demuestran ante el público; o puede darse el caso de un actor promovido a figura central en función de cubrir una ausencia y no de mostrar su talento provechosamente, justo en el mismo escenario por el que transitaron, décadas atrás, los mejores intérpretes de la Isla. El teatro en sí no alcanza entre nosotros a entenderse como una industria, y los segmentos de mayores ganancias en su relación con un público extranjero mediante giras, festivales o contratos son el cabaret, las variedades circenses y algunos grupos de danza; el teatro cubano no ha podido insertarse con entera naturalidad en los circuitos de interés de las artes escénicas ni siquiera latinoamericanas, por razones no solo achacables al bloqueo norteamericano, sino también a la falta de una estrategia de oferta y diálogo que abra una plataforma de intercambios a favor de nuestros mejores grupos, los cuales generalmente se proyectan mediante contactos personales con este o aquel evento, con este o aquel amigo que dirige un festival. La instauración del Premio Nacional de Teatro en 1999 vino a resarcir algunas heridas, y a intentar, así fuera de manera tardía, de saldar deudas con los monumentos vivos de nuestra escena. Lástima que ese mismo retardamiento de su creación haya hecho que se compartan, no siempre de manera justificada, el galardón entre dos, tres o cuatro maestros, lo cual, si bien tiene su lado de justeza dado el talento de todos, desfigura el concepto personalizado y singularizador de un lauro como este, más allá de las razones de salud que parecen acelerar ciertas decisiones. Esos son algunos de los Obstáculos. A ellos pueden anteponerse alternativas que el teatro cubano, y el CNAE, trata de activar como respuestas positivadoras de un esquema que puede parecer sombrío. El mapa se estremece entre esos polos. Y mientras tanto, olvida dialogar coherentemente con su propia memoria.

5

Nada es la verdad de un teatro sin un concepto específico de su memoria. De la resonancia de sus propuestas, de los estadios en los cuales un público concreto y un contexto preciso logren hallar un espejo real en el mundo virtual de la escena, emanan las fuentes de diálogo que renuevan la necesidad de que ese modo de hacer perviva. La historia del teatro cubano (una entre las otras) está deshaciéndose a pasos agigantados. No digamos la historia del siglo XIX; la propia verdad de qué ha sido la escena nacional en el XX, apenas sesenta años atrás, es un misterio que se degrada en la medida en que sus protagonistas desaparecen sin dejar testimonios concretos de lo que fue esa utopía en la Utopía: un teatro de dignidad moderna ante las fórmulas anquilosadas de una herencia teatral españolizante y externa. Los aportes de Rine Leal y otros especialistas son apenas un punto de partida que no siempre ha conseguido prolongarse con exactitud en la obra de sus discípulos, y las visiones de conjunto o

Epítafio para un zapato enterrado vivo,
Teatro D'Sur, dirección de Pedro Vera



particularizadas sobre fenómenos imprescindibles en el repaso de ese acontecer aparecen de forma dispersa, o permanecen inéditos. Es un hecho reciente la aparición de las primeras monografías sobre algunos de nuestros directores, o de análisis que, despojados de una visión sociologizante *in extremis* intenten apresar los estados de ánimo, la visceralidad de una historia que no puede reducirse a simples planteos políticos o estéticos. Los exilios continuados de actores, directores, dramaturgos, diseñadores, bailarines, coreógrafos, no ayudan a que esos vacíos puedan llenarse con facilidad. La historia del teatro cubano, a la vista de un joven espectador que se interese en indagar sobre ella, es una historia de numerosos silencios: resulta imprescindible promover y estimular a quienes ahora mismo organizan sus acercamientos a la órbita del teatro para niños, la danza, el arte lírico, las variedades y otros segmentos del mundo escénico nacional, a fin de que logren preservar cuanto se pueda. El último esfuerzo que se conoce por recuperar, así fuera de manera rápida, una mirada panorámica sobre ese devenir, data de 1980: es la *Breve historia del teatro cubano*, firmada por el propio Rine Leal, y uno de sus volúmenes más infelices, reescrita bajo los avatares que enfatizaban los matices sociales por encima de los aportes concretos a la cultura de figuras específicas. Desde su exilio venezolano, Rine intentó sobrepasar esos límites, que él mismo reconoció con la lucidez de sus mejores tiempos, intercalando en ese cuerpo de la historia a dramaturgos y directores cubanos radicados fuera del mapa, fuera de esa Isla a la que quiso volver para morir. Me ahorro aquí las anécdotas de su fallecimiento: no quiero recordar mediante ellas el aserto sobre la ingratitud que pesa, al final, para el trabajo de un crítico. Ojalá su nombre pudiera guiar a las instituciones que, debiéndonos esa mirada y esa historia, parecen detenidas en el cumplimiento de tal promesa.

6

Y sin embargo, insistimos en creer en el teatro. Hablamos, con una tenacidad a ratos obsesiva, con una fe que es delirio, de un movimiento teatral cubano. De una familia teatral, decimos. Y de inmediato pienso en la familia Garrigó, con la cual Virgilio Piñera, en 1948, enclavó los puntales de su *Electra...*, y de paso catalizó el inicio de casi todo lo que entendemos ahora como teatro moderno. La obcecación nos ha cegado, y a ratos he creído que sea mejor entenderlo todo desde esa noción acaso más humilde, la de una familia teatral, casi tebana, en la que sus miembros, a pesar de saberse enlazados por cuerpo, memoria y sangre, juegan a enfrentarse hasta el sacrificio; que desde la noción ficticia de «movimiento». Tal idea ya no la puede haber, al menos no desde las escisiones que marcaron al rojo vivo nuestra propia comprensión de ciertas cosas tras la década del 90. Los procesos ocurren en un orden demasiado fragmentado, la posibilidad de ver en un *continuum* determinados ascensos se dificulta, el esfuerzo personal de cada cual no siempre se revierte en garantías estimulantes. Esa familia teatral, pese a todo, ha tenido a su alcance otras alternativas



de entendimiento sobre sí misma y su propia memoria que no siempre aprovecha al máximo. Mal que bien, algunos directores se interesan en los textos de autores jóvenes cubanos, y de vez en vez alguno llega al estreno. Colegas que partieron desde aquí regresan para impartir talleres o dialogar sobre sus propias experiencias, o envían a la Isla recomendaciones para que un creador foráneo pueda acercarse a la realidad teatral de un país que puede interesar no solo desde los titulares políticos. Al concepto meramente aglutinador del Festival de Teatro de La Habana, al que acuden teatristas de calidad no siempre probada pero que llegan a Cuba pagándose sus pasajes, la Casa de las Américas ha respondido con un Mayo Teatral que se asegura en una selección discutible pero siempre interesante de lo que acontece en el panorama del continente, al mezclar grupos históricos con propuestas de reciente aparición. Ha sido propiciado un reforzamiento en la edición de textos teatrales, tanto de teoría como de nuevas dramaturgias, y se ha intentado abrir nuevos espacios a la crítica y la polémica. Todo ello está sucediendo, y ocurre para bien. Lo lamentable es que los propios teatristas recelan de lo que hacen sus colegas, rara vez acuden a los estrenos de los otros, o no estimulan a sus equipos de trabajo a tomar parte en los talleres, conferencias y charlas que pudieran darles nuevas perspectivas a sus espectáculos. La baja de

calidad que, por ejemplo, ha experimentado en los últimos años el teatro para niños, que en los 90 vivió una suerte de *boom*, contrasta con el hecho de que, justificado por ese mismo ascenso cualitativo, se organizó desde el Instituto Superior de Arte un diplomado que acogía a los nuevos talentos de esa especialidad; y, sin embargo, los resultados no han hecho sino decaer, en un movimiento que desciende no tanto por una falla metodológica de dicho curso, lo que es improbable dado el prestigio y el rigor de sus profesores, sino en lo que parece ser el aprovechamiento real de lo impartido. Grupos extranjeros de calidad han venido a la Isla para presentarse ante salas semivacías, con espectáculos que en otros lugares del mundo alcanzan llenos totales con precios que a un cubano común resultarían prohibitivos. Las lecturas dramatizadas de nuevas piezas se producen, por lo general, con más personas del lado de los que leen que desde el de aquellos que los escuchan. He debido oír a personas que creo entendidas, tras la lectura de alguna conferencia, preguntar dónde pueden obtener ese texto que en verdad ha sido publicado mucho antes en la revista especializada de las artes escénicas cubanas, o maravillarse ante criterios que alguien ya expuso largo tiempo atrás, como si nunca se hubiera descubierto la penicilina. No basta con que las instituciones, casas editoriales, células de creación, fundaciones o centros culturales propongan esos canales de comunicación, si el «movimiento» no se acerca diáfano a ellos. También con ese desasosiego deben luchar los mejores esfuerzos del CNAE y otras tantas fuentes de promoción. Una familia a cuya puerta se toca y que no siempre sale a recibirnos.

7

Cada dos años, sin embargo, esa familia se moviliza. Recoge sus bártulos teatrales y se dirige a Camagüey, provincia que desde 1983 acoge la celebración del Festival Nacional de Teatro, y que concibe una competencia que aportaría una mirada desbrozada a lo mejor de la escena cubana contemporánea. Cada dos años, también, parte de esa familia se queda con los bártulos hechos, esperando en el portal de sus casas el llamado que la guiaría hacia las sedes donde esa competencia ocurrirá, ante un jurado que discrimina lo que la institución rectora, a través de una comisión, ya seleccionó para ellos. Cada dos años, también, los premios son el epicentro de una polémica no pocas veces barata, donde pareciera discutirse una lotería fantasmal, y no los aportes concretos que un grupo o varios hacen de veras a una cultura que pudiéramos mostrar con verdadero orgullo. Seleccionar desde un criterio marcado por la institución, desde la polarización de sus líneas de trabajo que mezclan aseguramientos a todos por igual, y combinar esa acción con el pensamiento de un grupo de especialistas y críticos frente a la voz del público, deviene una explosión no siempre grata. Máxime cuando el esquema del evento generalmente no ha mostrado cambios desde sus primeras convocatorias, pues quedó congelado en el perfil que desde 1994 el Festival

asumió, al cobijar teatro para adultos y teatro para niños en un mismo certamen bajo presiones económicas y logísticas que amenazaron su verdadero carácter; lo que sí ha cambiado desde entonces en la propia realidad teatral cubana, y de eso el Festival, en sus bases anquilosadas, pareciera no darse cuenta. Las ediciones memorables de 1986 y 1988 lo fueron porque en aquel entonces el teatro cubano estaba articulado más sólidamente en el quehacer de sus maestros vivos, y porque el aparataje institucional protegía a las compañías del país más cómodamente, en tanto eran menores en cantidad y estaban defendidas por figuras de quehacer sostenido. Competir a estas alturas no pasa de ser, al menos tal y como viene sucediendo en las últimas convocatorias, un gesto provinciano (y no lo digo, aclárese, porque el evento se desarrolle fuera de la capital: un premio como el Caricato, que otorga la UNEAC a actores y directores, también sufre su costa-provinciano en cada entrega), en tanto el panorama escénico está reformulándose sobre la crisis, y la necesidad de reconocimientos tiene, en los artistas, una fundamentación más cercana a sus egos que a los hallazgos propiamente dichos. El Festival se convierte, entonces, en una hoja de programación que ha querido, a ratos, asumir provincias de escasa tradición teatral o tendencias aún nacientes e inmaduras, en pos de una idílica representatividad que lo convierte en su primera víctima. El esfuerzo monumental del CNAE y las demás entidades que propician la cita se desangra en funciones de montajes que apenas consiguen, en su mayoría, justificar la presencia de sus integrantes en la competencia, resuelta en una gala que olvidamos generalmente rápido. La necesidad de una mayor autoexigencia, de una voluntad crítica interna que se renueve en claridad de diálogos y proyecciones concretas sobre el rol de cada núcleo de trabajo en su día a día, así como la impostergable capacidad de refrendarse en criterios especializados que más allá del interés individual argumenten un crecimiento veraz de la producción escénica, son acciones que debieran respaldar a este evento, si su naturaleza quiere pervivir más allá del fasto y la cita rutinaria. Una verdad aplastante y dolorosa es la comprobación, cada dos años, de que el privilegio que se le ofrece a la provincia sede, esto es: la posibilidad de que puedan aplaudirse allí las mejores muestras de nuestro teatro en una aparente diversidad de formas y conceptos, no aporte a la localidad ganancias expresivas que enriquezcan el desempeño de sus propias células teatrales, que apenas si logran un cupo en las sesiones de competencia. El alebrestamiento que la propia competición siembra entre los participantes elimina la posibilidad de un encuentro diáfano entre ellos, y por ende los Encuentros de la Crítica han debido desgajarse de una cita en la que antes resultaron atractivos e imprescindibles. ¿Quiere decir esto que el certamen es inútil, que sus premios son equivocados, que no siempre saluda las fuerzas verdaderamente renovadoras que acuden al concurso? No, yo creo en la utilidad de todo encuentro, en la positiva probabilidad de su aprovechamiento real, en los lauros que estimulan aquello que sobresale y apunta elementos visionarios. Pero creo, con la misma convicción, que la convocatoria debe ser replanteada hasta su raíz, a fin de no transformar en agotamiento de empeños lo

que debiera ser una plataforma de ascensos y calidades. Es también, por ello, que me entiendo a mí mismo como parte de esta familia teatral.

8

Con más o menos palabras, he dicho esto ya en otros lugares. A la invitación reiterada de ofrecer mis criterios sobre el Festival de Teatro de La Habana he antepuesto una negativa cortés en dos ocasiones ya, justificado en el hecho de que el evento, al no mostrar renovación de sus bases y concepto pese a las voces que sugieren y señalan cómo aprovecharlo verdaderamente, mantiene las mismas carencias que junto a otros colegas ya he apuntado con una insistencia que se acerca ya al tedio de la matraquilla. Curiosamente, salvo algunos cambios que no alteran la esencia de sus convocatorias, la dirección actual del CNAE no ha conseguido revitalizar las estructuras de sus principales acciones, y sigue reiterando los defectos esenciales que, hace más de diez años, los que éramos entonces un conjunto de jóvenes artistas y críticos, achacábamos a las anteriores directivas, corroborando cómo no ha podido articularse un eje de trabajo superior que tome, de esas recomendaciones dictadas con buena fe, las herramientas que perfeccionen algo que no tiene por qué seguir siendo lo que era hace una década o más. El síntoma permanece intacto, porque tal vez la cuestión no radique en el hecho de convocar o no a estos cónclaves, sino en la pregunta más ardua de las bases que deben ser modificadas en el trabajo todo no solo del propio CNAE; además, en la realidad concreta que lo vincula a los grupos, compañías, e incluso artistas independientes que siguen, en cierto modo, respondiendo a ciertas maniobras de esta y otras instituciones de las artes escénicas. Tal vez por ello no resulten tan visibles los avances que pueden apuntarse sobre todo lo señalado, aunque las entidades que se responsabilizan con estas proyecciones intenten definir límites y clarificar otras posibilidades de diálogo. El drama es tal vez meramente instrumental: no vale de mucho el que mejoren las condiciones de hospedaje y transporte que se pongan en función de un macroevento si el evento mismo no respira una vida eficaz y auténtica en una escala de valores que, más que justificarlo, lo subraye en el mapa cultural de la Nación. Ahora mismo se lleva a cabo un intenso laboreo que planifica reparar teatros y abrir salas en provincias dejadas de la «mano de Dios», a las que se dotan con óptimas condiciones de audio y sonido, entre otros beneficios. La interrogante es: ¿y luego? ¿Cómo activar en esos espacios la palpabilidad de una vida teatral que no se reduzca al mero hecho de que se ofrezcan funciones (que ya es algo importante), sino que además reacomode una interacción de sociedad y cultura de veras provechosa en esos cardinales? La precariedad material puede ser incluso resuelta: la angustia sin embargo brota de otras causas. Y no hay que escudarse en las pequeñas o grandes mejorías para creer que se está a salvo. Tal vez es por eso que, con más o menos palabras, por esta vez, digo lo mismo. Y añado unas líneas más.



Carrusel de cuentos, Teatro Estro de Montecallado, dirección de José Miguel Díaz

9

¿Es el Teatro aún un Poder? ¿Es el arte de la escena un eco vibrante de los estremecimientos que lo alimentan, al punto de reconfigurarlos en una dimensión que lo haga, entre nosotros, enteramente imprescindible? ¿Es el lenguaje del director teatral, del dramaturgo, del actor, la vía perniciosa que despierte determinadas conciencias en su interacción de cada noche con una platea que puede ser incendiada, contaminada, dinamitada? ¿Es esa cualidad explosiva la que alienta en los mejores espectáculos cubanos, o solo una referencia dimediada en los hallazgos formales de una concepción escénica meramente digna, pero despojada de sus mejores riesgos? ¿Con qué modelos se arma hoy el propio modelo de un nuevo teatro cubano? No creo siquiera que haya un nuevo teatro cubano: seguimos reciclando fórmulas provenientes de los 60 y los 80, vaciadas en su mayoría de la visceralidad que las dotaba de un calor de vanguardias. Las vanguardias mismas están en descrédito, dicen los voceros del arte, y un

espectáculo puede ganar un premio por la «belleza formal» de su composición sin que el mismo jurado que lo galardone parezca ver otras cosas tras ese envoltorio de lujo. Levantado sobre un escenario inestable, sobre la crisis de su propia historia fragmentada una y otra vez, el teatro cubano se debe a sí mismo unas cuantas revisiones serias que incluyen, cómo no, el peso de lo logrado antes y después de la Revolución. ¿Es el teatro cubano, más allá de lo que indican la obiedad de ciertos conceptos, un teatro en y de «revolución»? La dilatación de los márgenes estrechos que alguna vez sirvieron para configurar ese panorama, lejos de definirlo ahora, muestra las fisuras de aquel criterio reductor, que ha debido aceptar su propia dispersión a fin de que nuevos lenguajes y nombres lleguen a contagiarlo, so pena de anquilosarse. Cuba es un país donde el Teatro no es exactamente una pasión: para eso está el deporte, la música o nuestra historia política, según el segmento que quiera o no reconocerse en esos vértices. El teatro es una suerte de delirio que compartimos algunos, no el fenómeno mayoritario que arrastra multitudes a ciertos diálogos y conflictos. Cuando se ha conseguido, por vías diversas, que el Teatro y esa Pasión discutan sobre nociones candentes, la escena cubana ha gozado, sin embargo, de un verdadero Poder: recuérdese el impacto de fenómenos como *Andoba*, *María Antonia*, *Molinos de viento* o *Manteca*. A ratos, como ocurrió en los 70, ha pagado esa osadía demasiado cara, y la reciente «guerra de e-mails» que ha estremecido al país nos recuerda el modo en que el teatro puede ser vapuleado bajo el pulso de una moral que se reorganiza como poder de tonos y golpes regresivos: de ahí la alarma que expresaron tantos, y de ahí la unión de tan diversos protagonistas de esta historia en una voluntad mancomunada que exigió que aquellos manejos reaccionarios no resucitaran tres décadas después, en una acción que aglutinó a la «familia teatral cubana» de modo insólito, como hace años no se veía reaccionar en conjunto a sus miembros. Pero la memoria de aquellos instantes en los que la razón de ser de un espectáculo avanza incluso más allá de lo que convencionalmente esperamos de un hecho teatral, cifrándolo como un hecho que moviliza reflexiones y se entiende en sí mismo como hallazgo de eficacia polémica, activa una cierta nostalgia que se refrenda en el número de espectadores que contra el calor, la desidia, los vacíos, regresa cada noche al teatro.

10

Hace veinte años, eran otros los síntomas. Discutíamos la pertinencia de escoger entre los modelos propios y la sombra de maestros extranjeros; anteponiámos los textos nacionales, muchos de ellos solo epidérmicos en el abordaje a temáticas urgentes, a los clásicos nuestros y foráneos; polemizábamos sobre compañías y pequeños núcleos; procurábamos que la danza-teatro se convirtiera en paradigma retroalimentador, etc. Diez años atrás, luchábamos porque algunos jóvenes talentosos alcanzaran

el sostenimiento institucional para erigirse en proyectos específicos, y nos reconocíamos a nosotros mismos como parte de un panorama que mal que bien aprendió a asimilarnos con nuestras incomodidades y nuestros acuerdos; nos preocupábamos porque, ante la ausencia de los dramaturgos que habían dado sus primeras señales antes de callar o esfumarse en el exilio, los directores solo presentaban un repertorio de nombres lejanos y muertos. Los que alguna vez fuimos contestatarios e irreverentes nos reconocemos hoy entre funcionarios, profesores, especialistas, jurados, asesores, etcétera, al tiempo que preguntamos qué hacen, dentro y fuera de Cuba, los contemporáneos a los cuales no vemos con cierta frecuencia, en un instante en el que algunos parecen aún aferrados a una idea inamovible del Teatro, que hace dos décadas pudo parecer renovadora, pero que ya hoy no muestra sino agotamiento. Aquellos síntomas reaparecen bajo otros cuestionamientos, se sirven de máscaras que cambian de mano en mano y pasan de generación a generación. Otros jóvenes ocupan ahora un sitio que creímos nuestro, nos miran con una mezcla de respeto y recelo y, pese a todo, se enlazan a esa misma familia teatral que de vez en vez quiere definirse como «movimiento». Son los nuevos actores que luchan por hallar un paradigma que guíe sus carreras, aunque ya no exista un grupo-escuela en el que reconocer a un conjunto de intérpretes que les sirva de modelo. Son los nuevos dramaturgos y teatrólogos, con la lengua afilada para juzgar las carencias de jerarquías, para reírse con una frase cruel o una escena hiriente de esos vacíos que les toca llenar con sus propias obras, desde la irreverencia inherente a la juventud que también madurará, que también volverá sobre estas pequeñas angustias familiares. Las personas han cambiado; las preguntas, no tanto. La dinámica de esas interrogantes no siempre es un signo movilizador. Nos preguntábamos, un tiempo atrás, si en el ámbito de la escena era fácil ser joven; la interrogante de hoy, de frente a las dudas de una vida que se resuelve como dureza, puede ser: ¿es fácil ser consecuente? Consecuente con una idea de la propia vida que se extiende sobre una imagen que es espejo y teatro, compromiso de un rostro con un reflejo que se define o se deforma según el modo en que acertamos a entendernos, mediante la lectura cabal de los síntomas de triunfo o fracaso sobre el cual recomenzar una y otra vez. Consecuente con el hecho preciso de asumir la responsabilidad de levantarnos en un escenario que se entiende también como país, en una hora de cambios y expectativas que probablemente nos superan. Por sobre todas mis incertidumbres, mis reclamos, y mis satisfacciones, creo en una cultura que también puede ser, con sus protagonistas, progresiva y consecuente, en los síntomas de su infinita reorganización. Eso pienso, eso digo, eso escribo: dos décadas después. Sin apenas saberlo, mientras ocupa su sitio en el lunetario, cada noche el público me ayuda a persistir.

Irene Provenzano y Julián Bokser

El teatro en Cuba hoy: un espacio para la crítica y el debate

El teatro ha de ser siempre, para valer y permanecer, el reflejo de la época en que se produce.
JOSÉ MARTÍ, *Revista Universal*, México, 1876

Shakuntala, Teatro El Público, dirección artística de Alexis Díaz de Villegas y Shanti Pillai



FOTOS: GILLIAM DE LA TORRE

ESTE ARTÍCULO ES PRODUCTO DE UNA SERIE de entrevistas, charlas informales y de la oportunidad de asistir a diversas representaciones en el marco de las Jornadas de Teatro Villanueva, realizadas en La Habana en enero de 2009.¹ A lo largo de nuestro acercamiento intentaremos exponer un panorama del teatro en Cuba que incluya nuestras impresiones, la palabra de distintos protagonistas de la escena teatral cubana y una reflexión sobre el lugar que ocupa el teatro en la sociedad cubana.

Partimos de entender que las producciones artísticas no son fenómenos puramente estéticos, sino definidos, además, por su política y su ética. Las creaciones culturales, complejas y polifacéticas, están atravesadas por múl-

tiples inscripciones. Todas las acciones humanas son políticas; también el teatro, en tanto es humano y es acción.

Hoy, el teatro cubano alcanza por momentos una amplia variedad de estilos, registros y miradas, y tiene un lugar destacado como espacio de debate y reflexión, que aporta, desde la producción estética, a la necesaria discusión sobre la realidad.

Por lo que pudimos ver durante las Jornadas, creemos que en Cuba hay espacio para que convivan distintas propuestas, con múltiples formas de presentar temáticas y con resultados diferentes. El teatro de un país no puede ser pensado como un objeto discreto, recortable y plegado sobre sí mismo, sino que lo intentamos pensar como un campo

de problemáticas conformado por múltiples inscripciones: institucionales, políticas, históricas, geográficas, deseantes, etc. No es una materia de estudio homogénea que se aborda con objetividad, sino un fenómeno vivo y con el cual fue imposible no involucrarse, emocionarse e implicarse. Nuestra forma de acercarnos a este ámbito indica que no se trata de ir a legitimar lo ya sabido y confirmar hipótesis, sino de interrogar los propios enunciados y prácticas al tiempo que se avanza en el conocimiento de las experiencias.

La formación en teatro

Hablar de la formación en teatro y de la producción teatral implica comenzar con la relación que existe entre las producciones culturales en general y el Estado cubano. Entendemos a la cultura como una actividad social que instituye un campo de símbolos y signos, de valores, comportamientos y prácticas de manera histórica y materialmente determinadas;² como procesos de creación producto de la imaginación, la reflexión, la experiencia y el debate. En este sentido, el Estado no es, ni podría serlo, productor único de cultura, creador de un sentido unívoco de mundo. Por el contrario, la cultura en Cuba es concebida como un derecho, y el Estado, precisamente, como el garante del mismo: del *derecho de acceso* a las obras culturales, del *derecho a crear* esas obras, del *derecho a participar* de las decisiones sobre políticas culturales. Pensando en la compleja relación que se establece con el Estado, Carlos Celdrán, director del grupo Argos Teatro y referente ineludible en el panorama teatral contemporáneo, opina que

el Estado es patrocinador y nosotros somos partícipes del mecanismo, pero ese mecanismo es muy flexible; en esta época hay márgenes para la improvisación dentro de esa estructura.

En consonancia con este concepto de *democratización de la cultura*, la producción teatral está gestionada en todos sus niveles por organismos estatales. Actores, dramaturgos, directores y teatrólogos se forman gratuitamente en escuelas de arte.

Hasta el año 1989 existían multitudinarias compañías de teatro, integradas por varios directores y cerca de un centenar de actores. Eso generaba dificultades en el recambio generacional, ya que los más jóvenes solo accedían a papeles secundarios. Ellos empezaron a crear sus propios grupos, en un movimiento que se llamó «la eclosión de los 80» y que dio origen a la configuración actual del panorama teatral, compuesto por una multiplicidad de grupos.

Algunos poseen salas propias, pero no debemos soslayar las dificultades que existen en torno a los lugares de trabajo, ya que muchos no tienen donde ensayar y estrenar sus obras. Los grupos de teatro están formados por un director, actores, un asesor dramático y un asistente de dirección. En algunos casos cuentan con diseñadores de iluminación y escenógrafos. Los grupos más antiguos son más estrictos a la hora de permitir que sus actores se desempeñen en otros colectivos o en la televisión, ya que apuntan a constituirse en espacios



de producción más sólidos y permanentes. Sin embargo, esto ha ido cambiando en los últimos años, y las normativas se han vuelto más flexibles; al decir de Celdrán,

mi grupo es inestable, está en crisis, [...] las contingencias político-económicas hicieron que hubiera mucha movilidad en los grupos, por gente que se iba del país o cambiaba de profesión.

Además de un sueldo fijo para director y actores, cada colectivo recibe del Estado un monto que se destina a escenografía, vestuario, etc. Esa cantidad significa un apoyo, pero a veces no alcanza para garantizar la totalidad de lo necesario para la puesta en escena. El trabajo en teatro implica, en este sentido, un fuerte compromiso por parte de sus protagonistas que mediante esfuerzos personales y colectivos llevan adelante las obras.

Como parte de las estrategias del Estado para garantizar el derecho de acceso a los bienes culturales, los precios para acceder a las salas de teatro, e incluso a las publicaciones y materiales, son simbólicos, cuando no gratuitos.

El teatro en Cuba: un ágora en el Caribe

El teatro en Cuba puede ser pensado como una moderna versión del ágora ateniense, por el lugar que ocupa como generador y centro de debates, donde no solo se intenta reflejar variables culturales sino, también, producirlas. Desde este espacio los teatristas exponen (con mayor o menor grado de conciencia) su visión sobre la sociedad, al tiempo que buscan incidir en la misma. El investigador cubano Rine Leal ya planteaba en 1967: «¿cuál ha de ser la conducta social de un teatrista?».

Toda manifestación artística lleva en sí, de modo más o menos explícito, la marca de las circunstancias en las que fue



Hamlet, una ópera muerta, Teatro del Espacio Interior, dirección de Mario Junquera

creada, y puede ser analizada según su función ideológica. Para Nestor García-Canclini: «el objeto de estudio de la estética [...] no puede ser la obra, sino el proceso de circulación social en el que sus significados se constituyen y varían». El arte no es meramente reproducción o intento de explicación de los procesos sociales, sino también productor de estos. El teatro no constituye un simple espejo de la realidad; es también una creación que intenta transformarla. La cultura estética aparece como uno de los motores para un posible cambio.

El teatro busca consolidarse como un espacio de debate en el que por momentos circula un espíritu crítico y el deseo de aportar, desde la producción estética, a la necesaria discusión sobre la realidad cubana. Al respecto, dice Celdrán:

busco un teatro que polemice con la realidad. Falta foro cívico de discusión de ideas. Es necesario que el teatro ocupe ese lugar [para] discutir ideas sobre la realidad hasta donde la realidad misma y las instituciones lo permitan.

El teatro es la creación de un mundo que parte de un sentido de desobediencia con lo que llamamos «realidad cotidiana». Al ser un acontecimiento que se niega a la mediación tecnológica, es una forma de resistencia de un fenómeno ancestral: la reunión convivial de los cuerpos. En el acontecimiento teatral se adquiere un conocimiento y una experiencia que solo este nos provoca. Como dice el investigador Miguel Sánchez León, en el teatro «se verifica un proceso de intercambio y satisfacción de las necesidades, ideales e intereses entre creadores y espectadores [...] en un acto invariablemente colectivo». Una de las integrantes del grupo El Ciervo Encantado dice a este respecto:

La gente viene una, dos, tres veces a ver la obra. Viene porque hay algo que necesita escuchar, porque no

encuentra otros espacios de intercambio, de diálogo, de polémica a nivel social donde pueda hacerlo.

El lugar que el teatro tiene en Cuba nos lleva a interrogarnos más ampliamente por las relaciones que se establecen entre las producciones teatrales y los procesos sociopolíticos. Siguiendo a Omar Valiño, docente, investigador y director de la revista *tablas*: «hay que interrogar al texto artístico mismo, en qué forma logró refractar, testimoniar y a la vez potenciar nuevas visiones o expresiones de lo real». Claro que no se trata solamente de debate sociopolítico; la producción estética y artística no es descuidada en ninguno de sus aspectos, ya que como define Sergio Corrieri, fundador del grupo Teatro Escambray: «sin eficacia artística no hay eficacia política». El teatro como medio de expresión no se agota en su función enunciativa; la excede, la desborda, participa de la lucha por la creación y la circulación de nuevos sentidos. «El teatro no comunica estrictamente [...] más bien estimula, incita, provoca».³ El fenómeno teatral no termina con lo que ocurre arriba del escenario, sino que también incluye a las múltiples afectaciones y versiones de cada concurrente sobre aquello que está espectando, es decir, lo que cada individuo del público siente y piensa a partir del trabajo de los actores. El teatro funciona como un dispareador. No es un fenómeno enteramente intelectual ni racional, sino que siempre incluye la dimensión corporal. Las afectaciones colectivas se producen más allá de las palabras.⁴ Los efectos no están predeterminados ni podrían tampoco estarlo, sino que entran en el terreno de la indeterminación, de lo imprevisible, del acontecimiento. En esta línea, Mariela Brito, integrante de El Ciervo Encantado, dice que

el teatro es un fenómeno político en tanto que crea ese espacio para la crítica [...] A la gente le entra desde la emoción, desde que le conmueve, desde que siente que

algo le toca, desde algo que es común a todos, y después comienza la reflexión, empieza el momento de la idea.

Carlos Celdrán plantea: «ninguna escuela me interesa. Más allá de la escuela, lo que me importa es que la historia se conecte con alguna reflexión sobre la realidad que sea para nosotros interesante». Hay en él una preocupación consciente y explícita por mostrar los complejos nexos entre teatro y sociedad, al mismo tiempo que busca incidir en ellos. Nelda Castillo, directora de El Ciervo Encantado, sostiene que

nosotros trabajamos siempre desde la necesidad de decir algo que nos preocupe a nosotros, y en tanto que nos preocupa a nosotros, conecta o no con el espectador. [...] Todo está expresado desde un compromiso pero también desde un desgarramiento, de que nos duelen las cosas que podemos criticar.

Según Antonio Gramsci, en la apuesta por producir nuevos modos culturales hay también un intento por construir nuevas formas de sentir y de ver la realidad. Al mismo tiempo, la participación en la creación de sentido excede lo estrictamente semiótico, en tanto se trata de una determinada actividad cultural que se enmarca en un terreno más amplio, y que forma parte de las luchas políticas por el sentido. Al reflejar un modo de ver la realidad, las expresiones artísticas pueden ser vistas, como afirma Umberto Eco, cual «metáforas epistemológicas». En ese sentido, son reflejos del devenir histórico-político del hombre y de su contexto y expresan un modo de comprender la realidad. La dramaturga cubana Esther Suárez Durán propone que

hagamos de nuestros espacios de trabajo un lugar permanente de ensayo para la modelación de un mundo mejor. Busquemos y probemos en ellos, sin desmayo,

nuevos modos de relación entre los hombres que luego desborden el ámbito de las luces y los tabladros, avancen sobre los prados y los desiertos y extiendan sobre ellos el escenario inmenso, infinito, de una vida envidiablemente humana.

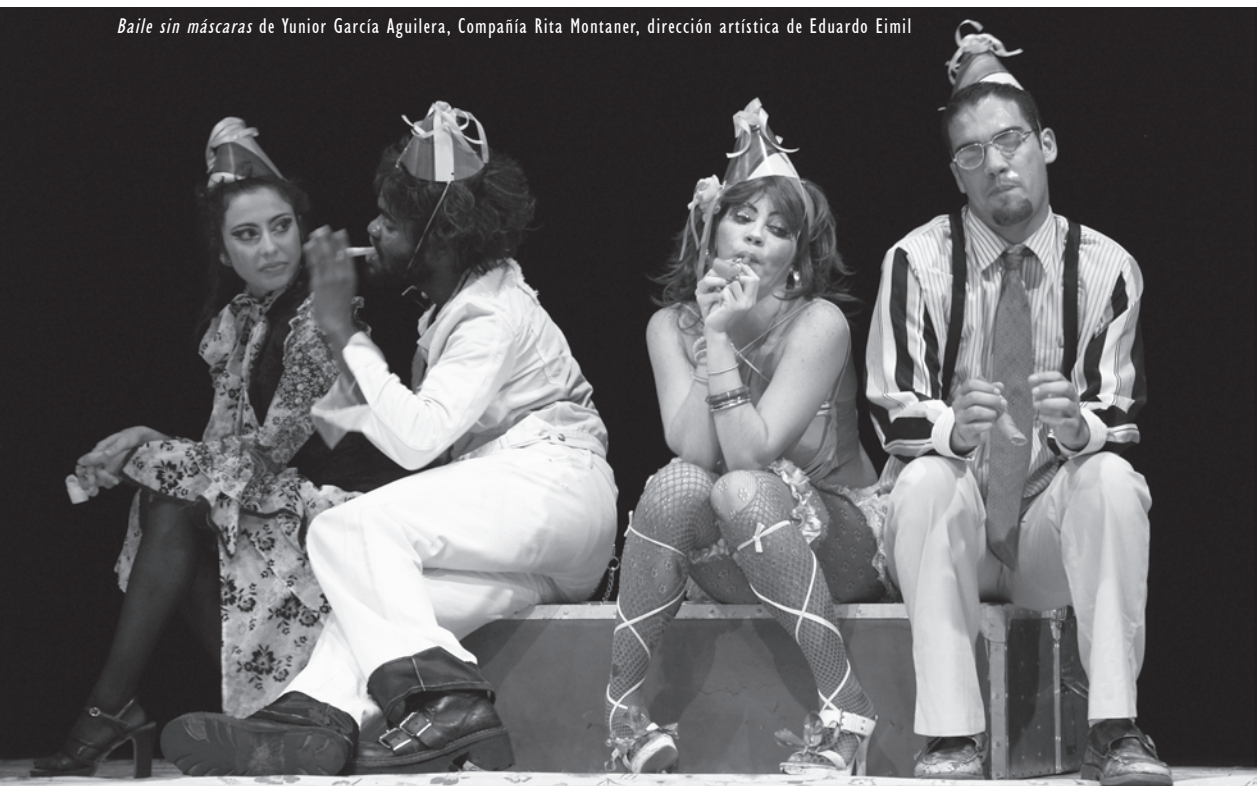
Lo que entonces nos interesa rescatar es el modo en que el teatro lleva en su interior una reflexión poética sobre el acontecer social, histórico y político. El actor, autor y director argentino Ricardo Bartís dijo hace algún tiempo que «el teatro debería ser la energía que rompe y fractura la realidad y que formula otra desde su visión poética». Esto que Bartís le encomienda al teatro acontece efectivamente en algunas producciones teatrales de Cuba. Las que lo logran se constituyen en una caja de resonancia social, histórica y política de todo lo que atraviesa a la sociedad; el teatro en Cuba no es la sustitución de un proyecto político, sino que busca establecerse como parte del mismo, al aportar desde su especificidad.

Las obras y los grupos

Desde diferentes propuestas estéticas, los grupos más activos instituyen nuevos universos de sentido a partir del desarrollo colectivo de la creatividad. Las obras de estos pueden ser vistas como documentos de una época, en tanto reflejan la creación de significaciones que condensan imaginarios sociales.

Los grupos El Ciervo Encantado, Teatro El Público y Argos Teatro se ubican en la vanguardia del movimiento teatral cubano, ya que están en una zona de permanente investigación y producción de nuevos lenguajes y nuevas poéticas. En sus obras se pueden apreciar las reflexiones acerca de la compleja realidad cubana y una intención de problematizar y cuestionar los discursos que circulan sobre la misma. Lo interesante es que no son propuestas totalizadoras que buscan

Baile sin máscaras de Yuniór García Aguilera, Compañía Rita Montaner, dirección artística de Eduardo Eimil





adhesiones o acuerdos, sino que presentan sus miradas con el propósito de constituirse como punto de partida para el debate y la discusión. No tienen un carácter panfletario, sino que plantean un diálogo complejo con la realidad.

A continuación, exponemos una breve reseña de algunos espectáculos que tuvimos oportunidad de ver en nuestro paso por la Mayor de las Antillas:

Visiones de la cubanosofía, El Ciervo Encantado

Esta obra, densamente metafórica, se encuentra dividida en escenas que parecen inconexas, en las que se suceden situaciones, personajes, diálogos e imágenes que hacen referencia al «ser cubano». La presencia de iconos históricos (José Martí, José Lezama Lima), y de estereotipos propios de la sociedad cubana, contribuye al armado de la trama, singular mirada sobre Cuba. Detrás de cada personaje, de cada arquetipo, hay un profundo trabajo de investigación que se propone romper con los imaginarios instituidos sobre la historia cubana, redescubriendo sus símbolos y proponiendo nuevos sentidos. Las expresiones populares y las referencias a cuestiones ligadas a la historia y al presente de la Isla nos llevaron, debido al hecho de ser extranjeros, a una suspensión de la atribución de sentido, para dejarnos afectar por las potentes imágenes y la intensidad del trabajo de los cuerpos de los actores.

Para mostrar lo que provoca esta obra, a modo de anécdota ilustrativa, agregamos que el espectáculo se presentó en un espacio que se quedó pequeño ante la gran afluencia de público. Esto generó amontonamientos y empujones en la entrada, situación análoga a la que se vive en Argentina a la entrada de un partido de fútbol o en recitales de rock.

Las amargas lágrimas de Petra von Kant, Teatro El Público

Una excelente versión sobre la obra de Fassbinder. Hay un sorprendente uso del espacio, con una pasarela que atraviesa la sala y llega hasta el escenario. La obra tiene un

tono dramático que se ve sacudido por escenas que sorprenden al espectador y lo llevan a la risa. Las actuaciones son otro punto destacable de esta puesta; los personajes femeninos son encarnados por actores que realizan un excelente trabajo corporal, y les dan a sus personajes un vuelo y una gestualidad admirables. La obra puede ser vista también como una reflexión (y hasta un elogio) sobre el lugar del ocio y la banalidad, dimensiones que se plantean como necesarias en la vida cotidiana.

Shakuntala, Teatro El Público

Una particular versión del mito, en la que se intercambian con resultado dispar referencias de distintas culturas, se oyen varios idiomas y se ven y escuchan danzas y ritmos diversos. La música en vivo acompaña desde el escenario y genera un clima íntimo donde se narran las aristas de los encuentros y desencuentros de Shakuntala y Dushanta.

Tatuaje, Teatro El Público

En esta obra, un artista plástico con todo su cuerpo tatuado hace un insólito pacto con una pareja amiga, que consiste en que convivan con su cadáver luego de su muerte. A partir de ahí se suceden extraños acontecimientos en las relaciones de los protagonistas. Hay un excelente uso de novedosos recursos técnicos aplicados al teatro, pero la obra pierde potencia por la debilidad de algunas actuaciones. El final da una sorprendente vuelta de tuerca, presenta un más que interesante planteo sobre la mercantilización del arte, que alcanza al cuerpo mismo de los artistas y contribuye al actual debate sobre el lugar del arte en las relaciones sociales atravesadas por las leyes del mercado.

Baile sin máscaras, Compañía Teatral Rita Montaner

Esta comedia presenta el encuentro de dos parejas, en un departamento en las afueras de La Habana, que se embuten en un sinfín de enredos con el objetivo de terminar con los

prejuicios de la sociedad y crear un «hombre nuevo», superficial y hedonista, hecho a la medida de los tiempos que corren. Con sátiras a los medios de comunicación, la obra se desarrolla en un clima de algarabía. A medida que la noche avanza, las «máscaras» van cayendo, y se da paso a un cierre que se diluye en medio de innecesarias intenciones moralizantes. Se destacan las actuaciones, que incluyen números de baile, canto, y un improvisado intercambio con los espectadores.

Excursus: el teatro de aficionados

Muy masivos en los años 70 y buena parte de los 80, luego de un reflujo en los 90, hoy los grupos de teatro de aficionados se encuentran en un período de resurgimiento. Las Casas de Cultura constituyen el organismo institucional a partir del cual se desarrollan, mantienen y fomentan estas iniciativas. Celia Crouco, integrante del Consejo Nacional de Casas de Cultura, explicó que las mismas «existen en todo el país, hay una por municipio y están abiertas para toda la población, desde los niños en edad de preescolar hasta los presos».

A partir de constatar que el teatro producido por aficionados quedaba muy pegado a la dramaturgia, desde hace aproximadamente cinco años comenzaron a dictarse desde las Casas de Cultura diferentes talleres (diseño teatral, actuación, dramaturgia, adaptación y metodología de la investigación teatral). Eso generó mayor calidad y diversidad en los modos de hacer teatro. Se busca que pueda realizarse un trabajo de contextualización de los clásicos, para encontrar los puntos de contacto entre estos y la cotidianeidad local. Por lo general, en las obras se abordan los problemas de la comunidad en la que se inscriben. Se empieza con una investigación acerca de lo que allí está sucediendo; hay una preocupación por trabajar en función de una realidad que existe. En palabras de Celia Crouco,

en Cuba hay tradición de trabajar colectivamente; entonces, el énfasis no se pone en eso sino en poder investigar sobre las problemáticas de esa comunidad, de ese municipio, y que el teatro sea un punto de partida para pensar sobre la realidad, para reinventarla.

En el proceso de producción de una obra, los aficionados son acompañados por profesionales de mayor experiencia. Las obras se desarrollan mayormente en espacios no convencionales; hay una reapropiación simbólica de espacios públicos tales como un almacén, una estación, un parque o la calle misma. Una vez por año se realiza en la provincia de Sancti Spiritus un encuentro nacional donde confluyen, dentro de un clima festivo, todos aquellos que participan de estas experiencias.

Palabras finales

Cierto es que no sabemos cómo debe ser la cultura que sintetice los valores del socialismo. Cierto es también que desde el Triunfo de la Revolución se ha abierto un intenso y

sostenido debate acerca del rol que la misma, las distintas producciones artísticas y sus sujetos creadores debían tener a la hora de pensar la construcción de un proyecto emancipador. Sin dar respuestas encorsetadas, no concebimos un proceso revolucionario vivo que no se interroge permanentemente acerca de sus propias prácticas y de las contradicciones que lo habitan, que las someta a la crítica y las reformule y reinvente. En este sentido, el teatro cubano sin duda ha tenido *qué decir* acerca de su realidad a lo largo de las últimas décadas. Hijo de las condiciones materiales e históricas de su realización, no podemos pensarlo fuera de los procesos y las dificultades sociales, políticas y culturales que marcaron el recorrido histórico de la Isla. Numerosos grupos empezaron a trabajar (y lo siguen haciendo) sobre temáticas inevitablemente relacionadas a cuestiones sociales, con el objetivo no solamente de reflejarlas sino de poder involucrarse en ellas, para incidir sobre las estructuras y las relaciones de poder. El teatro en Cuba, si bien no siempre lo ha conseguido, ha buscado constituirse, como dice Amado del Pino, en «un lenguaje que rompe la dicotomía entre lo culto y lo popular». Dentro de este panorama, no podemos dejar de mencionar la gran cantidad de publicaciones teatrales (obras, críticas, investigaciones, biografías, etc.) y en diversos formatos (libros, revistas, digitales) que hay actualmente en Cuba y el constante incentivo y apoyo para que los jóvenes puedan publicar y progresar.

Si bien la actividad teatral está regulada por el Estado, no se puede hablar ni de una estética ni de una poética oficial. Por eso la imposibilidad de hablar *del* teatro cubano y nuestra decisión de hablar sobre el teatro *en* Cuba, un teatro vivo, con dificultades y contradicciones, en el que conviven prácticas y conceptos diferentes.

NOTAS

- 1 Durante estas Jornadas Villanueva se presentó la muestra de obras que conformaría la programación del XII Festival Nacional de Teatro de Camagüey, suspendido a causa de los sucesivos ciclones que afectaron al país durante 2008.
- 2 M. Chauí: «Cultura y Democracia», en *Cuadernos de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, Le Monde Diplomatique, dic. 2008.
- 3 Jorge Dubatti: *Cartografía teatral*, Atuel, Buenos Aires, 2008.
- 4 A. M. Fernández: *Las lógicas colectivas: Imaginarios, cuerpos y multiplicidades*, Ed. Biblos, Buenos Aires, 2007.

BIBLIOGRAFÍA

- Ricardo Bartís: *Cancha con niebla*, Atuel, Buenos Aires, 2003.
Amado Del Pino: *Sueños del Mago*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2004.
Yohayna Hernández González: «Camagüey 2006: una aventura o el camino más corto», en *tablas* 1-07.
Último jueves, los debates de *Temas*, Vol. 2, Instituto de Investigaciones Culturales Juan Marinello, La Habana, 2008.
Miguel Sánchez Leon: «Un acercamiento estadístico al público teatral de los 80», en *Indagación* n.10, dic- jun, La Habana.
Esther Suárez Durán: *Como un batir de alas*, Letras Cubanas, La Habana, 2006.
Omar Valiño: *La aventura del Escambray*, Ediciones Almargen, La Habana, 2004.

Roberto Salas

Mandalas callejeros



FOTOS: RAMÓN PACHECO

La pamplinera de Rogelio Orizondo, El Mirón Cubano, dirección de Francisco Rodríguez

El teatro de calle es conquista de libertad.
Libertad artística y libertad personal,
a través de la conquista de una técnica diferente
de aquella que dicta ley en el teatro comercial.
CLELIA FALLETTI

VISTO DESDE EL AIRE, EL PARQUE DE LA LIBERTAD, en Matanzas, forma un enorme mandala. Allí todo confluye armónicamente en relación a la estatua de José Martí que ocupa el centro de la plaza. Todos los demás elementos se han dispuesto a su alrededor: árboles, farolas, bancos, columnas... Al mandala habitual se sumaban unas expresivas esculturas de Joel Peláez: un arlequín, un monociclo gigante, un barquito con su tripulante, una persona crucificada y un zanquero. Durante los cinco días que duró la v Jornada Nacional de Teatro Callejero, entre el 18 y el 22 de marzo de 2009, este parque se transformó permanentemente, y sostengo la impresión de que no habitó allí la rutina.

Hasta donde sabemos, este es el único parque de Cuba que ha visto desfilar por sus calles a una tropa de cuarenta banqueros; un insólito y multicolor suceso que marcó la clausura de la Jornada y puede ser interpretado como sím-

bolo de tradición naciente. Cada dos años, una parte significativa de los artistas callejeros del país son acogidos por El Mirón Cubano y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas para compartir la calle como un derecho común. Más allá de las diferencias de estilos y del modo en que cada agrupación viene asumiendo el acertijo cambiante de las presentaciones en los espacios abiertos, hemos constatado un interés creciente por esta modalidad escénica: se presentaron en total veintiséis espectáculos. Semejante cantidad puede hacernos creer que en 2009 el teatro callejero cubano gozó de una excelente salud, cuando la verdad no es esa: entre nosotros siguen siendo muy pocas las agrupaciones que encuentran en la calle el espacio fundamental para sus presentaciones, como un laboratorio propiciador de búsquedas artísticas de envergadura. Apenas existe intercambio profesional entre estos conjuntos, por lo cual no puede hablarse de un movimiento, ni de una red

orgánicamente articulada. Sin embargo, puede reconocerse un circuito estable de propuestas que se reconocen entre sí, y se extienden de una punta a otra de la Isla. Todos son fuertes núcleos creativos, con su propio entramado de alianzas y con diferentes estrategias de gestión; pero entre estos grupos todavía existe una endeble conexión. Esta es una situación que se revierte cada dos años. Gracias al esfuerzo de muchas personas, la Jornada de Matanzas se ha ido convirtiendo en un importante estímulo para los que en Cuba apostamos por el arte y el teatro de calle.

Es muy valiosa la oportunidad de compartir experiencias entre tantos artistas del género, pero si no se propician estrategias para el trabajo en conjunto, queda todo en una muestra de espectáculos. Tan interesantes como estos son los procesos creativos que vienen gestándose, llenos de preguntas, contradicciones y enseñanzas muy variadas. Sería propicio estimular el intercambio experimental entre los participantes, a partir de las indagaciones y las especificidades de cada grupo. Más que dedicar un par de horas para reflexionar sobre el teatro callejero en general, podrían organizarse talleres prácticos que propicien la interacción permanente entre los diferentes colectivos y participantes. En realidad, dicho intercambio se ha dado espontáneamente en el hotel Guanimar, a partir de la convivencia comunitaria; y, aún compitiendo con la fiesta o la falta de metodología, esto va dejando huellas.

La experiencia de los últimos años nos demuestra que el teatro callejero es un medio eficaz para interactuar con todo tipo de comunidades y grupos sociales. Si a principios de los 90 en Cuba podían contarse con los dedos de una mano los grupos que trabajaban de un modo permanente hacia y desde la calle, a principios de 2000 ya no alcanzan las dos manos. Actualmente no son pocos los que experimentan sus propias estrategias para trastocar los espacios públicos en espacios escénicos.

Grosso modo podemos diferenciar a los que hacen teatro de calle de los que se presentan en la calle. Podríamos reconocer además un tercer grupo de espectáculos callejeros, que intencionalmente se alimentan de recursos y códigos que son propios de los espectáculos de sala. Es lo que Juan González Fife, el director de Teatro Andante, llamaría el «teatro hacia la calle», como un punto medio entre las dos modalidades.

Tomemos como ejemplo el Guiñol de Holguín. Desde hace ya algún tiempo, y no saben hasta cuándo, ellos están en espera de que reparen su sede. Como no tienen su espacio habitual, saben de antemano que prepararán sus espectáculos para presentarlos en plazas; por eso tienen incorporados zancos y muñecos de grandes dimensiones. Sin embargo, no se apropian de los parques como escenarios, sino que allí construyen el suyo, con su ingenioso retablo que no permite ver los cambios de los actores, los reflectores de luces con sus filtros, la consola de sonido... Miguel Santiesteban, director del grupo, siente y reconoce que este teatro no es callejero. En Matanzas asistí a la presentación de *Galápago*, y hasta donde alcanza mi memoria de espectador, es el primer espectáculo de teatro infantil que he visto terminar después

de las 11:30 p.m. ¿Por qué no se programó en otro momento del día o la tarde? Aunque la función se dio en uno de los extremos del Parque de la Libertad, el tratamiento de la escena sugería la atmósfera íntima de una sala teatral. En este caso, se respetó íntegramente el texto de Salvador Lemis, como soporte de una fina y atractiva propuesta de diseños, y de un decoroso desempeño por parte de los actores, lo cual puede ser ejemplo de un teatro que se realiza en la calle, sin conllevar necesariamente una estética callejera.

¡Una estética callejera! Me cuesta trabajo reducirla a un concepto, y sin embargo creo poder reconocerla. El grupo TECMA la tiene, a pesar de ser un proceso creativo en formación, con toda la pasión y las inexperiencias necesarias de los primeros meses de vida. El nombre –Teatro Callejero Medio Ambiental– sugiere la filosofía de vida de este grupo, formado por instructores de las brigadas José Martí, que desde hace pocos meses trabaja en la ciudad de Pinar del Río. Representaron *Galápago* al igual que el Guiñol de Holguín, pero con una concepción escénica muy diferente: una abigarrada tropa de personajes sobre zancos irrumpió con su algarabía y su música en el Parque de la Libertad, y allí improvisó o se ganó su espacio. Los barrocos y llamativos personajes permanecieron en escena todo el tiempo, como un retablo en movimiento del que se desprendían los personajes que iban a representando las peripecias de Gali para encontrar un pedacito de cielo, una gota de rocío y una flor que nunca muera. Estos sucesos se contaban con síntesis dramática, con apoyo de la música en vivo, y parecían estar orientados a la integración final de la mayor cantidad de niños y niñas, mientras con tizas dibujaban un gran mural en el suelo del parque.

No se trata de proponer, ni de indagar siquiera, si el teatro de calle es mejor o peor que el teatro que se hace en la calle. Simplemente llamo la atención sobre el co-

Medea de barro, Morón Teatro, dirección de Orlando Concepción





Diábolo Clasic Metal, Los hermanos inconfundibles, dirección de Daniel Foncubierta, España

existir de diferentes teatralidades, a partir de las circunstancias en que un grupo ignora la dinámica propia del entorno ciudadano, mientras otro la aprovecha. En definitiva, un iniciado en estos menesteres, el inquieto Albio Paz, definiría alguna vez el teatro callejero como todo aquel

que se atiene a las siguientes premisas fundamentales: desarrollo de las presentaciones a cielo abierto y reconocimiento por parte del teatrista de la apropiación de un espacio que pertenece a los espectadores y no al teatro.¹

Han sido reconocidas las reservas que este experimentado director tenía acerca de transportar a la calle espectáculos que no pudiesen prescindir de la tecnología. Basaba en la experiencia práctica sus criterios que, hasta donde he podido comprobar, son muy razonables. Por ejemplo, en Matanzas presencié el infeliz desenlace de una función del grupo Papalote que, por complicaciones técnicas del sonido, se vio precisado a recomenzar la misma escena varias veces, y luego suspendió definitivamente el espectáculo. Su convocatoria no fue otra que la música grabada, y las luces volcadas sobre el retablo, que simulaban la noche estrellada de un cabaret. El espacio ya estaba pautado de antemano, y con él la disposición y la distancia reservada a los espectadores.

La convocatoria seguirá siendo un aspecto de la mayor importancia para los artistas callejeros, y se refiere a las estrategias que pueden ser empleadas para captar la atención, para intervenir. Cada espacio de la ciudad tiene su propio ritmo, con el cual siempre habrá que interactuar: lo mismo para integrarse a él que para trastocarlo de un modo consciente. Se trata de insertarse en la vivencia cotidiana, para llamar la atención sobre personajes o eventos extraordinarios. La sorpresa genera expectativa, y la gente casi siempre termina por reconocer y agradecer —o no— el juego del teatro público.

En Matanzas quedé gratamente impresionado con la convocatoria de uno de los espectáculos de Morón Teatro. Me impactaron sus actores, con sus cuerpos y vestuarios cubiertos de barro, y también su energía envolvente. Apenas existía variación en sus desplazamientos y gestos, los cuales se hacían cada vez más lentos, hasta quedarse quietos, transformados en estatuas vivientes. Este es un «no hacer» estimulante y difícil. Después de un considerable tiempo de concentración y relajación, puede llegar a bajar la temperatura del cuerpo, porque se detiene —no importa en que posición— y se abstiene de realizar movimiento alguno. Aunque es lo más difícil, puede también detenerse el incesante parloteo de la mente, y quedarse uno flotando en el silencio interior. Los intérpretes de *Medea de barro* tienen una fuerza tremenda. *Medea* se distinguió cuando subió a un pequeño carrimato que tiraba un dragón. Viendo que el enorme títere era animado desde adentro, inevitablemente pensé en las monumentales tarascas que recorrieron nuestras antiguas villas. Todo el dragón estaba cubierto de barro, y avanzaba hacia el lugar donde se haría la representación, por lo que atraía a una gran cantidad de curiosos espectadores.

Al ser una obra de espíritu helénico, en ella se integran muy armónicamente los personajes a la glorieta del parque. No pude fijar ninguno de los nombres que se leyeron como créditos del espectáculo, con la obvia excepción de Orlando Concepción, el director, a quien conocía de antemano. A ambos extremos de la escena, sobre dos pedestales, permanecían las estatuas de Apolo y Afrodita. Es un montaje que seguramente se hace más comprensible para quienes están familiarizados con la historia de Eurípides. A mí, reconozco, me resultó difícil mantener la atención, porque se impuso en escena un ritmo muy diferente al que habitualmente usamos en la vida cotidiana, de modo que parecía existir una especie de provocación a la sensibilidad, y a nuestro nivel de atención. El

énfasis contenido de las cadenas de acciones, la gestualidad estilizada, y la atmósfera cargada de hieratismo y de coros amplificadas provocaban una cierta aprensión emocional en algunos espectadores y, en otros, un aburrimiento que nacía—sobre todo—en la falta de costumbre de recepcionar este tipo de teatralidad. El espacio escénico se desdibujó con la procesión final, tras el dragón, que se llevaba los cuerpos sin vida de los hijos de Medea.

También nos trajo un tono procesional la convocatoria de *Caputesco*, uno de los espectáculos que presentó La Andariega. Este grupo está conformado por niños y adolescentes que vienen ganando experiencia y legitimidad en las calles y plazuelas camagüeyanas. Agradecí la frescura juvenil de los intérpretes de Romeo y de Julieta, y que el romance entre ellos se volviese el pretexto para las coreografías y las batallas. No se trató de representar la pieza de Shakespeare, sino de inspirarse en ella y danzarla. Los conflictos no son tratados de resolver por medio de la oralidad, y sí por medio de la danza, con un apoyo fundamental en la plasticidad y la síntesis de los movimientos. Los vestuarios ajustados de los jóvenes bailarines, y los atuendos que usan, sobre todo las máscaras y las capas, me recordaron las tropas errantes de comediantes que interpretaban por pueblos y cruces de caminos durante la Edad Media y el Renacimiento. Sólo que la información sonora del espectáculo, y su discurso escénico, nos recuerda y nos sitúa intencionalmente en el siglo XXI: los protagonistas llegan a escapar de escena con sus atuendos de cada día y, en otra esquina del parque, frente a espectadores que no necesariamente han visto la representación, los jóvenes amantes encaran las posibilidades concretas de que disponen para asumir su relación, y para sobrevivir por sí mismos. Tuvimos mucha suerte de que no se fuera la luz, porque sobre la moderna música grabada descansa el ritmo y la lógica de los encuadres coreográficos.

Una convocatoria puede ser muy bien planeada de antemano, y ejecutada según un plan previamente acordado; pero también puede ser frágilmente improvisada, y apoyar su eficacia en la inmediatez, o en la frugalidad de la irrupción de los actores en la vía pública. Me viene a la mente la imagen de un personaje interpretado por Dagoberto Gáinza, con una escoba en la mano, conectado y comprometido con la necesidad de limpiar la ciudad, y de limpiar nuestra propia basura. Al encarar los sucesos que le acontecen en la calle, e improvisar a partir de estos, el actor trascendió la barrera previamente congeniada entre realidad y ficción.

Son muy diferentes las improvisaciones personales de las improvisaciones colectivas, donde la armonía y el ritmo dependen de la conexión entre varias personas. Completamente improvisado fue el preámbulo de *Sueño de una fiesta de San Juan*, que comenzó con la llegada de una guagua al Parque de la Libertad, el descargue de la escenografía, y su inmediato montaje. Este espectáculo de Gigantería cumplió en Matanzas su función número cincuenta. El protagonismo lo tienen la visualidad y la música. Todo transcurre en el claro de un bosque sugerido con telones pintados, y doce colonias de hongos. La historia que se cuenta

es relativamente simple: unos comediantes tratarán de hacerle creer a un vendedor de libros que él es William Shakespeare. En definitiva, le hacen vivir una experiencia mágica. La fiesta de San Juan es el pretexto que los comediantes encontraron para que Chespier—así se llama el vendedor de libros—entre en contacto con Puck, Titania, Oberón, Píramo y Tisbe. A Chespier lo inducen a un sueño restaurador, y de este modo se harán realidad algunas de sus fantasías más secretas. Alguien dijo, con razón, que esta es una historia subterránea, en el sentido de que no es lo más importante para mantener la atención de los espectadores. La sonoridad y la hilaridad del espectáculo es lo que los atrapa, y no la fábula. Al final, Puck le explica al público la intención de los comediantes en palabras de Shakespeare:

Amigos, fantasmas somos, y si los hemos ofendido piensen esto solamente y todo se arreglará: que se han adormecido y en sueños les han visitado estas frágiles visiones.

Precisamente eso, las frágiles visiones de un sueño, es lo que conservo de esta Jornada callejera. Más allá de mi voluntad, la programación de funciones simultáneas no me permitió ver todos espectáculos. No tuve chance de conocer las propuestas de Adarga Teatro, A dos manos, Teatro del Bosque, ni la de Cuerpo Adentro. Este último grupo radica en Ciudad de La Habana y trabaja a partir del *playback*, una modalidad de teatro espontáneo. Es un género que se inserta en la cotidianidad a modo de juego para corporizar sensaciones o motivos que han sido propuestos o percibidos desde el auditorio. La espontaneidad teatral nos sugiere otra alfabetización de nuestras emociones a partir de una situación lúdica, y su eficacia es inmediata. En Cuba esta experiencia ha ido tomando fuerza en los últimos años, frecuentemente en el ámbito de la calle y los espacios abiertos. De hecho, la espontaneidad y la capacidad de improvisación son cualidades que todo artista debería entrenar. Pero si trabaja en la calle, independientemente del género que cultive, con frecuencia se verá precisado a reaccionar a circunstancias o sucesos no previstos. Recuerdo una de las funciones matanceras de *Sueño de una fiesta de San Juan*, en la que una niña, al verse rodeada de dos personajes en zancos, entró en pánico. Pudo volverse un asunto grave de no ser porque uno de los actores, imitando el llanto histérico de la niña, llamó la atención sobre sí corriendo por toda la escena.

A veces la calle es lo que precisa reaccionar. Es justo que la valoremos como un macro escenario de contrastantes posibilidades, y sin reparo alguno para acoger a todos los géneros artísticos. En el Parque de la Libertad se mezclaron propuestas de un escultor, actores, bailarines y artistas circenses. Se dieron allí funciones de circo tradicional, y también de circo callejero alternativo. La diferencia entre ambas modalidades es notable, tanto en el entramado dramático de los números de habilidades, como en el tipo de relación que se establece con el público. No es casual que las dos agrupaciones extranjeras que

participan en esta Jornada sean de circo callejero. Se trata de un tipo de espectáculo que actualmente tiene miles de seguidores en todo el mundo, aunque en Cuba realmente se han presentado unos pocos. La mayoría se basa en habilidades ya entrenadas, sobre todo peripecias acrobáticas y malabares.

De España nos visitaron esta vez Los hermanos inconfundibles; una habilidosa pareja de *clowns* malabaristas con rutinas muy bien estudiadas. Cada uno tiene un carácter y una personalidad diferente, de modo que conservan un poco el espíritu del payaso agosto y el payaso cara blanca. La polaridad entre el arquetipo del tonto y el inteligente puede apreciarse también en los superhéroes de Cortocircuito, un trío ocasional formado por dos *clowns* argentinos y una venezolana. Su trabajo técnico es simplemente impresionante, así como el de Los hermanos inconfundibles. Cortocircuito fue uno de los pocos grupos que no se presentó en el Parque de la Libertad, aunque sí cerca de allí: a la sombra de la gran ceiba donde descansa una rueda dentada. Tampoco se presentó en el parque *La pamplinera*, el último de los ensueños escénicos de El Mirón Cubano.

Este montaje se basó en una investigación sobre la China, una estafalaria y excéntrica cantante matancera. Aunque finalmente no se hizo así, se manejó alguna vez la posibilidad de comenzar la convocatoria frente a su casa, y llegar hasta el lugar de la representación: la imponente fachada de la catedral que, en pleno proceso de restauración, estaba completamente apuntalada, de modo que el entarimado se le integraba con total armonía a esta fachada, y a sus sorprendidos obreros, que se decían cosas desde una punta a otra de la construcción, a su vez convertida en escena. Aunque recurre a la oralidad, el montaje es un derroche de visualidad y de relaciones abiertas hacia el público. La historia de la China sirve de pretexto para el juego del teatro dentro del teatro: los actores de El Mirón Cubano se convierten en otros personajes que son quienes representan en compañía de la China y Sosa, su esposo. Son comediantes y músicos de la calle, que visten como pueden, reciclando todo. Pasan mil trabajos para sobrevivir dignamente de su arte, hasta que algunos son contratados por Sabadell, el empresario. Como trasfondo de la aparente trama amorosa late un dilema ético: arte o negocio. La concepción artística general del espectáculo corre a cargo de *Pancho* —Francisco Rodríguez—, y es un signo inequívoco de la madurez que él viene alcanzando como director.

El último día, casi al final del pasacalle, le vi aparecer montado en sus zancos, porque de ninguna manera quería perderse tanta euforia y tanta alegría. Agarrados de las manos, los cuarenta zanqueros formaron varios mandalas circulares, y entremezclaron así varias generaciones. La unión de los artistas callejeros cubanos es un proceso y una necesidad a la que no debemos renunciar. Al igual que en sus ediciones anteriores, esta v Jornada Nacional de Teatro Callejero ha confirmado lo que tan acertadamente sugirió alguna vez Fabricio Cruciani:



Variedades circenses, Doble-mente,
dirección Daniel Foncubier y Sandra Martínez, España

Los teatros de calle, en la historia, no son un antes lógico o cronológico del teatro: son una realidad paralela de larga duración, en relación dialéctica muy estrecha. Y no solamente como son las artes del espectáculo, el carnaval, la fiesta, los rituales, respecto a las artes teatrales: sino sobre todo como una posibilidad, un sentido y una verificación del teatro.²

Notas

- 1 Albio Paz: «Una estética muy nuestra del teatro callejero», en: *Las penas que a mí me matan y otras obras de teatro*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2004, p. 204.
- 2 Fabricio Cruciani: «Los teatros de plaza y calle», en *Arquitectura teatral*, Grupo editorial Gaceta, Colección Escenología, México, 1994. p. 130.

Rodolfo de Puzo

Principio de incertidumbre, certeza de andar juntos

Mínimas reflexiones sobre
el 1er Taller de Dirección Teatral Tubo de Ensayo

Lo bello lo llevo dentro;
lo bello nace contigo...
PABLO MILANÉS

EL TEMA DE PABLO RECURRE: «JUNTAR ESOS sentimientos y hacer más bello el camino». Pareciera que la palabra de orden en el teatro cubano actual es unión, cercanía. Y para dicha juntura es preciso dialogar, entenderse, saber quién es quién, cómo piensa y cuáles son sus circunstancias. En ese sentido se mezcla una sustancia vital, tan activa como la relación entre el arte y el contexto de su desarrollo; la amalgama se agita en un Tubo de Ensayo que se alza como alternativa generacional y espacio de confluencias. Así unimos sentimientos, hacemos más bello el camino, o no; pero lo cierto es que lo transitamos juntos.

Tubo de Ensayo es una iniciativa respaldada por la Casa Editorial Tablas-Alarcos y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas. La Asociación Hermanos Saíz también aporta su granito de arena a ese proyecto que para nada existe como sociedad anónima. El continente de tanto fermento –teatrológico, dramaturgico, teatral en el sentido más amplio– posee nombres puntuales. Yohayna Hernández es el alma de este proyecto. Ella coordina las iniciativas de otros jóvenes creadores, quienes cumplen roles precisos según la vocación o interés de cada cual. Por ejemplo, Rogelio Orizondo, ganador del premio David en la categoría de dramaturgia con la pieza *Vacas*, fue el organizador de la última Jornada de Novísimos Dramaturgos.

Estas Jornadas de los «novísimos» constituyen una zona importante de confrontación y reflexión sobre el teatro cubano contemporáneo. Durante las semanas donde se analizan las críticas de los noveles teatrólogos, o los textos de los dramaturgos en ciernes mediante lecturas de sus textos, se están gestando aristas de nuestro arte escénico futuro. Los integrantes del proyecto Tubo de Ensayo, con William Ruiz a la cabeza, también organizaron el 1er Taller de Dirección Teatral, realizado del 17 al 24 de mayo en la ciudad de Manzanillo.



Para extender la mirada sobre toda la Isla, entender a nivel global nuestro panorama y establecer un punto de reflexión sobre el polémico tema de la dirección teatral, surgió este evento? No podemos catalogar la experiencia desde terminologías acuñadas o lugares comunes. En concreto, más de noventa jóvenes se reunieron en Granma para desempolvar criterios, pensar el teatro en conjunto, demostrar las particularidades y rumbos de su labor.

Fue un taller teórico-práctico donde cinco directores, cuyas edades promedian los treinta años, trabajaron cada mañana con actores de Manzanillo y Bayamo, para más tarde exponer sus procesos. En sesiones alternativas pudimos disfrutar de las muestras de teatro actual, a través de grabaciones que nos permitieron apreciar, o disentir, de labores allende a los mares. También participamos en la Jornada de Novísimos Teatrólogos: encuentros con la crítica y sesiones dedicadas a la investigación teatral.

Este 1er Taller de Dirección Teatral Tubo de Ensayo fue catalogado en su inauguración por Julián González, presidente del CNAE, como una «idea trascendental, evento de futuro», y también señaló la pertinencia del encuentro, y alabó que fuese gestado por gente joven, desde necesidades auténticas, lo cual debe garantizar una «acción concreta de transformación en el teatro nacional de los próximos años».

Frente a una serie de problemáticas que afectan nuestra escena, identificadas por el propio Julián González, se alza una alternativa como la de este Taller. «Las rencillas personales, la falta de respeto o el desinterés por la obra ajena, y la autosuficiencia infantil debido a la división profesional», todos obstáculos, pueden ser mitigados a través del diálogo, entendiendo la discusión como empeño de crecimiento y desarrollo. Esa sería la única manera de conseguir, según Julián González, «aportar desde el arte al desarrollo de la nación».

Durante seis días (en horarios que abarcaron mañanas, tardes e incluso noches) Liliana Pérez Recio, Yúnior García, Lázaro del Risco, Martín Antonio Mesa y William Ruiz condujeron sus respectivas sesiones de trabajo. Estos noveles directores se enfrentaron a la labor con no menos jóvenes actores, instructores de arte, y otros teatristas de diversa procedencia. Ya lo hemos dicho: el objetivo fue socializar saberes y presentar las poéticas en formación de artistas que crean con la conciencia de que a los veinticinco años, incluso a los treinta, nadie puede hablar con la voz de un maestro.

William Ruiz se concentró en abordar el montaje desde la improvisación de los actores, con el propósito de conseguir veracidad sobre la escena. Planteó dos zonas de investigación fundamentales: el surgimiento de la presencia escénica partiendo del bios natural, y la creación de una narración sustentada en la biografía del actuante. A partir de un entrenamiento que bebe de diversas fuentes, pretendió transmitir el adiestramiento a los actores, para que pudieran enfrentarse a desempeños futuros.

También por la vía de la improvisación, Martín Mesa propuso sus búsquedas escénicas, pero tratando de «salir de lo cotidiano, y hacer una cosa loca y divertida». Líder de Teatro Mediocre del Caribe—colectivo fundado en el marco

del ISA, y que tiene en su haber los espectáculos *Vista aérea* y *Vista subterránea*—, este actor, bailarín y director teatral dice plantearse un discurso más sensorial que intelectual. Aprovecha los puntos de contacto entre manifestaciones, mira el teatro desde la danza, y concibe la música como el elemento organizador del sentido de sus puestas en escena. Para concluir el taller, concertó un coro de voces que, al narrar una situación cotidiana, desarticuló el lenguaje en ritmos y sonoridades aparentemente inconexas. El espectador, a través de sus individuales niveles de lectura, debía reorganizar y decodificar la exposición de los actores.

Más cerca de un ejercicio tradicional, Lázaro Castillo se ocupó en una escena de *Daniel y los leones*, texto de Maykel Rodríguez de la Cruz. El dramaturgo compartió labores con el director, en un mano a mano que mucho reportó a ambos. Al final pudimos apreciar un montaje casi íntegro del fragmento seleccionado, con un diseño de luces para lo ocasión, e incluso vestuario y escenografía. Pero lo más significativo de la experiencia fue la posibilidad de que un autor intercambiara con su contrapartida artística, y que naciera, en apenas seis días, el esbozo de una puesta en escena.

Durante el taller, abierto al público, surgió el reiterado tema de la propiedad intelectual, y el respeto, guardado o no durante el montaje, en relación con la obra del escritor. Maykel Rodríguez dejó bien clara su opinión: «el texto es sólo una motivación. A partir de eso, el director puede hacer con él lo que estime conveniente. Aunque, si contara conmigo...». Para librarse de tales polémicas, Yúnior García decidió partir de una pieza propia.

Yúnior, el *Chino*, graduado de la Escuela Nacional de Arte como actor, y de la carrera de Dramaturgia, en el ISA, ha dirigido desde hace varios años. Su objetivo fue construir una historia desde la perspectiva y vivencias del grupo que le tocara. En la presentación de resultados del taller, relató el trabajo de sus actores, cómo asimilaron las distintas experiencias del encuentro, intercaló parlamentos de su obra *Sangre* y creó situaciones hilarantes que vertebraron una especie de declaración de principios. Desde las tablas, el holguinero y sus actores glosaron distintos momentos del Taller, parodiaron situaciones acontecidas en Manzanillo, pero al final dejaron bien claro que la única manera de aprender a hacer teatro es trabajar duro, amar, y vivir este arte.

Dejamos para último a Liliana Pérez Recio pues su experimento, con las dimensiones poéticas del teatro de sombras y su intento de comunicar este saber ancestral, a través del montaje de una versión de *El gato con botas*, se convirtió en un proyecto mayor. La joven actriz y titiritera fue invitada a continuar su proceso de puesta en escena en Bayamo, con los integrantes del Guiñol Pequeño Príncipe. Sólo sería necesario organizar el plan de trabajo, y contar con la ayuda de instituciones como el CNAE y la AHS, comprometidas en ayudar a que finalmente el gato de Liliana, calzado ya, dé un paso definitivo.

Los cinco directores mostraron sus procedimientos de trabajo. Compartieron sus conocimientos y maneras de llegar a un resultado escénico desde un acto de generosidad profesional, y de íntima sinceridad. Pero el fantasma de la



representación final, de la escena que debía presentarse como cierre del evento, siempre estuvo latente. O sea, en la función pública realizada en el Teatro Manzanillo, al finalizar las jornadas de los talleres, el público y el resto de los dramaturgos y teatrólogos presentes debían compartir las experiencias de los creadores, más que disfrutar de un espectáculo en sí. No fue tan simple: ¿cómo pensar que directores y actores no tratarían de mostrar un producto lo más completo posible, como justificación de su sentido en la cita manzanillera, o incluso como reafirmación profesional?

Esa fue una presión con la que cargaron la mayoría de los talleristas. También resultó problemático el hecho de dirigir a actores completamente desconocidos. En menos de una semana debieron conseguir armonía y cohesión grupal. Los directores se esforzaron, doblemente, por comprender y conocer a sus histriones, y por obtener resultados concretos para exponerlos al concluir el evento.

Quizás el apremio desvirtuó el sentido pedagógico del Taller. Uno de los directores llegó a plantear que, de la forma en que se estaba asumiendo la experiencia, esta devendría material para la expansión de los «novísimos» teatrólogos. En lugar de ser un encuentro de aprendizaje, los directores montarían sus escenas para que los críticos ejercitaran su oficio «echándoles tierra encima».

La incertidumbre es comprensible, ya que los jóvenes creadores no trabajaron bajo la égida de un mentor, no recibieron clases de un director más experimentado o validado por su trabajo. Sólo hicieron lo que supuestamente hacen de continuo: dirigir. Y en el fondo resulta lógico que se sintieran evaluados, criticados. Por suerte, las tergiversaciones o desaciertos metodológicos quedaron velados por el espíritu de intercambio, visible en la apertura de los talleres individuales, los debates, y el propio espectáculo final. Ello garantizó que se visualizaran cada una de las individualidades y los enfoques de sus ejercicios.

En resumen, pudimos apreciar las perspectivas de gente de teatro, con inclinaciones hacia la dirección, y que ya tienen caminos recorridos desde la teatrología, la actuación, o la plástica (como es el caso de Lázaro del Risco). Vimos cómo se perfilan las rutas o poéticas, compartimos un espacio de creación vivo, sin dudas, donde intervinieron otros directores en potencia, aunque sólo cinco creadores hayan participado activamente en los talleres.

¿Por qué cinco? Me parece que la decisión de mostrar la labor de ellos y no la de otros, aunque basada en un análisis riguroso, fue circunstancial. Por ejemplo, Omar Gómez e Irián Olivares no pudieron estar en Manzanillo por cuestiones personales. Eduardo Eimil no se encontraba en Cuba, e igualmente extrañamos la presencia de Freddy Núñez Estenós, Yosvany Abril, Miguel Abreu o Irene Borges; sin dudas, nombres a considerar en la próxima cita granmense.

Claro que este Taller debe entenderse como experimento, potencial espacio para conocerse, comprenderse o simplemente establecer una perspectiva del quehacer teatral de los jóvenes cubanos. Para coordinar el encuentro, William Ruiz, Dianelis Diéguez, y otros, debieron viajar fuera de La Habana. Visionaron espectáculos, conocieron a

las nuevas figuras de la dirección en cada territorio. En ese sentido ganó Tubo de Ensayo, pues ya extiende su mirada hacia el país superando los marcos del ISA.

La cita granmense constituyó un paso más hacia la construcción del espacio común que buscamos. Allí escuchamos testimonios de amigos y desconocidos, entrevistamos biografías profesionales –y personales también, ¡cómo separarlas!–, tuvimos el tan necesario «quién es quién, cómo trabaja, de dónde viene y hacia dónde va». A la experiencia práctica del Taller se sumó el Foro de Jóvenes Directores, suerte de encuentro fraterno donde cada artista expuso las características de su labor, intenciones, referentes y planes. Así visualizamos una serie de nombres como el de Rafael Martínez, director de la agrupación villaclareña Alánimo. En Santa Clara también tenemos a Raudel Morales, Kiko, actor formado dentro de la Compañía Teatral El Mejunje, que presentó en la Muestra de espectáculos *Relato de un pueblo roto*. Teatro Rumbo, de Pinar del Río, y Teatro las Puertas, un proyecto de los muchachos de la escuela de Instructores de Arte de Holguín, también contribuyeron a la diversidad de voces y propuestas del Taller.

Otros espectáculos presentados en Manzanillo fueron *Patascortas*, del Guiñol de Bayamo; *Coca-cola dreams*, del bailarín y coreógrafo Luvyen Mederos; *Cualquier lugar menos este*, de Teatro Rumbo; y *Cría cuervos*, de Teatro las Puertas –uno de los más aplaudidos. Las noches de Café Tubo de Ensayo, en la sede provincial de la UNEAC, contaron con las presentaciones de *performances* como *Tú eres yo*, de Jorge Darromás y Pedro Villarreal, estudiantes del ISA.

La Muestra de espectáculos, los espacios para la crítica, y las distintas posibilidades de debate, confabulación, o simple esparcimiento, ayudaron a cartografiar el quehacer de los «novísimos» creadores de la Isla, y repasar en conjunto los derroteros de nuestro teatro. El 1er Taller de Dirección Teatral Tubo de Ensayo demostró que iniciativas semejantes pueden aportarle mucho al crecimiento cultural del país. Primero, resultó importante por su capacidad de diálogo; y segundo, porque este taller puede convertirse en una alternativa pedagógica y promocional para la joven escena cubana.

Ya debemos ir pensando si es pertinente otro encuentro de directores, y cómo sería si decidiéramos convocarlo nuevamente. Hablo en plural, pues cuento con el concurso de cada uno de los actuales participantes, y de los que se sumarán. La mente abierta y los oídos atentos a las necesidades; si nos encontramos de nuevo debe ser en un espacio orgánico, de intercambios puntuales, que arroje luz sobre el quehacer teatral de nuestro país, nos ayude a trazar un mapa de creación, y también nos legue, por muy humildes que sean, conocimientos, información, supuestas certezas?

Todo camino empieza con el primer paso. El experimento de nuclear el teatro cubano joven, de experimentación, y hacerlo confluír en el mismo evento y con la misma voluntad de interlocución, ya es un hecho. Entonces sigamos tendiendo puentes, con la conciencia de que el teatro vive en el intercambio, en esa belleza que uno lleva dentro pero que nace en el otro, quizás contigo, pues en medio de tanta incertidumbre solamente nos salvará andar juntos.



Yohayna Hernández

¿Un Tubo de Ensayo ocupa demasiado espacio?

Uno tiene en las manos un pequeño país,
horribles fechas,
muertos como cuchillos exigentes,
obispos venenosos,
inmensos jóvenes de pie
sin más edad que la esperanza
ROQUE DALTON

[...] y el novísimo Salvador Lemis con su obra *Galápago*
MAGALY MUGUERCA, «Conquista de la actualidad», 1985

Si ya ha sucedido todo, nada vale la pena. Cualquier acción es una réplica, o mejor, una cita extraída de un guión incuestionable. Pero, en concreto, ¿qué cosa está prescrita en este guión?
PAOLO VIRNO



Contra el síndrome de la mala lectura¹ y el peso de la culpatura

HACE UNOS DÍAS, SENTADA UNA VEZ MÁS ante ese gran espectáculo que es sin dudas *Un elefante ocupa demasiado espacio* de El Ciervo Encantado, tuve la sensación de haber comprendido aquella didascalía que el dramaturgo alemán Fritz Kater escribía en una de sus obras: «LA PATRIA puede ser una imagen una imagen no puede ser la patria».² Sobre todo, porque en aquel circo de seres incompletos (para realizar sus sueños) que *resisten* en la puesta de Nelda Castillo, solo una verdad colectiva es edificable: un enorme y colorido elefante que ocupa mucho espacio y que, en riguroso ejercicio de malabarismo, trata de no caer, porque si cae de espalda, ocuparía más. Entonces ese elefante, torpe y mágico a un mismo tiempo, se convierte en la gran metáfora, en lo construido y deconstruido una y otra vez, el mayor atractivo del circo y, paradójicamente, su mayor amenaza, pues el espacio que *ocupa* no es solo físico, sino mental, vivencial, de sentido; los cuerpos de los actores se pierden, se transfiguran en la silueta del elefante.

Ver nuevamente esta puesta, chocar con esa imagen, me detuvo a pensar el proyecto Tubo de Ensayo después de más de dos años de trabajo, pues ha sido para sus miembros balancear otro elefante por la cuerda floja del

espacio cultural, en particular el teatral, más ahora que seis eventos, una multimedia, un libro, múltiples confrontaciones y otras intervenciones pudieran conformar un programa ya «serio» a tener en cuenta. Más aún tras la polémica sostenida luego de la primera presentación de la antología *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos*,³ a partir de la cual el proyecto Tubo de Ensayo, sus protagonistas, y en particular quien escribe estas líneas, nos hemos convertido en dianas de acertados y desatinados dardos. Sin embargo, nuestra acción, que agradece de manera franca la intensidad de la polémica, se ha caracterizado por un recorrido de menor a mayor escala.⁴

No dejo de reconocer que la irrupción de Tubo de Ensayo en el panorama teatral, donde los ritmos son realmente extendidos, pueda leerse como un proceso catalizado, violentado y violentador. No obstante, sería bueno preguntarse por encima de los tradicionales enfoques de pensamiento binario ya superados en las lógicas de vida de las realidades contemporáneas, si esa velocidad, más allá de malas lecturas asociadas a los privilegios que ostentamos los gestores del mismo en determinadas instituciones, no está también justificada por una dinámica de pensamiento colectivo, trabajo consciente, continuo, un interés auténtico y generacional de insertarnos de manera grupal y localizada en el movimiento profesional. Porque si es cierto que las «plataformas de lanzamiento»⁵ con las

que contamos como grupo ahora no son las mismas que en los lejanos 80 o en los no tan lejanos 90, es válido aclarar que el nuevo milenio no comenzó en 2008, como tampoco en este año se fundó la Casa Editorial Tablas-Alarcos,⁶ ni el CNAE (donde siempre han existido jóvenes especialistas) y mucho menos el ISA (con sus continuas oleadas de promociones), así que las posibilidades han estado en potencia no solo ahora, sino en los últimos tiempos, por lo que la premura visibilidad de Tubo de Ensayo no resulta únicamente de la existencia de estructuras creadas, de puertas abiertas, sino de mucha agencia, entrega y riesgo de sus ideadores para convertir la potencia en acto, de manos que abren puertas, de una necesidad de territorialización para no perdernos en el mapa del teatro cubano, en su selva oscura.

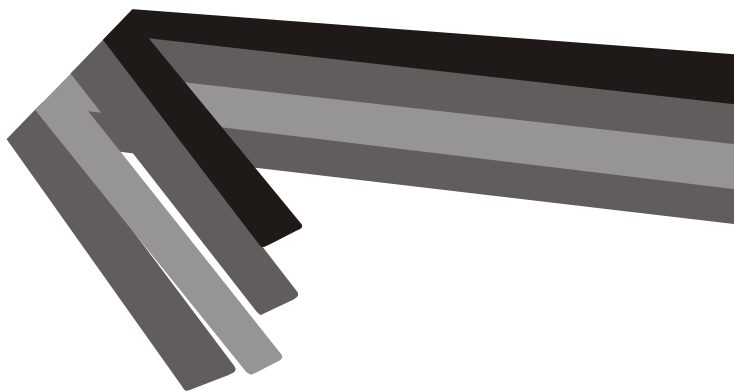
Considero que el síntoma de la mala lectura se ha producido desde el no entendimiento de nuestra política de gestión y su relación con nuestros principios artísticos e ideológicos, es decir, en qué terrenos se mueve Tubo de Ensayo y con qué finalidad, cuáles son sus medios y sus modos de operación. Comprender esto es elemental, porque de lo contrario nos sitúan a la fuerza en superadas dinámicas de bandos opuestos, lo viejo y lo nuevo, lo oficial y lo alternativo, Brene versus Triana,⁷ ISA versus movimiento teatral cubano, tradición versus contemporaneidad o nos sugieren copiar pasadas posiciones de *outsiders*, cuando para nosotros de lo que se trata es de estar, con el pensamiento bien erecto, en el centro de los debates teatrales, culturales de manera general.⁸ Ese síndrome de la mala lectura ha condicionado incluso que parte de nuestras ideas rectoras se lean de manera inversa a diferentes niveles, ante los prejuicios y los resentimientos que el peso de la culpatura provoca. Y es en este ámbito en el que me interesaría aclarar algunas tergiversaciones sobre la irrupción de Tubo de Ensayo en nuestro movimiento teatral, irrupción que, desde adentro, aún considero mínima, pequeña, incipiente.

Construir, sostener y defender un espacio de visibilidad del teatro joven, de propuestas escriturales, escénicas, investigativas, teóricas, de pensamiento teatral en las que reconozcamos una sensibilidad contemporánea en términos de lenguaje, de inquietudes artísticas, filosóficas, éticas, de experimentación, un imaginario compartido como generación y un diálogo crítico con nuestro contexto, nuestra tradición, mostrar cómo pensamos el teatro y la realidad desde el teatro y cómo nos inscribimos en ambos campos, es y será la proyección de Tubo de Ensayo como espacio de lo posible.

Tubo de Ensayo no es todo el teatro joven que se hace en Cuba, ni pretende serlo. Somos simplemente un grupo, dentro de ese gran conjunto, que nos unimos para articular acción en una experiencia colectiva de trabajo, bajo presupuestos muy bien definidos que no tienen por qué defender todos, y producimos desde el diálogo, en algunos casos eficaz y en otros agónico,⁹ con diferentes instituciones claves que han garantizado, apoyado y hecho posible la sistematicidad de un programa.

Pensar desde la escena

El Ier Taller de Dirección Teatral Tubo de Ensayo, realizado en la ciudad de Manzanillo de 17 al 24 de mayo de 2009, bajo la coordinación general de William Ruiz y un equipo de trabajo,¹⁰ es un valioso y estratégico punto de llegada dentro de los eventos que diseña nuestro proyecto. Anterior al mismo, la acción se había centrado en la puesta en circulación de una zona de joven escritura dramática y discurso crítico, por lo que esta cita es la primera experiencia que centraliza la práctica teatral (hecho que complejizó la producción del evento, para el que contamos con el apoyo incondicional del Consejo Nacional de Artes Escénicas y la provincia de Granma) unido a dos nuevos objetivos rectores trazados por el Comité Organizador a la hora de perfilar el encuentro: apostar por un espacio *off* Academia y *off* Habana.¹¹



El Taller se conformó partiendo de tres ejes fundamentales: el Foro de Jóvenes Directores, un espacio para conocer nombres, proyectos, exponer inquietudes artísticas, caminos de creación, limitaciones y el tipo de relación que establecen en sus contextos; la Muestra de espectáculos de jóvenes directores¹² y los talleres de creación, donde cinco de los directores invitados tuvieron una experiencia de trabajo con jóvenes actores de Manzanillo y Bayamo. En esta programación se insertó la II Semana de Novísimos Teatrólogos con tres líneas centrales: una jornada de investigación, encuentros sistemáticos entre críticos y creadores para debatir los espectáculos de la Muestra, proyecciones de video de obras internacionales y discusión de estos materiales.

Sin embargo, lo sorprendente del evento no fue lo ocurrido en los espacios ideados, sino la atmósfera de participación, de integración, de inquietud intelectual, de pertenencia, quizás propiciada por la energía de la ciudad, que vivimos los talleristas. El interés auténtico por todo lo que acontecía, por la obra y el criterio del otro, por agotar al máximo cada discusión, por asimilar de modo reflexivo la información que pusimos a debate.

Pensar la escena, las teatralidades contemporáneas y sus múltiples rostros, su materialidad, la relación del artista con su obra, su reflexión social, los modos de comunicarse con el otro, discutir las conexiones que se establecen entre los modos de producción y las nociones de lo teatral, partir de ese espacio convencidos de la importancia que tiene para ellos como creadores su propia reflexión sobre los procesos de creación y sentirnos cómodos (teatrólogos y creadores) en un clímax de pensamiento escénico, de inquietud teórica, filosófica, que se articule desde la propia producción, lo considero el aporte esencial de este Taller.

El hecho de que el evento funcionara como un estímulo al pensamiento escénico y la reflexión crítica de los creadores a partir de las obras que se ponen a circular, de que Manzanillo no fuera otra vidriera, de teatro joven en esta ocasión, donde llegas, exhibes y partes, no es casual.



La explicación aparece en la propia dramaturgia del Taller, esencialmente en la combinación entre la curaduría de la Muestra que subía a escena numerosas interrogantes estéticas inscritas en las hechuras de los propios espectáculos, y las proyecciones de teatro contemporáneo, una selección bien problematizadora,¹³ actualizada, de propuestas que cuestionan las canónicas tradicionales de pensar lo teatral, el trabajo del actor, ubicadas en terrenos fronterizos entre el teatro, el *performance*, la documentación de arte, la danza, las artes visuales, las teatralidades sociales. A lo anterior se suma la presencia de jóvenes teatrólogos dispuestos a confrontar esos materiales. Todo ello funcionó, de manera feliz, como una provocación para que guiaran los intercambios preguntas como qué tipo de teatralidad estoy construyendo o es posible construir hoy en escena, por qué en la era de los medios seguir apostando por el teatro, qué me empuja, inmersos en la cultura de lo virtual, a volver una y otra vez a esa ceremonia de cuerpos presentes...

En mi caso particular sentí una vital satisfacción al constatar cómo la frase ¡iii!eso es teatro contemporáneo!!!! de los primeros días, ante las proyecciones de los materia-

les,¹⁴ que tenía un matiz despreciativo, de rechazo e incomprensión hacia la propuesta, a medida que el evento fue avanzando y entrenándose la mirada, los marcos estrechos de pensar lo teatral comenzaron a suavizarse, a complejizarse. El hecho de que esas poéticas se registren y se entiendan como parte de lo teatral, al menos en planos conceptuales, es indiscutiblemente un hallazgo; y que sea comprensible, por encima de los prejuicios teatrales que tanto abundan en nuestra escena actual; que el último momento de *LALALALA* de Roger Bernat, por escoger un ejemplo al azar, donde terminan los espectadores y los actores jugando fútbol encima del escenario en tiempo real, contiene un pensamiento escénico, una reflexión poética, una investigación que desborda los caminos de lo dramático y se centra en los límites de realidad y re-presentación. Estar conscientes y enterados de las teatralidades posibles,

incluso cuando estas no constituyan un referente para una creación en particular; y ser capaces de leer en un espectáculo el testimonio de la relación del artista con la propia obra es un proceso de enriquecimiento y crecimiento indiscutibles para críticos y creadores.

Vista aérea de Teatro Mediocre del Caribe, *Coca-cola dreams* y *Reverde* de Luyven Mederos y *Cría cuervos* de José Manuel Díaz Luzardo (Proyecto de Instructores de Arte Teatro Las Puertas), así como las intervenciones performáticas a cargo de Jorge Darromán Soto, Pedro Villareal y Marien Fernández Castillo realizadas en los Café Tubo de Ensayo, son indagaciones que muestran una puesta en crisis de las nociones tradicionales de lo teatral, que se inician desde transformaciones en las dinámicas de grupalidad (Teatro Mediocre del Caribe), la legalidad o procedencia de los materiales que se utilizan para conformar un discurso escénico que hace visible el espacio de la escena, el intérprete creador que *ensaya* un ponerse en escena (Jorge Darromán Soto, Pedro Villareal, Marien Fernández, Luyven Mederos) hasta los cruces entre investigación sociológica y su traducción artística, el teatro que se hace desde la observación de las problemáticas de

una comunidad bien precisa, la escena como situación de comunicación y transformación de un espacio público (*Cría cuervos*). Estas experiencias que evidencian otros modos de producción del hecho teatral, unidas al teatro de texto, también presente y válido dentro de la Muestra, tenían en común, más allá de las imperfecciones que podemos señalar en lo presentado, un valor en potencia que se expresa en el compromiso del artista con su obra, con su realidad, con su público, con su H/historia. El énfasis en la experimentación, la investigación, la comunicación como herramientas indispensables de la creación artística; en ello radica lo vivo, lo vital, lo joven de este teatro.

William Ruiz, en las palabras de bienvenida al evento, preguntaba por qué y para qué hacemos teatro hoy en Cuba. Esa inquietud, concepto rector que motivó la experiencia y el diseño de este Taller, también me persigue y me agobia cuando, como espectadora, asisto continuamente a numerosas representaciones que no solo no tienen la respuesta, sino que jamás se han planteado la pregunta. Angélica Liddell, ante una interrogante similar (qué significa el teatro para la sociedad de hoy) expresa:

Tal vez es esa especie de tanatofilia lo que hace que siga existiendo público para el teatro. Y eso debemos tenerlo muy en cuenta también los creadores; quiero decir, responder a la expectativa de riesgo con la que el público se enfrenta al escenario, volver a poner la escena sobre esa cuerda floja, sobre la caída y la muerte del trapecista.

NOTAS

- 1 Norge Espinosa: «Máxima alerta/Tubo de ensayo/Algunas maneras de leer a los novísimos», en *tablas*, n. 3-4, 2008.
- 2 Fritz Kater: «Vineta hidropesía del poder o lo que él busca», en *Vineta y Heaven*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2008.
- 3 Hay una serie de documentos publicados que registran parte de esa polémica, pues otra aparece aún inédita.
- 4 De lecturas dramatizadas (I y II Semana de Novísimos Dramaturgos, 2007 y 2008 respectivamente) a puestas en espacio (III Semana de Novísimos Dramaturgos, 2009); de multimedia, blog (2007) a la antología (2008); de eventos de dramaturgos, teatrólogos, con un sentido promocional o teórico (Semanas de los Novísimos Dramaturgos y Teatrólogos) a un taller de dirección (Ier Taller de Dirección Teatral Tubo de Ensayo, Manzanillo, 2009), centrado en un interés desde la práctica; de eventos en la capital y con el mayor número de sus protagonistas pertenecientes al Instituto Superior de Arte a un encuentro en el Oriente del país y con participantes de toda la Isla.
- 5 Norge Espinosa, ob. cit.

- 6 La Casa Editorial Tablas-Alarcos desde su fundación siempre ha contado con un equipo de teatristas jóvenes bajo la égida de Omar Valiño, capaces de impulsar acciones como esta. Además, el volumen *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos* es el cuarto de la serie «Teatro cubano actual», que cuenta con dos antologías articuladas desde la publicación de los textos finalistas del concurso de dramaturgia «Virgilio Piñera» y una tercera que se dedica a la dramaturgia cubana escrita en Estados Unidos, y que fue, sin dudas, un referente inmediato de la cuarta publicación.
- 7 Esther Suárez Durán, «A propósito de los nuevos Novísimos», en www.cniae.cult.cu.
- 8 Aunque resulte paradójico que, luego de dos años de sostenido trabajo en la promoción y la discusión de la escena joven, de ser además el proyecto de teatro de la sección de Artes Escénicas de la AHS que aparece en su sitio web, ninguno de los miembros de Tubo de Ensayo fuimos convocados al Consejo Ampliado Nacional de esta institución, justo cuando regresábamos de organizar el Ier Taller de Dirección Teatral y la II Semana de Novísimos Teatrólogos en Manzanillo.
- 9 Tubo de Ensayo trabaja desde lo institucional, con lo institucional y a pesar de lo institucional, porque su Comité Organizador (integrado por editores de la Casa Editorial Tablas-Alarcos, especialistas del CNAE y profesores del Instituto Superior de Arte) pertenece a las diferentes instituciones que implica este proyecto. También tenemos vínculos con otras instituciones (Fundación Ludwig de Cuba, AHS) que han apoyado zonas significativas de nuestro trabajo en términos de producción, ya que es imposible sostener un proyecto de promoción de teatro joven, por las características de esta manifestación, sin el apoyo de la institución. Sin embargo, este diálogo no siempre ha sido fluido, ni placentero en todos los momentos ni con todos los destinatarios; en algunos casos hemos experimentado alentadores avances y, en otros, inexplicables retrocesos.
- 10 Coordinador general: William Ruiz Morales; coordinadora II Semana de Novísimos Teatrólogos: Yohayna Hernández; promoción: Alejandro Arango; diseño gráfico: Mauricio Vega; curaduría de la muestra de audiovisuales: Karina Pino Gallardo; producción ejecutiva de Tubo de Ensayo: Dianelis Diéguez la O.
- 11 Se priorizó la participación de directores de diferentes provincias: Pinar del Río, Ciudad de La Habana, Villa Clara, Sancti Spiritus, Cienfuegos, Holguín, Las Tunas y Granma.
- 12 Muestra de espectáculos: *Coca-cola dreams* de Luyven Mederos, Ciudad de La Habana; *Cría Cuervos* de José Manuel Díaz Lizardo, Holguín; *Vista aérea* de Teatro Mediocre del Caribe, ISA; *Patascortas* de Isela García Cedeño, Granma; *Relato de un pueblo roto* de Raudel Morales, Villa Clara; y *Cualquier lugar menos este* de Lisis Díaz Díaz, Pinar del Río.
- 13 Guillermo Calderón, Daniel Veronese, Rodrigo García, Angélica Liddell, el grupo Rimini Protocol, Roger Bernat, entre otros.
- 14 El primer material que se proyectó fue *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, de Angélica Liddell, el cual generó un intenso debate.





Yo soy un tipo de Tamarindo

Amado del Pino, un teatro llamado Cuba y cincuenta cumpleaños

Dainerys Machado Vento

Con quince líneas que «enganchen» al lector es suficiente para comenzar la entrevista, me aleccionó en cuanto comencé a interrogarlo, curtido en el oficio periodístico que practicara en el idílico diario Juventud Rebelde de los últimos años 80. ¡Contra, pero qué fácil ve «el gordito que hablaba como un inglés en el bar de 8» escribir quince líneas que «enganchen» al lector!

Rememoro: para estar a la altura de aquella tarde de entrevista, este debería ser un texto alegre, atravesado de palabras populares y otras incomprensiblemente cultas; un texto de esos que se meten en el alma y hacen llorar sin razones obvias; uno dicharachero y profundo, como las obras de teatro que él regala.

Antes de comenzar esta entrevista, Amado del Pino había prometido «hablar poco y más despacio», ser el entrevistado

que a él mismo le hubiera gustado tener. Y poco antes de apagar definitivamente mi grabadora reconoció, preocupado, que no había cumplido ninguna de sus promesas.

«Hay gente que antes de comenzar la cita te dice: 'léeme el temario completo'. No me gustan esos entrevistados, y por eso no soy uno de ellos... Además, me encanta la sorpresa de la siguiente pregunta.»

***Recién cumplidos** los cincuenta años, podemos decir que fue el primer dramaturgo que obtuvo el Premio Virgilio Piñera (2002) con la obra El zapato sucio; que tiene un reconocimiento de la crítica en el mismo año, cuando sabemos que la escritura teatral ha sido un poco subestimada en esas andadas. También se insertó, con un trabajo notable, entre aquel grupo de periodistas que en los años 80 hicieron en*

Cuba más literario el periodismo. ¿Premios al arrojo, o emprende sus trabajos con la conciencia de su magnitud?

Yo he sido un tipo de Tamarindo y de barrio humilde, y un apasionado, enamorado de la vida... He mandado mis trabajos a los concursos buscando lo mismo que la mayoría de los escritores, y que el gran narrador chileno Roberto Bolaño resumía en dos palabras: dinero y publicación. Publicación, para dar a conocer lo que hago, y dinero, porque se convierte en tiempo para dedicarlo a la obra.

Cuando participé en el periodismo de los años 80, ya venía del teatro, pero durante mucho tiempo todos pensaron que era periodista. Con Leonardo Padura, Emilio Surí, Ángel Tomás, José Antonio Évora, y otro piquete de gente que iba sumándose, hice páginas hermosas en el periódico *Juventud Rebelde*. Luego dirigí la página cultural del diario, pero era un mal jefe. Tenía veintinueve o treinta años y todos los que trabajaban conmigo eran más viejos. Entonces, si embarcaba un emplane porque no había encargado el trabajo a tiempo, me sentaba y lo escribía en aquellas máquinas robotron, entrañables.

¿No había hecho periodismo antes de trabajar en Juventud Rebelde?

Sí, en *tablas*, que era más periodística que ahora. Cuando me gradué hice el servicio social en el Conjunto Dramático de Camagüey y vine en 1985 para la revista, donde conocí a Juan Carlos Martínez, mi profesor de periodismo.

Cuando niño decía que quería ser periodista, también porque era sobrino de uno de los mejores que ha tenido Cuba: Manuel González Bello; pero al final me convertí en un hombre de teatro. Y mis clases de periodismo fueron diez jornadas de consejos informales o puntuales de Juan Carlos, en la calle Lombillo 605, en la salita de un almacén donde estaba *tablas* en la década de los 80.

Lo demás fue ponerle pasión a lo que escribía. La dramaturgia y el periodismo tienen rasgos comunes: en los dos hace falta una estructura, la sabiduría de un buen título. El dramaturgo que soy, aún ese que dejó de escribir teatro en los años 90, volcaba mucho de su creatividad al periodismo. A mis entrevistas les buscaba siempre una conflictividad.

Con el periodismo me pasó como a un tipo que va en un carro, choca con un animal y cuando lo va a enterrar, prueba la carne y se da cuenta de que hasta cruda es sabrosa. Entré a *Juventud Rebelde* porque fueron a buscarme Ángel Tomás y Padura a mi reparto, Veracruz, un día en que me estaba tomando una botella de Coronilla con un socio del barrio, para que hiciera crítica teatral para el diario. Y la hice, pero terminé escribiendo reportajes de centrales azucareros, de palomas, de las campañas de la Juventud. Eran tiempos de más facilidades, en los que uno cogía un carro y se iba ocho días a recorrer las provincias, a buscar historias.

Cómo nació la historia con que ganó el Premio Carlos Arniches 2008 de Teatro Contemporáneo en España, y que de alguna manera refleja las contradicciones de esas décadas de Revolución en apariencia idílicas.

Primera vez que lo voy a decir en público: en ese período estaba la «guerrita de los e-mails». Tuvo un mal desenlace, porque se informó a la población con una nota en el diario *Granma* «del secretariado de la UNEAC» que nada decía y que muchos hemos criticado porque era la nada enfática; pero aquel intercambio había sido un paso de avance.

Aunque hubo opiniones atrincheradas en contra de la Revolución, la mayoría fueron para mejorar las cosas, para no volver a aquellos años 70 de la intolerancia, la brutalidad y la torpeza. En aquel entonces yo no hice un e-mail porque tenía tanto que escribir que no sabía qué poner. Pero por esos días estaba trabajando en *Cuatro menos*, que entre muchas otras cosas se convirtió en mi e-mail, mi diálogo con la realidad cubana y con su cultura.

¿Cómo insertaría *Cuatro menos*, una pieza muy realista, en el resto de su creación teatral, más poética?

Un ciclo que parte desde *Penumbra en el noveno cuarto*, hasta el monólogo *En falso*, es *poesía de la crudeza*. Son como mis poemas de los años 70 y 80, pero con todo el mundo vivo entre marginales, campesinos, gente de a pie.

Por eso siempre digo a los actores de mi teatro que lo que digan tiene que ser visceral: las mujeres de mi teatro son viscerales porque les duelen los ovarios, les duele la barriga de lo muy «enamoras» que están o del hambre que tienen, o de lo bravas que están con los maridos, o de la cantidad de legrados que han tenido que hacerse sin querer... ¿Entiendes? Visceral.

Es muy simpático, porque en la lectura de *Reino dividido*, la obra sobre Miguel Hernández, que está llena de sus versos, mucha gente decía: «ha vuelto la poesía a Amado», esa poesía de *Tren hacia la dicha*. Y no es así, porque *Penumbra en el noveno cuarto* es la poesía de marginales como los Picadillo, amigos del barrio que me regalaron sus historias.

¿Entonces no cree que *Cuatro menos* marque un cambio entre sus creaciones?

Sí. Es mi obra menos poética, más ibseniana, de ideas. Fíjate que me voy de la poesía, pero hacia la corrección idiomática. Mis personajes de *Penumbra*... son poéticos de una manera muy popular, muy llena de refranes, de las mal llamadas «malas palabras», y es una obra incluso tan literaria como *El zapato sucio*. Sin embargo *Cuatro menos* es conflicto y me alegra que sea un cambio porque me situé en un registro distinto.

A pesar de la poesía que inunda la mayoría de sus creaciones, principalmente las teatrales, las situaciones que en ellas encontramos parecen partir de sucesos de la vida real. ¿Se cuenta en sus piezas como lo hace claramente en sus crónicas?

Me cuento más en las crónicas, ellas son a veces pura y dura realidad, yuxtapuesta de alguna manera, pero realidad. En el teatro invento. Por ejemplo: *El zapato sucio* tiene que ver con mi mundo, pero el Padre no tiene nada que ver conmigo. Mi padre era maestro, un hombre encantador. El

Padre de *El zapato...* es más el de mi amigo Renay, al que le decían el Polva porque era como la «polvasera», y le rindo homenaje en ese texto: «Soy hijo del camino y la polvasera, con llagas en el lomo de trabajar y equivocarse.»

Tal vez la mujer de esa obra, a la que cantan boleros, sí fue una novia que tuve en Tamarindo, y que era una muchacha un poquito alegre. De esa relación surgió la frase de mi mamá de «hay que ver que todo el mundo se enamora, pero como Amadito nadie».

En falso es en parte la historia de una amiga; pero esa amiga nunca tuvo ninguna relación con un pelotero. Lo que pasa es que las mujeres de mi teatro se parecen a mis primas, a mis amigas, a algunas de las mujeres que me han acompañado en la vida. Y los hombres se parecen a mis socios, o a mí.

¿Cuál de sus personajes se le parece más?

Tal vez el Muchacho de *El zapato sucio*, porque tiene problemas de alcohol como yo los tuve. Pero en *Triángulo* también Pablo tiene mucho que ver conmigo. Uno envejece, y el Recién Casado de *Tren hacia la dicha* era yo a los veintipico de años. Indudablemente mis hijos también están en mis obras, así como la historia de mis padres.

El imaginario popular de la Isla, a través de proverbios, canciones, alusiones deportivas, distingue todas esas piezas. Penumbra en el noveno cuarto y *Triángulo* son los ejemplos más claros. ¿Por qué esas zonas tan peculiares de las tradiciones cubanas son a veces el centro, al menos dialógico, si no dramático, en sus creaciones?

Por mi vida. Mi padre era un aglutinador de decimistas y crecí en el campo de Tamarindo lleno de refranes. Tengo un poquito de cultura libresca, pero muchísima oral. La letra de imprenta me es levemente ajena. Recuerdo que mi padre se sabía de memoria *Camilo* y *Estrella* o *Amores montaraces*, de Chinito Isidró. Yo me pongo ahora y recuerdo cincuenta décimas, pero él se sabía las quinientas. Cuando en una Feria del Libro vi impreso *Camilo* y *Estrella*, me dio un escozor —no encuentro el verbo exacto— por la adulteración, por la insolencia de convertir en letra imprenta lo que nació para ser dicho. Vengo de la décima cantada y del dicharacho. Si un día fuera un buen escritor, sería gracias a esas cosas milenarias que tengo en mí del habla campesina, de la cultura popular.

He leído bastante, soy fan a la generación de Orígenes, que es tan culta, tan católica, y por eso me enamoraba en el preuniversitario de una muchacha como Adriana Ortega, que era como las de los poemas que leía en Orígenes. Pero no puedo escribir como Cintio ni como Fina, porque mi vida tiene otras certezas, otros dolores y otro alimento. A veces tengo que aguantar la mano porque estoy lleno de refranes, de dichos. Hay quien piensa que puede ser una pose en mi escritura, pero todo es natural... Un socio me dice: «tú no escribes tus obras, las pasas a máquina porque ya las tienes dentro».

¿Cómo asume y expresa esos sentimientos en este período en España, en que ha dado a luz una obra cubanísima como Cuatro menos?

Es que no he escrito nada para un público español, y creo que, si algún día lo hago, voy a demorar. No acepto, por ejemplo —me di cuenta en una escena de *Cuatro menos*—, que la mujer del protagonista diga que usa «bragas», en lugar de «blúmer», aunque la última sea una marca de ropa interior que nada dice a los españoles.

Igual con las conjugaciones verbales en pasado: ellos no dicen «tomé agua» sino «he tomado». El Miguel Hernández de *Reino dividido* está visto desde Cuba. Estudié como un animal las escenas de sus biografías, rastree su vida durante casi un año, pero siempre fue una lectura cubana, como el escritor que soy.

Ahora es que estoy queriendo a La Habana, porque me costó trabajo salir cultural y mentalmente de Tamarindo; así que imagínate qué significa Cuba para mí.

En octubre de 2010 se cumple el centenario del natalicio del poeta español Miguel Hernández, a cuya obra ha estado muy vinculado en los últimos años como parte del Círculo Hernandiano en Cuba, razón de su estancia en España y, además, figura central de Reino dividido. ¿Cómo ocurrió el contacto con su obra?

Después de caminar cuatro kilómetros desde mi casa en Tamarindo hasta la secundaria rural de las Margaritas. Allí aprendí de memoria las décimas de *Rosario Dinamitera*, que estaban en el libro de séptimo grado de Lecturas: «Rosario Dinamitera/ sobre tu mano bonita/ celaba la dinamita/ sus atributos de fiera/ nadie al mirarte creyera/ qué había en tu corazón...». Luego, en Madrid, conocí a Rosario Dinamitera, poco antes de que muriera, cuando tenía ya noventa años. Y ese encuentro fue impresionante.

Yo había leído mucho a Miguel y mi papá era fanático del humor y el desenfado del gran periodista que fue Pablo de la Torriente Brau. Desde el Círculo Hernandiano en Cuba, del Centro «Pablo», y el Círculo, en España, hemos logrado diálogos muy buenos. La obra *Reino dividido* es una de las almenbras de esos intercambios.

En diciembre de 2007 mandé unas escenas a una lectura que dirigió Carlos Celdrán. De forma humilde, con los libretitos en la mano y sin efectos sonoros, se leyó aquello que era solo sobre Pablo. En la primera edición de las Jornadas Hernandianas en Cuba, en las que Tania [Cordero] y yo trabajamos mucho, ya existía *Reino...*, como una obra sobre los dos escritores.

En esas Jornadas, *Reino dividido* se leyó empleando imágenes filmicas, con banda sonora, y la gente se emocionó y, si la suerte quiere, el 12 de febrero de 2010 debe estrenarse en la sala Argos Teatro con todos los hierros, con un elenco de primer nivel, probablemente música de Leo Brower.¹

Es considerado uno de los más importantes dramaturgos cubanos contemporáneos. Así lo afirma Osvaldo Cano en el prólogo de Cuatro menos, y lo certifican las antologías de las que su obra forma parte; sin embargo, los cubanos a veces lo reconocemos como el periodista de los diarios nacionales, o como el actor de la película Clandestinos, de las aventuras Papoloteros. ¿Le molesta eso?

Me gusta. Dejé de hacer dramaturgia un tiempo, pero hice crítica teatral y amé mucho el periodismo, y la actuación fue una casualidad afortunada. El otro día me metí con unas muchachotas, un piropito cubano, y una me dijo: «Oye, Amado del Pino, qué te pasa, que te conocemos», y me disculpé, pensando que tal vez alguna era la mujer de un amigo, y me dijeron: «no, somos de Las Tunas, pero te conocemos». Esas son las cosas que me hacen extrañar tanto a Cuba. Es vanidad y no es vanidad, porque son esas alegrías increíbles de ser un cubano de a pie.

¿Y no siente que esas «confusiones» pueden haber dificultado la acogida que la escena cubana ha dado a su teatro?

Desde el punto de vista literario, intelectual, creo que he tenido el reconocimiento que merezco. Sí he estado a veces en la encrucijada de dejar la crítica, porque ser crítico y dramaturgo es difícil. Lo ideal para un espacio que tanto amo como «Acotaciones», en el diario *Granma*, es que sea escrito por alguien joven, que no sea creador. Los escritores tenemos sentimientos y nadie está exento de identificarse con su propio trabajo.

Si me seco como dramaturgo, hecho que no desconozco, porque nosotros echamos el alma por la boca en cada obra, y no existe tanta alma, seguro me aferraré a la crítica.

¿Cree que la calidad de la crítica que se hace en Cuba incide en la calidad del teatro de hoy?

Siempre se dice que los literatos anhelan la crítica teatral cubana, porque hay opinión diversa, abundante, y somos envidiados a nivel de diálogo, de pensamiento. Pero la crítica teatral es insuficiente y venida a menos.

A veces llegamos a decidir los Premios Villanueva, que nuestros teatristas respetan tanto, y en ese espacio te das cuenta de que los críticos no han visto suficientes puestas. Las obras, las actuaciones que evalúan como buenas, pueden serlo, pero en relación a cuáles, a qué totalidad. Me perdí muchos juegos de pelota de domingos, empatados a las cuatro de la tarde al séptimo *inning*, cuando tenía que salir del estadio o de la casa para una función de teatro.

Las críticas generales a la escena cubana se concentran en la brevedad de las temporadas, la falta de reposiciones y la necesidad perenne de que se monten más autores nacionales. ¿Qué piensa usted como dramaturgo? ¿Qué le disgusta?

Corro el riesgo de que esto parezca una pedantería, pero cuando digo que me ha gustado llegar a Carlos Celdrán como director de *Reino dividido* estoy diciendo también que me gustaría que ese encuentro se repitiera. Además, me encantaría que mañana Carlos Díaz vuelva a hacer una obra de Norge Espinosa, o monte una de Abel González Melo o de Freddy Artiles. Porque un problema de la escena cubana ha sido la falta de diálogo entre su mejor dramaturgia y sus mejores directores de teatro, y estoy hablando de un proceso de más de cincuenta años.

Berta Martínez, especialista en el teatro de Federico García Lorca, comenzó su carrera en 1964, con *La casa vieja*,

espléndido texto de Abelardo Estorino, y no repitió casi la dramaturgia cubana. Vicente Revuelta, el padre de nuestro teatro contemporáneo, en 1968 hizo una gira por Europa y convirtió *La noche de los asesinos* en la obra más conocida del teatro cubano. Revuelta no solo no volvió a hacer un texto de Triana, sino que apenas hizo otros autores cubanos. Roberto Blanco montó en 1967 *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, que fue todo un acontecimiento. Entonces los dos eran jóvenes, y cuando después Eugenio escribió *Mi socio Manolo*, Blanco la batuqueó, pero finalmente no la hizo. Y no volvió a la dramaturgia cubana hasta *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera.

A menudo habla de Abelardo Estorino como uno de los mejores dramaturgos cubanos de todos los tiempos. ¿Cuáles otros nombres mencionaría como imprescindibles para la historia del teatro cubano del siglo xx?

Creo que no son tantos y que Estorino es tal vez el más grande que hemos tenido. Piñera es tan grande como poeta y como narrador, que si nos referimos estrictamente a los dramaturgos, Estorino es mejor.

Eugenio Hernández Espinosa, aunque su obra puede tener desigualdades, es un importante autor, con piezas como *María Antonia*, *Mi socio Manolo*. También lo son Alberto Pedro, Abilio Estévez, que ahora se conoce en el mundo como narrador, Carlos Felipe, Reguera Saumell, que ha sido un gran dialoguista. José Ramón Brene, además, mi amigo, es otro imprescindible.

A propósito, publiqué en la revista *Matanzas* un texto muy personal titulado *El gordito que hablaba como un inglés en el bar de 8*, porque en ese lugar conversaba mucho con Brene cuando yo tenía dieciocho o veinte años. Y escribí el texto pensando en todas las polémicas de los «novísimos», porque yo sí quise mucho a mis mayores. Y si *El zapato sucio* le debe en su escritura a *La casa vieja* de Estorino, una obra como *Reino dividido* no existiera si en mi tradición no estuvieran *La dolorosa historia...* o luego *Vagos rumores*, dos visiones tan grandes del propio Estorino sobre el poeta Milanés. No hablo de lo que hay groseramente parecido entre esas piezas, que serían sólo seis diálogos en una obra de hora y cuarenta y cinco minutos, sino el ejemplo de un dramaturgo cubano escribiendo sobre un poeta.

Y *Penumbra...* tiene de *Mi socio Manolo*, porque sin ser estudioso de Eugenio siento que me influyó. Igual, los diálogos impresionantes de Héctor Quintero, que prefiero como recurso de la escritura. Esa etapa de silencio en la que hice periodismo me acercó a las creaciones de estos autores, y considero que es un acto de humildad estudiar a los demás.

¿Las causas de aquel silencio?

Personales, profesionales... Me alegro, porque sigo pensando que antes de escribir mierda, es mejor no escribir.

NOTAS _____

1 *Reino dividido* fue estrenada por Argos Teatro en febrero de 2010.

Dividir la **Historia**: una encomienda superada

Eberto García Abreu

MIGUEL: De aquí en adelante, Elvira, debo seguir juntando a los vivos y a los muertos. ¿Qué otra cosa es el arte si no ese mezclar en el aire a los que se fueron con los que estamos? Y todo para que los que vengan mañana tengan un rastro de nuestras lágrimas o una sombra de las carcajadas que nos gastamos.

AMADO DEL PINO¹

FOTOS: CORTESÍA DE ARGOS TEATRO



REINO DIVIDIDO, ESTRENADO POR ARGOS
Teatro bajo la égida de Carlos Celdrán el pasado febrero, resulta ser un espectáculo provocador e inquietante a partir de la aparente singularidad de su historia dramática. El rastreo de momentos especiales de la vida del español Miguel Hernández y del cubano Pablo de la Torriente Brau, poetas, escritores y militantes sociales ambos, articula el cuerpo dramático de la obra. A través de un enjundioso entramado de situaciones, el autor nos hace llegar a escena la presencia de numerosos personajes que encarnan a amigos, familiares, contendientes y contemporá-

neos de Miguel y de Pablo durante los días de la guerra civil española y las luchas contra Machado en Cuba en los años 30, todo ello en un cruce de espacios y tiempos históricos convergentes en la imagen teatral.

Con un empaque de teatro histórico derivado de una primera mirada sobre el tema y los personajes que aborda el texto, *Reino dividido* se abre a problemáticas de mayor hondura estética, dadas las estrategias creativas y los puntos de vista que sitúa como centros de su reflexión sobre el vínculo entre los individuos y los grandes movimientos sociales. A pesar del cuidadoso recorrido por los

pasajes biográficos compartidos y de otros acontecimientos que Miguel Hernández y Pablo de la Torriente vivieron junto a los suyos, la propuesta de Amado del Pino sortea la *teatralización* de las semblanzas como si de un homenaje convencional se tratase; sobreponiéndose por momentos al aliento épico que atraviesa el texto de anchuroso espectro temático y sugestivas indicaciones espectaculares.

Logocéntrica por excelencia, *Reino dividido* propone un recorrido básicamente problemático, cuestionador, reflexivo e irreverente para con la Historia y con los hombres y mujeres que en ella se reconocen en tanto héroes o *pueblo en general*. Miguel y Pablo, como en tantas otras obras de este corte, exponen sus contradicciones y angustias. Las relatan en medio de la guerra y las luchas, junto a sus amigos y adversarios, entre sus amores y sus decepciones. Al tiempo que se reconstruyen los pasajes acontecidos, el diálogo entre ambos artistas y luchadores se carga de resonancias contemporáneas, como si se tratase de una mirada crítica sobre los hechos narrados. Ese cuestionar directamente el pasado, como un acto reconstruido desde *el aquí y el ahora*, resulta ser la base operativa de la intención distanciadora ofrecida por Amado, a partir del juego de encarnaciones a desarrollar por el grupo de hombres y mujeres que atraviesan inicialmente el escenario cantando canciones de guerra y ubicando el contexto de la acción evocada. Sobre el cuerpo de los soldados han de ocurrir las mutaciones de los numerosos personajes de esta obra *divida* entre las dos orillas del Atlántico.

Como una obra de *cámara*, la puesta en escena de Carlos Celdrán se levanta austera, esencial y *minimalista* sobre un terreno textual abundante de personajes, descripciones, narratividad contrastante, evocaciones y palabras, muchas palabras que recuerdan hechos, los explican y en ocasiones se convierten en materia de contradicciones que unas veces estallan y otras quedan suspendidas entre la retórica del verbo y las posposiciones de la acción.

Difícil arboladura la de esta obra que Amado crea a partir de la investigación de fuentes biográficas, discursos literarios y abundantes referentes históricos. De tales raíces nace una fábula que, más allá de reproducir encuentros medulares de los personajes, imagina, proyecta, se aventura en procurar situaciones en las cuales Miguel y Pablo entran en conflicto con sus respectivos entornos, lo cual quiere decir, también, con sus compañeros de gestas sociales y personales. Ya ha de entenderse a estas alturas que no estamos ante un *drama histórico* puro. La Historia y los personajes devenidos *históricos* son el contexto y las circunstancias en las que ha de concretarse escénicamente la pretensión de Amado de abrir nuevos ámbitos para su recurrente cuestionamiento sobre «la utilidad social del arte, el derecho a la selección individual de una fe y de una manera de pensar, la vieja y actualizada diferencia entre los que son coherentes con sus ideas y los que se parapetan tras el oportunismo»;² motivaciones esenciales para un debate actual, como él mismo declara.

La guerra civil española o las acciones contra la dictadura de Machado, en la Península o la Isla respectivamente, establecen un marco de ubicaciones en virtud de la colocación contextual de los encuentros de los personajes abocados a la toma de decisiones inaplazables. El dramaturgo parece caminar al lado de Miguel Hernández a través de pasajes de su noble creación poética y literaria, y procura revelar las conexiones profundas de sus imágenes, sus ideas, sus voces y sus actos con su comportamiento en las batallas sociales e íntimas por las que atravesó.

La militancia política, al igual que las confrontaciones sentimentales, que hacen tan rica la biografía del Pastor de Orihuela, se convierten en ejes temáticos que indican el progreso de las contradicciones latentes en la estructura dramaturgica. Miguel y Pablo vienen del pasado y con él se enfrentan. El pasado y la guerra son un problema múltiple e



inefable como la imagen teatral misma. Por eso los personajes introducen, presentan, explican y comentan generalmente los hechos evocados, en tanto tienen la necesidad dramática de instalar los actos y sus protagonistas en su justa situación contextual, aunque ello parezca una paradoja y resulte, al final, una contradicción en la que el propio acontecer dramático queda atrapado entre el *decir* y el *suced*.

La *acción* fragmentada y superpuesta en diferentes planos temporales avanza a saltos, apegada al decursar biográfico de los personajes centrales, y particularmente de Miguel. Los núcleos de contradicciones más fuertes, con frecuencia, crecen alrededor de las discrepancias del poeta español respecto al rumbo, la significación y el sentido devastador de la guerra para todos los individuos, no importa el grado de implicación que tengan en ella. Por ese camino Amado deja ver las dudas de Miguel Hernández y también sus quimeras. Lo ubica por ello ante sus amantes, sus compañeros de lucha, Lorca y María Zambrano, entre otros de evidente significación, para desvelar sus mayores certezas y también sus inseguridades. De esos choques se desprende por un lado una imagen más sensorial, vívida y desacartonada del poeta y el militante español; y por otro, paradójicamente, se crea alrededor suyo una aureola mítica, extraña al personaje mismo, a partir de la sublimación de sus ideas en contrapunto con el camino angosto que lo va llevando hacia la soledad y la muerte.

Con este Miguel Hernández, Amado construye un personaje teatral creíble. Sencillo y preciso en sus actos, el Poeta destapa las vestiduras de su historia personal sin ánimos ejemplarizantes. Al afrontar cada obstáculo, deja ver sus perplejidades, sus certezas y también sus tercas posturas ante las dudas que otros, como Lorca o María Zambrano, le pueden generar. Aunque acuda a veces en exceso a sus versos para indicar los hechos, el personaje, más que todo, polemiza, discute, increpa y critica los procedimientos y las circunstancias en las que se ve sumergido, y sus propias acciones. A partir de ahí se proyecta hacia el presente, y lo hace con naturalidad, sutileza y quietud. Lo hace desde sus silencios, desde sus miradas sugeridas, desde sus susurros, mucho más que desde sus discursos. En esos momentos en los que no puede hallar una explicación expedita para todo lo que le rodea, en su incompreensión a la manera de la vieja Ana Fierling, el Miguel Hernández de Amado del Pino se muestra teatralmente vivo, extraño de toda evocación estilizada o trascendentalista, a pesar de las connotaciones épicas con las que es envuelto por la teatralidad del texto.

En su segundo plano, Pablo de la Torriente Brau acude a la fábula para establecer puentes y equivalencias entre la trayectoria de Miguel y la suya. España y Cuba personificadas en dos hombres de estatura múltiple y dinámica. También la biografía sintetizada de Pablo arma el proceso dramático. Con él llegan algunos personajes *memorables* que constituyen su ámbito personal. Entre ellos se cruzan la Historia y la memoria. La anécdota y el recuerdo se contraponen al olvido de estos hombres y



mujeres contradictorios y rebeldes, amantes intransigentes de la verdad y el compromiso, desgajados del tronco inmovible del panteón *histórico*.

Como Miguel, Pablo muestra sus excesos, sus deslumbramientos y sus sacrificios. Tras su muerte, cumpliendo vaticinios y sospechas anunciadas por Teté Casuso, su esposa, emergen el oportunismo y la indiferencia por parte de unos cuantos que en su momento le fueron bien cercanos y hasta leales. Tras la muerte viene entonces la pregunta mayor en torno al sentido de la lucha, al rol transformador del individuo y su capacidad real para interactuar con la Historia.

Los caminos de Miguel y Pablo son extensos y encrespados. Amado del Pino los atraviesa en un juego de superposiciones, para dejarnos ver la diversidad de aristas que soportan sus caracteres y sus actos. El acercamiento «biográfico» se desdibuja en la armazón de las contingencias, en función de las situaciones mostradas, en las cuales podemos hallar las conexiones de estos individuos con nosotros ahora mismo. Y para eso el dramaturgo concentra varios núcleos de acción, de enfrentamientos nítidos de los protagonistas entre sí o con sus enemigos, compañeros, amigos o amantes. Una suerte de equilibrio estructural emerge así de la fábula, cuando podemos ver a Miguel y Pablo inmersos en conflictos, decisiones, alternativas y procedimientos paralelos en circunstancias y contextos distintos. Eso los une y los hace diferentes dentro de la estructura indagatoria de la obra. Una estructura lineal, a pesar del fraccionamiento del tiempo y el espacio recorridos por los protagonistas.

Precisamente la convocatoria al encuentro de personajes, hechos y recuerdos, para su análisis y confrontación, es lo que mueve la composición argumental recreada por



Amado. Ahí se emparenta con el proceder de *La dolorosa historia del amor secreto* de Don José Jacinto Milanés, de Estorino, es cierto. Pero los personajes que paso a paso van siendo encarnados por los soldados a lo largo del *recordatorio* dramático deben explicar mucho sus actos, identificarse por sus nombres y describir demasiado sus situaciones, lo que aleja el desarrollo de la acción del centro estructural y dinámico de la obra, urgida de síntesis y mesura en la selección del anecdótico y los conflictos a manifestar en el escenario.

Amado nos regala un gran fresco de la vida de dos grandes hombres, sin grandes desgarramientos o excesos de tragicidad, por muy duros que sean los momentos evocados. Como muchos de sus personajes conocidos a través de *Tren hacia la dicha*, *El zapato sucio* o *Penumbra en el noveno cuarto*, por recordar algunos, Amado examina y revela desde lo íntimo el proceder de los personajes arrancados a la Historia. Su operación es revitalizadora y sincera, aunque los discursos enarbolados nos resulten por momentos abrumadores.

Pero no se conforma Amado con un retrato de retoques realistas. Intenta jugar también con la desnudez del escenario y las posibilidades de teatralización que el recuerdo y su planteo crítico conllevan. Del contrapunto entre ambas intencionalidades se desprende en el texto, quizás inconscientemente, un tono de gran coral, de cantata *in crescendo*, para colocar en un entorno de significaciones épicas las figuras legendarias de Miguel Hernández y Pablo de la Torriente Brau, quienes permanecen en el escenario como entes teatrales distantes de las reencarnaciones históricas, enmarcadas, no obstante, por el condicionamiento de su natural significado para la Historia de España y Cuba.

Para Argos Teatro, *Reino dividido* debió funcionar sin duda alguna como un gran enigma conceptual, estructural y formal. Lo que hemos visto sobre el tablado despejado de la sala de Ayestarán y 20 de Mayo es un espectáculo de síntesis y contención que muestra uno de los escenarios convergentes en el texto de Amado, mediante una operación

creativa de síntesis dramática precisa. Al contexto de la guerra y sus representaciones evocadas por Miguel y Pablo, Carlos Celdrán y sus actores han contrastado el ejercicio del teatro como oficio indagatorio sobre las fábulas que han de contar, antes que la aceptación tácita de la representación de la historia escrita en las cuartillas. Justo en el cruzar de las miradas de personajes y actores se ha creado el presente de la representación en la que un grupo teatral expone las interrogantes más oportunas rastreadas en el texto. Interrogantes que traspasan el repertorio del grupo y la galería de personajes polémicos que muchos de estos actores y actrices han creado en los montajes de Argos Teatro.

El espectáculo se asume, por tanto, desde su condición teatral inmanente. Por ello no son los soldados quienes dan cuerpo a la fábula, sino los actores libres de afeites o caracterizaciones indicativas de los personajes que han de representar. Actores y actrices entran al escenario vacío, vestidos de blanco y negro, con total uniformidad en la imagen eficazmente concebida por Vladimir Cuenca. Sus palabras van modelando la acción y armando la fábula reveladora de los cruces que Miguel y Pablo protagonizarán. La teatralidad del espectáculo se deposita en la exactitud subrayada de las palabras y en la desnudez de las encarnaciones, fragmentarias y mutables como la estructura dramática.

Al reescribir escénicamente la escritura textual original, Celdrán despeja el núcleo de los acontecimientos de algunas escenas que aportan anécdotas y comentarios, pero diluyen el curso de la travesía de Miguel y Pablo. Entre equivalencias y analogías, Celdrán saca a la luz la esencia de los conflictos enfrentados por los personajes protagónicos que aún hoy, bajo otros imperativos históricos, mantienen plena incidencia en la vida política y social, en tanto nos permiten releer críticamente el pasado como un alumbramiento sobre el presente. Ahí están las preguntas sobre temas tan controvertibles como el destino de los héroes, el compromiso social, el individuo y sus procedimientos ante las demandas que las contingencias y las coyunturas políticas le plantean; por ahí andan también los cuestionamientos sobre la intolerancia, el dogmatismo y la falta de perspectivas humanas para entender y ajustarse al cambio de los tiempos que vivimos y refundamos.

Carlos se enfrenta al friso histórico soportado por el texto con la voluntad desacralizadora que la circunstancia creativa exige. Actúa en consecuencia con la profusión de imágenes y tópicos que Amado lanza a las cuartillas, transformándolos en carne y voz, gesto y emociones. Por eso el espectáculo potencia las situaciones dramáticas, condensa enfrentamientos, ubica la acción latente, concreta debates y diálogos de extenso alcance e imprecisa sujeción teatral. Convierte en teatro de oficio, eminentemente actoral, lo que el texto sugiere desde la historia, la poesía y la literatura a través del verbo. Carlos supera así el documento testimonial y levanta la acción al perfilar los personajes y sus situaciones dramáticas, sin renunciar por ello a su materia esencial: la palabra.

Argos Teatro presenta un espectáculo limpio de ilustraciones literales, pues la palabra convoca y hace saltar la imagen por sí misma. El espectador, asistido por los aportes sonoros de una composición sutil y exacta *orquestada* por Celdrán, puede construir entre diálogos, efectos, gestos y emociones la dimensión más justa de los acontecimientos evocados en la escena. Con esa manera *transparente* de componer personajes, ámbitos y situaciones sin un afán ilustrativo evidente, Carlos *actualiza* el acontecimiento dramático aludido y lo arrastra crudamente ante sus espectadores, para presentarles otra vez cuestionamientos insistentes de su teatro y de sus estrategias creadoras, consecuentes necesariamente con su poética escénica y su sentido del teatro como activador del debate social y de la reflexión humana de profunda connotación política.

Precisamente por esa razón, Miguel Hernández, Pablo de la Torriente Brau, Josefina Manresa, Teté Casuso, Maruja Mallo, Josefina Fenoll, María Zambrano, Ramón Sijé, Raúl Roa, Carlos Fenoll, Alexandre, Manuel Altola-guirre, Federico García Lorca y otros nombres más, que aparecen identificando a los personajes, abandonan en la lectura escénica su estatura *histórica* para calar en lo hondo de sus contradicciones y hacerlas más cercanas a las inquietudes que hoy día nos asaltan sobre nuestros destinos históricos.

También por eso la mixtura de textos, las citas, las superposiciones de hechos y recuerdos adquieren un sentido coherente dentro del acontecer escénico al exponer la confluencia de distintos tiempos en un *único* conflicto *historizado*: la lucha recurrente del individuo por su plenitud, su integridad y su libertad frente a diferentes fuerzas de dominación y encierro.

Entre la coral de personajes y situaciones que Amado compone, Carlos procura destacar las individualidades que soportan a los nombres de los *héroes* y sus contemporáneos, los de aquellos tiempos y los de hoy. La escena iluminada intemporalmente, enmarcada por los medios tonos y las sombras que con certeza Manolo Garriga ha dibujado sobre el tablado, y abre paso a la masa que colectivamente se nos exhibe al inicio. Los actores de blanco y negro sobre un fondo oscuro, sentados en sillas negras, todas iguales, llegan dispuestos a la interpretación conjunta. Nada los diferencia como personajes, pero tampoco son la tropa de soldados señalada en el texto, como ya

hemos dicho. Contra esa aparente armonía uniforme del blanco y del negro, el espectáculo se rebela. Rompe la insensata quietud de los extremos y busca matices en los cuerpos de los actores y en algunos aditamentos que usan para hacer más extrañas las situaciones como gafas, pelucas o mantas de colores crudos.

La metáfora visual se transforma en voz de las irreverencias que la acción de los personajes demanda, en aras de una cercanía más personalizada de sus conflictos. Quizás por ello, el recorrido cromático del espectáculo a través de las tonalidades termina sobre el cuerpo enfermo y semidesnudo de Miguel, como expresión incuestionable de su soledad y de la inutilidad de las *tristes guerras* libradas por él y sus compañeros. Cubierta por el blanco o el negro, la piel de Miguel y Pablo deviene símbolo de territorio vulnerado y vulnerable. La piel de estos personajes, en toda su humanidad, se expone irreverentemente contra el dogma extremista de las oposiciones a ultranza. Así el espectáculo pone en tela de juicio los acontecimientos narrados en la fábula, como si fueran hechos ya superados por los tiempos.

Casi al final, desde la muerte o en medio del delirio, Miguel se reencuentra con sus amigos y sus parientes para un nuevo intercambio de visiones. Confiesa sus incertidumbres más perentorias tras tantas muertes y partidas. Pero la puesta no lo mitifica ni lo endiosa. Antes bien lo expone en una escena transformada en pista de *cabaret político* en el cual Miguel habla al micrófono revelándose e interrogando a sus compañeros de avatares. Se trata de una *extraña* escena que resulta, al cabo, la imagen más desafiante de la puesta en la que se produce una aparente ruptura del lenguaje y se agudiza aún más la mirada crítica del espectáculo sobre los acontecimientos recogidos en la historia dramática, en ese instante sometida a la más radical desarticulación de significaciones pre-fijadas y valores superfluos.

Dicho todo, agotado el debate y la evocación, Miguel permanece en el centro de la escena, junto a su esposa de último momento y mujer de toda la vida. El concierto de voces se acaba, solo el ademán contenido, la palabra corta y la voz imprescindible alcanzan para confirmar la muerte. La muerte de un visionario que no puede cerrar los ojos y continuar andando libremente, porque la cárcel sigue siendo su abrigo indeseado. El hombre y la mujer solos en la escena. El ciclo vital se cierra, pero las preguntas se disparan ante la inutilidad de las *epopeyas* acaecidas sobre el cuerpo enfermo del poeta, transformadas también en el oscuro luto de la esposa, cuyas fuerzas no dan para, definitivamente, cerrar los ojos a su hombre. Tal vez por eso la mirada de Miguel perdura; regresa una y otra vez, no solo sobre sus caminos, sino sobre todos los hombres y las mujeres que como él destinaron esfuerzos e imágenes para hacer de la vida una posibilidad de plenitud más justa y cierta.

Luego el silencio y más allá el aplauso que cierra la ceremonia. Vuelve la luz a la sala y uno tiene la sensación de haber franqueado el tiempo y los acontecimientos, sin perder la lucidez del presente, o quizás sí. El gesto aglutinador



del teatro ha sido restituido a su espacio. Solo entonces se perfilan los pactos y los intercambios no evidentes entre las imágenes y los personajes que viajan juntos en Argos Teatro, cual nave acogedora de tantas diferencias entre personajes, composiciones dramáticas, variaciones escénicas, pronunciamientos temáticos y ejercicios actorales.

Miguel y Pablo en Argos Teatro releen su pasado y su memoria desde el presente, con el mismo ímpetu revelador con que lo han hecho antes Baal, Segismundo, Julia, Juan, Zucco, Pasolini, Stockman, Karel, Mae, Lloyd, Hamm o Clov. Lo han hecho cada uno en sus historias particulares, en las cuales los héroes, no importa cual sea su sino distintivo ni su modelo, han sido expuestos al cuestionamiento, la incertidumbre y el desafío contaminante de sus conflictos. Con esos héroes demoleedores se emparientan verdaderamente los personajes de Amado del Pino, gracias a la operación selectiva de la puesta en escena, pues el planteamiento indagatorio y problemático que el autor sugiere, y que luego el director restituye en un primer plano, se entronca justamente con el discurso crítico y revelador de la poética de Celdrán, construida imagen tras imagen en aras de la realización de su ideal de

un teatro sin artificios, cercano y límpido, emocional pero que no renuncie ni a la palabra ni a las ideas ni a la visualidad; un teatro que me ayude a explicar desde la sencillez mi realidad más minuciosa.³

Carlos y sus actores nos exigen romper falsas ilusiones escénicas y complejas estructuras conceptuales, para situarnos en medio del acontecimiento teatral como facilitador del debate ético e ideológico conveniente hoy día. De ese modo el teatro camina entre nosotros, desbaratando distancias formales y dolorosos pesimismo, a partir del rigor de la imagen y la sobria presencia de esos hombres y mujeres –actores y personajes– de emociones contenidas y palabras urgentes, quienes corporizan el diálogo profundo de Argos Teatro y Celdrán con sus espectadores, conquistados a fuerza de inteligencia, belleza y consistencia del hecho teatral, anclado en el compromiso irrefutable con el presente y el destino histórico de nuestro teatro y nuestro país.

Conscientes de tan sólido empeño, José Luis Hidalgo, Verónica Díaz, Pancho García, Lieter Ledesma, Yuliet Cruz, Yailín Coppola, Edith Obregón, Waldo Franco y Alexander Díaz Peña, actores y actrices de edades distintas, confluyen con similar eficacia en la entrega de sus personajes a una imagen escénica esencialmente colectiva, coral y cerrada a lucimientos interpretativos desmedidos. Caracteres de distinta complejidad dramática, y de funciones tan diferentes en la armazón de la historia replanteada, sin duda señalan a los actores misiones inusuales para dar vida a estos seres afincados en el recuerdo, la memoria, las ideas y las palabras. Arquetipos, referentes históricos, modelos preestablecidos, biografías reconstruidas por pasajes suspendidos en el tiempo y no en la acción, generalmente, más que obstáculos devienen resortes para las

construcciones que los actores y las actrices muestran pulcramente en el escenario. La exactitud técnica y la madurez de José Luis, el dominio de la presencia y la precisión de sus mínimos gestos y palabras en virtud del transcurrir de la imagen, en el caso de Verónica y Pancho, que confirman sus magisterios, junto a la vehemente emocionalidad de Yuliet, constituyen un núcleo de notables estremecimientos dentro de la austeridad natural del espectáculo.

La coral fragmentada de Miguel Hernández y Pablo de la Torriente Brau termina con una nota sostenida de dramatismo y sinceridad. Un cenital de luz intensa se cierra sobre Miguel y Josefina, su mujer, y señala el momento impostergable de la muerte del Poeta en medio de un escenario totalmente despejado. Lejos de los oropeles y los acomodados de la imagen, emergen las huellas de estas vidas cruzadas sobre las cuartillas y las tablas, atravesando las sombras y las palabras lanzadas contra el olvido y las conciencias indiferentes.

El universo dividido de estos hombres ejemplares no se repara bajo el imán del teatro, al contrario. Consecuente con la aguda sobriedad de sus razones e imágenes precedentes, el espectáculo de Amado, Carlos y Argos Teatro instaura otra vez el desafío de la duda y la irreverencia frente a la *Historia* bien contada. Incómoda como la duda misma, la última mirada sobre la escena nos deja entre las manos un pedazo de fábula dividida, imperfecta y desarmada. Reconponerla para nuevas interpretaciones es tarea pendiente que el espectáculo planta en el camino sin darnos ningún indicio aleccionador para restaurar la inevitable división de *nuestros reinos*.

NOTAS

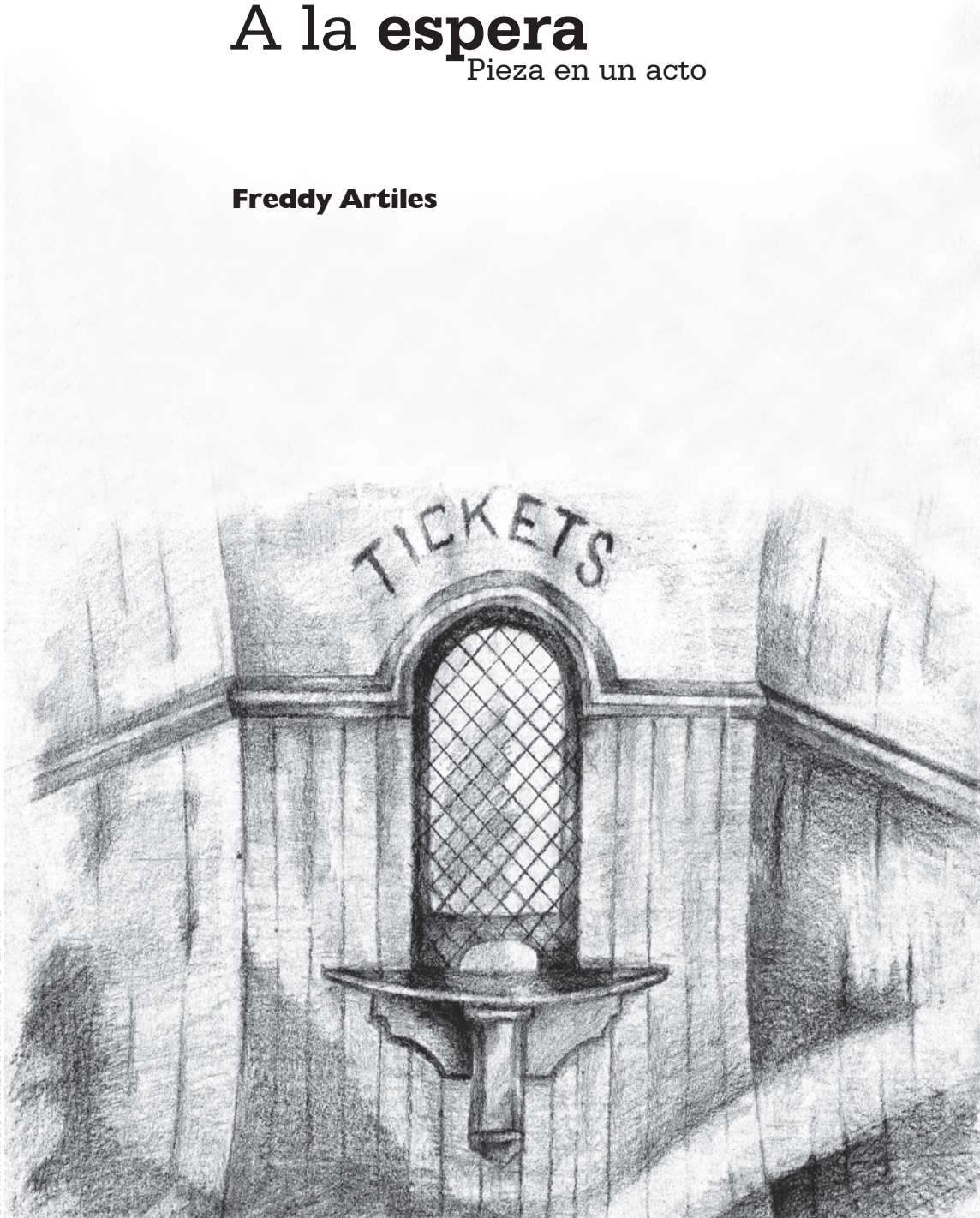
- 1 Texto no definitivo, inédito, tomado del libreto que se utilizó para la puesta en escena.
- 2 Amado del Pino: «Breve mapa de rostros y pasiones», en programa de mano del espectáculo.
- 3 Amado del Pino: «Dirigir es un estado de diálogo», en *La escena transparente*, de Carlos Celdrán, Ediciones Alarcos, La Habana, 2006, p. 52.



A la espera

Pieza en un acto

Freddy Artiles



ILUSTRACIONES: MAIKEL RODRÍGUEZ DE LA CRUZ



ENTRE LAS HISTORIAS FABULADAS Y FABU- losas que abundan en nuestro medio hay una que cuenta de un joven quien, entre prácticas de infantería y voces de mando, comprometió, sin aún saberlo, su vida con el teatro al punto de que, recién desmovilizado del Servicio Militar, sin imaginar otro destino posible, encaminó sus pasos hacia un grupo teatral con el primer afán de ser actor. No le dio la vida oportunidad tal y quizás por ello la escena cubana lo inscribió más tarde entre sus autores dramáticos de mayor reconocimiento y sus grandes investigadores.

En realidad, antes, mientras estudiaba Biología en la Universidad de La Habana, ingresó al Teatro Universitario. Cuando se percató de que la actividad extracurricular de las tablas le interesaba más que la especialidad académica, dejó los estudios y fue, entonces, llamado a filas.

Pelusín. El títere popular (2002), *Nuevas aventuras de Pelusín del Monte* (2003) atesoran sus fecundos resultados como investigador, en tanto numerosos artículos críticos y teóricos de su autoría han aparecido en publicaciones cubanas como *Conjunto, tablas, Revolución y Cultura, Juventud Rebelde, Granma, Trabajadores* y en publicaciones especializadas de Costa Rica, Colombia, URSS, España, Estados Unidos, México y Argentina.

Su labor pedagógica es ampliamente reconocida a partir de los incontables cursos, talleres, clases magistrales y conferencias impartidos tanto en Cuba como en otras regiones del planeta: Canadá, Dinamarca, Estados Unidos, México, Colombia, Perú, España, y halló su colofón en el curso televisivo de Teatro para Niños y de Títeres que tuvo lugar en el contexto de Universidad

Con Freddy siempre

Cuando la vocación existe, el axioma del antiguo centro imperial se cumple con rigor. Todos los caminos conducen a Roma. En efecto, en 1971 Freddy Artilles Machado iniciaba su carrera en el teatro profesional al obtener el Premio de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba con la pieza *Adriana en dos tiempos*, a la cual le siguieron otros títulos como *En la estación*, *De dos en dos*, *Vivimos en la ciudad*, *El esquema*, *Temas para broncas con posibles fechas*, entre los textos para adultos, y las piezas titiriteras para diversos sectores etarios *El conejito descontento*, *El pavo cantor*, *¡Llega el circo!*, *El mundo al revés*, *La explosión*, *El Quijote anda*, *Cine-títeres y Pinocho* y *tiburón morado*, la mayoría de ellas representadas y publicadas en Cuba, Alemania, Bulgaria, URSS, Ecuador, Venezuela, República Dominicana, El Salvador, México, Argentina, España, Perú y Nicaragua, y acreedoras de premios y reconocimientos en los concursos 13 de marzo, UNEAC, La Edad de Oro, Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil, así como en eventos escénicos nacionales como el Festival de Teatro de Camagüey (1983), el Festival de Teatro para Niños (1985) y el Encuentro de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes de Guanabacoa (1999).

Sus libros *Teatro para niños* (1981), *Aventuras en el teatro* (1988), *Teatro y dramaturgia para niños en la Revolución* (en sus dos ediciones, la de 1988 y la del pasado 2009 que extiende el análisis hasta el final del siglo xx), *La maravillosa historia del teatro universal* (1989), *Títeres: historia, teoría y tradición* (1998), *De Maccus a*

para Todos y el cual todavía hoy podemos disfrutar en su tercera temporada de transmisión. Fue profesor de dramaturgia en la ENAD entre 1973 y 1974 y también en la Escuela de Teatro para Niños del Parque Lenin; Profesor de Apreciación del Teatro en uno de los frecuentes cursos para el personal técnico que organizaba el Teatro Nacional (1979); Profesor del Seminario de Teatro para Niños en el Instituto Superior de Arte (1982-84); Profesor del Seminario de Dramaturgia I y II (1997 y 1998) y Profesor de Historia del Teatro (2001) en el mismo centro docente. Profesor fundador del Seminario de Dramaturgia que organiza el Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas desde 2001, a cargo de la disciplina de Técnica del Drama en la mayoría de sus ediciones. Desarrolló más de veinte talleres de dramaturgia sobre el teatro de adultos y de títeres con muy diversas instituciones y organizaciones y en variados eventos y contextos, entre los que sobresalen el Taller Internacional de Títeres en Matanzas y los talleres impartidos con los colegas de Monterrey, Sinaloa, Chihuahua, Culiacán, en México; el Teatro Arbolé (Zaragoza, España) y el afamado grupo La libélula dorada (Bogotá, Colombia).

Organizador de cursos de posgrado sobre Teatro para Niños y del Diplomado de Teatro para Niños y de Títeres que durante varios años se estuvo desarrollando en el ISA; toda iniciativa docente encontró en él un aliado formidable.

Brindó su aporte como traductor de inglés e italiano –gracias a él contamos con cuidadas versiones al español de importantes textos de teoría teatral– y como jurado en numerosos y muy disímiles eventos. Los concursos UNEAC, La Edad de Oro, Caracol, «Mario Rodríguez Alemán» de teatro y el de Crítica de la revista *tablas*; y los festivales de Teatro para Niños, del Monólogo, de Camagüey, el Aquelarre, el de Pequeño Formato de Villa Clara y el Elsinor son algunos de ellos.

Asimismo tomó parte en una considerable cantidad de eventos internacionales como el XVI, XVII y XXII Congreso del Instituto Internacional del Teatro (ITI), en Berlín, Suecia y Cuba, respectivamente; el Festival de Teatro para Niños de Bornholm, Dinamarca; la Conferencia «Títeres de las Américas», en Atlanta, E.U.

Fue Freddy la primera persona con quien tuve contacto la vez que traspuse el umbral de la entonces Dirección de Teatro y Danza del Ministerio de Cultura. Era el 11 de septiembre de 1978 y, culminados los estudios universitarios, daba comienzo a mi vida laboral.

He olvidado el resto de los detalles de la ocasión, pero no la figura magra de aquel hombre de pelo levemente entrecano que con una breve frase me ayudó a orientarme en el laberinto de salones convertidos en oficinas. Días después sabría que se trataba del autor de *Adriana en dos tiempos*, una obra que desde la etapa del preuniversitario había llamado mi atención, así como *El conejito descontento*.

Poco más estuvo Freddy por allí; la reorganización interna que había tenido lugar en la Dirección, y supongo que ciertas afinidades electivas, influyeron en su desplazamiento

Esther Suárez Durán

(1988); el Festival Internacional del Títere, México DF, México (1991); el XI Congreso de la ASSITEJ, La Habana (1993); el III Festival de Teatro para Niños y Jóvenes, en Lima, Perú; el I Congreso Internacional de Teatro, en Gran Canaria, España (1997); el Taller Internacional de Títeres, en la hermosa ciudad de Matanzas, en todas sus ediciones.

Durante los años más recientes su actividad creadora se extendió a los predios televisivos. En calidad de guionista realizó las versiones de *El conde de Montecristo*, *El príncipe de los zorros*, *El caballero del rey* y la serie titiritera para niños *Despertar con Pelusín*, para el espacio matutino de la Revista *Buenos Días*.

Esta ingente e impresionante labor ha sido reconocida mediante el Premio Abril por la trascendencia de su obra para niños y jóvenes; el Premio Romance de la Niña Mala (UNEAC, Sancti Spiritus, 2002); el Premio Especial La Rosa Blanca por sus aportes al teatro para niños en Cuba (2005); el Premio Gorgorito, con el cual la filial de la UNIMA de Madrid reconoce a aquellas personas con una extensa y valiosa trayectoria en el teatro de títeres; el Diploma Centenario de La Edad de Oro, otorgado a personalidades destacadas en el campo de la creación artística y literaria para niños y jóvenes; la Distinción por la Cultura Nacional, el Diploma a la Maestría Artística, entregado por el ISA; la Distinción por la Educación Cubana y la Medalla «Alejo Carpentier» del Consejo de Estado de la República de Cuba.

hacia la Dirección Provincial de Cultura, donde trabajó como asesor de teatro junto al dramaturgo y director Ignacio Gutiérrez. No obstante, lo seguí viendo con frecuencia durante los horarios de almuerzo. Acudía, fielmente, a compartir con su dama, una de mis colegas mayores, la entonces especialista Mayra Navarro, hoy reconocida artista y promotora de la narración oral escénica, quien era, desde algún tiempo, su compañera de vida.

Luego compartimos reuniones, comisiones, festivales, proyectos. Tuve el placer de ser su alumna en un corto taller de dramaturgia en las instalaciones de la revista *tablas* y de asistir junto a él a una de las ediciones del Festival de Camagüey que, justamente por su compañía inteligente, gentil y atenta, ha quedado entre mis recuerdos más entrañables.

Su presencia en el jurado de uno de los concursos de la revista *tablas* le otorgó un especial valor agregado al premio de ensayo que obtuve y que me dio a conocer telefónicamente el mismo Freddy, tras las deliberaciones pertinentes con sus colegas del jurado, con la emoción y la alegría de algo propio.

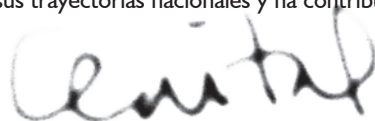
Así se fue construyendo una amistad que es mi privilegio, con admiración y afecto sinceros en la cual no faltaron –por ser verdadera– las disensiones y los temas difíciles. Ajena, por supuesto, a los elogios pueriles, el tráfico de influencias y los toma y daca de maltrecha ética.

Apenas hace unos tres años, en la celebración de su arribo a los sesenta, expresé:

De Freddy Artilés, nacido en 1946 en Santa Clara y confirmado socialmente como dramaturgo a los veinticinco años de edad, en 1971, en La Habana, quien exhibe una sólida obra de investigación con la cual ha elaborado amenos libros de divulgación de la historia del teatro desde perspectivas diversas, varios de los cuales resultan textos de obligada referencia, y a partir de estas dos vertientes –la de autor teatral y la de investigador– ha desarrollado un fecundo ejercicio pedagógico, entre lo mucho que se puede decir, es preciso resaltar su laboreo incansable, sentido de la responsabilidad, rigor y honestidad, junto a su espíritu generoso y gentil y a un muy peculiar modo de ser, en que destaca su personal ironía y esa inefable mezcla de objetividad

visibilidad de su escritura teatral para los más jóvenes. Es cierto, Freddy fue un autor teatral muy completo, capaz de componer en registros y claves distintos. De ello da fe su obra dramática, poco conocida en su cuerpo total y no estudiada, como la de la mayoría de los autores cubanos que residen en la Isla.

Haciéndome eco de su preocupación quiero resaltar esta arista de su faena. Las otras, entre ellas la investigativa y la pedagógica, devienen más elocuentes; sobre todo porque las lanzas quebradas en ellas han resultado una colaboración imprescindible en la legitimación profesional y social obtenida por el teatro para los infantes y el teatro de títeres. Su dedicación teórica a estas especialidades ha reconstruido sus trayectorias nacionales y ha contribuido



y escepticismo que, unas veces, nos ha hecho colocar los pies sobre la tierra mientras, otras, nos ha servido de acicate e impulso para enfrentar diversos retos, y en el cual también palpita una ternura viril.

Solo me queda agradecerle a Freddy por tanto que nos ha entregado, sin reposo y sin estruendo.

Reitero hoy estas palabras.

Insistió repetidas veces en que su dramaturgia para adultos no fuese olvidada; lacrada bajo los etiquetamientos fáciles –que disponen la inercia y la ignorancia– ante la

–de modo sustancial– a insertarlas en el diálogo histórico intercultural.

Freddy supo ser un hombre de su tiempo en toda la magnitud de su humana existencia. Tan necesario y útil que no toleramos su partida. Ajeno a oropeles y florituras; sobrio y preciso. Quizás ello explique que no haya dejado ocasión al merecido aplauso.

Que Maccus, Karagoz, Punch, Pulcinella y Pelusín lo acompañen por siempre. A nosotros, con la obra buena por realizar, nos corresponde honrarlo.

Gracias, Freddy, por tanto.

A la espera

Pieza en un acto

Freddy Artiles

Personajes

EL UNO. Cerca de sesenta y cinco años, de mediana estatura y complexión más bien gruesa, calvicie incipiente y algo barrigón. Viste una camiseta interior blanca y un pantalón de pijama. Calza unas chancletas. Habla despacio, a veces como si le faltara el aire, pero con seguridad y sin tensiones.

EL OTRO. A pesar de sus cuarenta años y su fuerte complexión física, está bastante maltratado y parece mayor. Tiene amplias entradas en el pelo, algo encanecido, y barriga de bebedor. Tose con frecuencia. Viste una camiseta de salir de colores, una especie de bermuda y chancletas. Entre los dedos índice y medio de la mano derecha conserva un cigarrillo casi completo.

ELLA. Tiene unos cincuenta y ocho años y los representa, pero su rostro, de cutis seco, es como una máscara perenne de amargura. Se tiñe el pelo, de rubio o rojo, para ocultar inútilmente las canas. Ya ha alcanzado las indeseables libras de más que imponen los años, aunque no es gorda. Viste una de esas sencillas batas de casa de tirantes y falda hasta las rodillas. Calza chancletas. En su discurso se advierte siempre un resentimiento general hacia todo. Pocas veces sonríe y cuando lo hace esboza una mueca.

EL JOVEN. Alrededor de veinticinco años. Buena figura deportiva. Tatuajes en ambos brazos o en las piernas. Viste pulóver amplio con rostro de algún cantante o artista del pop, *short pants* y unos tenis de esos que parecen botas de cosmonauta. Su lenguaje es pobre, todos sus infinitivos terminan en «ele» y su dicción es deficiente. Habla bastante y de todo, pero da la impresión de una considerable ignorancia y de que en el fondo no le importa nada.

La acción, en algún lugar de Cuba, a comienzos del siglo XXI.

ACTO ÚNICO

La escena recuerda el andén de una estación de trenes de pueblo, muy vieja, casi en ruinas. Una fachada de tablas con frecuentes separaciones entre unas y otras. Al centro, una puerta de acceso al interior; a la derecha del espectador, una boletería con ventanilla y rejas; a la izquierda, lo que resta de algo que fue un aviso, quizás con los horarios de los trenes, o un cartel político, o un anuncio propagandístico, o quién sabe qué. A los extremos de la fachada, recostados a la pared de tablas, sendos bancos de madera. El piso es también de tablas. Frente a la estación pasa la línea del tren. Todo está cubierto por una especie de pátina, quizás verdosa, que da al conjunto un aire de irrealidad. De hecho, nunca se sabe si la tal estación existe o no.



Luz tenue como de amanecer. El Uno llega al andén. Viste camiseta blanca, pantalón de pijama y chancletas. Mira a su alrededor, extrañado, tratando de reconocer el lugar. Se acerca a la boletería, mira al interior. Da unos golpecitos en la reja. No hay respuesta. Mira a la puerta, se dirige allí y la observa de arriba a abajo. Mira a su alrededor, a los bancos. Toca en la puerta.

EL UNO. (En voz alta.) ¡Eeeh...! ¿No hay nadie? (No hay respuesta. Mira de nuevo a su alrededor. Camina hacia el extremo izquierdo del andén. Aunque no hay sol, mira a la distancia haciendo visera con una mano. Baja la mano. Camina hasta el otro extremo del andén y hace lo mismo. Mira a los bancos. Se acerca a uno de ellos y se sienta. Lanza una especie de suspiro y se encoge de hombros. Para sí.) ¡Bueno...!

EL OTRO. Buenas...

El Uno se vuelve y se levanta como impulsado por un resorte, sorprendido y asustado.

EL UNO. ¡Óigame! ¡Qué susto me ha dado!

EL OTRO. (Tose.) Disculpe, es que...

EL UNO. No, no, no se preocupe. Es que...

Se callan. Se miran. Un silencio.

EL OTRO. ¿Usted espera el tren...?

EL UNO. ¿El tren?

EL OTRO. (Asintiendo.) Sí... (Pausa. Espera una respuesta que no llega.) Por aquí... pasa un tren, ¿no?

El Uno lo mira un instante sin responder. Luego observa a su alrededor.

EL UNO. Bueno... hay una línea ahí, pero... no sé si habrá tren. (Mira a El Otro.) ¿Qué le dijeron a usted?

EL OTRO. ¿A mí? (Se encoge de hombros.) Nada. (Mira a El Uno.) ¿Y a usted?

EL UNO. Tampoco.

EL OTRO. Entonces estamos a noventa y nueve iguales.

EL UNO. (Sonriendo y asintiendo.) Hum...

EL OTRO. (Tose y se encoge de hombros.) Bueno... (Se sienta en uno de los bancos. Mira a El Uno.) Y usted... ¿es de por aquí?

EL UNO. ¿De por aquí? (Mira a su alrededor.) No sé.

EL OTRO. ¿Cómo que no sabe?

EL UNO. No. Es que... no sé ni dónde estamos.

EL OTRO. ¡Ah...! (Asiente y luego mira a su alrededor.) Verdad. Ni yo tampoco.

EL UNO. (Mirando intrigado a El Otro.) ¡Ah!, ¿no? (El Otro niega.) Y entonces, ¿qué hacemos aquí?

EL OTRO. Eso quisiera saber. Yo estaba... tranquilo, mirando la pelota por televisión en la sala de mi casa, fumándome un cigarrillo y echándome un roncito... y de pronto... (Señala el lugar.)

EL UNO. ¿De pronto?

EL OTRO. (Tose.) Bueno... me acuerdo de que me dio un acceso de tos... de esos que me dan a cada rato. Y... de pronto vi que mi mujer venía parriba e mí con unos ojos de este tamaño... (Se calla.)

EL UNO. Y, ¿entonces?

EL OTRO. Entonces... (Se encoge de hombros.) Nada. Como que... me fui del aire. Y caí aquí. (Pausa.) Y usted ya estaba.

EL UNO. Sí... (Como pensando.) A mí me pasó algo parecido. (El Otro lo mira interesado.) Anoche yo... Bueno, casi siempre me acuesto tarde, trabajando en la computadora y eso... Pero anoche... me sentí... muy, muy cansado. Le di un beso a mi mujer... y me acosté. Creo que me dormí... (Mira a su alrededor.) Y cuando abrí los ojos... estaba aquí... Con la idea de que tenía que coger el tren.

EL OTRO. (Como aceptando la idea.) Igual que yo.

Ambos se miran.

EL UNO. ¡Qué extraño!, ¿eh?

EL OTRO. (Asiente y tose. Mira el cigarro a la mitad que



sostiene en su mano derecha y se dirige a El Uno.) Óigame, ¿usted no tendrá ahí por casualidad... un fósforo... o una fosforera?

EL UNO. No...

EL OTRO. ¿No? ¡De madre! La verdad que tener un cigarro y no poder encenderlo... (Mira a El Uno.) ¿Usted no fuma?

EL UNO. No.

EL OTRO. ¿Lo dejó?

EL UNO. (Negando con la cabeza.) Nunca he fumado.

EL OTRO. Hum... Y, ¿no toma café tampoco?

EL UNO. (Sonriendo.) ¡Ah! Eso sí.

EL OTRO. Un cafecito ahora no vendría mal, ¿eh?

EL UNO. Y, ¡dígalo!

Una pausa.

EL OTRO. Yo fumo desde jovencito. (Tose.)

EL UNO. Se nota.

EL OTRO. ¿Lo dice por la tos?

EL UNO. (Asiente.) Parece bronquitis.

El Otro mira a El Uno como sorprendido.

EL OTRO. ¿Cómo lo sabe?

EL UNO. ¿Tiene bronquitis?

EL OTRO. (Asintiendo.) Crónica. ¿Cómo lo supo?

EL UNO. (Se encoge de hombros.) Lo supuse. Soy médico.

EL OTRO. Ah...

EL UNO. Y usted, ¿a qué se dedica?

EL UNO. (Hace gesto con las manos) Manejo.

EL UNO. ¿Taxista?

EL OTRO. (Niega con la cabeza.) Guaguero.

EL UNO. (Sonriendo.) ¡Ya!

EL OTRO. Igual que el viejo.

EL UNO. Ah... Su padre también es guaguero.

EL OTRO. Lo fue.

EL UNO. ¿Murió?

EL OTRO. ¡No! Ni que Dios lo quiera.

EL UNO. Está retirado.

EL OTRO. Más o menos... pero... tampoco.

EL UNO. Y, ¿entonces?

EL OTRO. El viejo mío es... un personaje.

EL UNO. ¿De verdad?

EL OTRO. (Mira al medio cigarro que sostiene entre sus dedos.) ¡Coño! ¡Qué lástima que no haya un fósforo!

EL UNO. Óigame, y... a pesar de la bronquitis esa, ¿sigue fumando?

EL OTRO. (Se encoge de hombros.) El médico me ha dicho que no puedo, pero... imagínese...

EL UNO. (Asiente.) Cada cual se suicida a su manera.

EL OTRO. No, si yo estoy fumando menos que antes... (Tose.)

EL UNO. (Con intención.) ¿Verdad?

EL OTRO. (Como rebatiéndole.) ¿Y usted, no padece de nada?

EL UNO. Del corazón.

EL OTRO. (Impresionado.) ¡Coño! (Pausa.) Pero... se está atendiendo, ¿no?

EL UNO. (Asiente.) Tengo que operarme. (Pausa.) Pero... imagínese...

Ambos se miran y ríen. Se ha entablado una especie de camaradería entre ellos.

EL OTRO. Pues, como le decía, doctor... el viejo mío es tremendo personaje.

EL UNO. ¿Vive contigo?

EL OTRO. ¡No, qué va! Él y la pura se separaron hace años.

EL UNO. (En broma.) ¡Qué raro!

EL OTRO. (En serio.) ¿Raro...?

EL UNO. No... es que... Mira, antes era muy simple. Tú llegabas a tu casa con un amiguito y le decías: esta es mi mamá, este es mi papá y ese es mi hermanito, y ya. Pero ahora los muchachos se arman tremendo lío porque tienen que decir: mira, este es mi padrastro, y este es mi medio hermano, del primer matrimonio de mi mamá, y la que está en la cocina es la hija mayor de mi papá y... así por el estilo.

EL OTRO. (Que le ha parecido muy gracioso, riendo y tosiedo.) Así mismo es... Así mismo es, cará...

El Otro se esfuerza por reír un poco más. Un silencio.

EL UNO. Ibas a hablarme de tu papá.

EL OTRO. Ah, sí... El viejo... era guaguero, y un día se topó con mi mamá, que era maestra de escuela. Se empataron y al poco tiempo nació yo. Y ahí empezaron los problemas.

EL UNO. ¿Por culpa tuya?

EL OTRO. No, no, la cosa fue que vivíamos con mi abuela... y a ella no le gustaba mi papá.

EL UNO. (Jocoso.) Alérgica a los guagueros.

EL OTRO. (Igual.) No... Más bien alérgica a cualquier marido que tuviera mi mamá. La pobre, que en paz descansa.

EL UNO. ¿Tu mamá?

EL OTRO. No, mi abuela. La cosa fue que al viejo le dio por beber todos los días... y empezaron las broncas... con la pura, con mi abuela... hasta que un día se armó una guerra mundial que hasta los vecinos vinieron... y el viejo se fue de la casa. (Tose.)

EL UNO. ¿Y no volvió?

El Otro niega.

EL UNO. Entonces... ¿no lo has visto más?

EL OTRO. Esa es la otra parte. Pasaron una pila de años... veintipico, creo yo, porque cuando la bronca aquella yo tendría... ocho o diez años cuando más... y un día me lo encontré. En la calle. (Pausa.) Estaba cayéndose.

EL UNO. ¿Cayéndose?

EL OTRO. De la borrachera. El viejo... después de que... se peleó con la pura... estuvo dando tumbos por ahí un tiempo, perdió el trabajo... y terminó en eso.

EL UNO. Terrible.

EL OTRO. Sí.

EL UNO. ¿No lo has vuelto a ver?

EL OTRO. Esa es la otra parte.
 EL UNO. Bueno, pero... ¿cuántas partes son?
 EL OTRO. (Ríe y tose.) Esta es la última. Lo seguí viendo a cada rato. Y... como yo tenía pincha... le daba algún dinerito. Para ayudarlo...
 EL UNO. Para ayudarlo a... seguir bebiendo, ¿no?
 EL OTRO. (Como si lo descubriera de pronto.) Sí, la verdad. (Pausa.) ¿Pero qué iba a hacer? Y, a veces... hasta le llevaba una botellita y me daba unos tragos con él. Después de todo...
 EL UNO. ¿Te gusta beber?
 EL OTRO. La verdad... sí. (Tose.) ¿Y a usted?
 EL UNO. Me tomo mi traguito de vez en cuando.
 EL OTRO. Hum...
 EL UNO. Dime una cosa... ¿Tu mamá... sabía eso de que te encontrabas con tu padre?
 EL OTRO. Al principio, no... (Tose.) Pero las mujeres... no sé cómo se las arreglan para enterarse de todo.
 EL UNO. (Tocado.) Así mismo es. (Pausa.) Por eso te pregunté.
 EL OTRO. Sí. Y cuando se enteró... armó... la que armó. Que qué hacía yo hablando y bebiendo con «aquel desgraciao» que la había abandonado cuando yo era una criatura todavía, y que patatí y que patatá... bueno, ¿pa qué?
 EL UNO. Y tú... ¿qué le dijiste?
 EL OTRO. Le dije que ese «desgraciao», después de todo, era mi padre, y que estaba muy jodío... Y cada vez que me echa en cara la cosa, porque yo sigo viendo al viejo, ¿sabes?, le digo que la que se empató con él, voluntariamente, fue ella y no yo. Y se calla. Porque no quiere que el marido oiga hablar del viejo.
 EL UNO. Tú mamá... ¿se casó de nuevo?
 EL OTRO. Sí. Con un profesor de secundaria. De Matemáticas. Buena gente él... Me ayudó mucho para terminar la facultad.
 EL UNO. Ah... terminaste la facultad...
 EL OTRO. Sí... después de que terminé la secundaria me agarró el Servicio. Y cuando salí empecé a pinchar en un taller de mecánica ahí...
 EL UNO. Entonces... también eres mecánico...
 EL OTRO. No, no... eso fue un tiempito nada más. Después... empecé en la facultad hasta que la terminé.



EL UNO. Y, ¿no seguiste estudiando?
 EL OTRO. ¡No! (Pausa. Tose.) La verdá es que... a mí eso de la estudiadera... no es que sea malo ni na de eso... yo sé que no, al contrario. Pero... no es lo mío. Lo mío es... pinchar pa ganarme los pesos. El estudio... me ostina.
 EL UNO. Te ¿iqué?
 EL OTRO. Que... me aburre. Esa majomía de las clases to los días... En la secundaria siempre tenía bateo con la pura cuando llegaba a la casa demasiado temprano... porque... me comía los dos últimos turnos, ¿usted me entiende?
 EL UNO. Te entiendo... Tú eras de los que iban a la escuela con una libretica para todo en el bolsillo de atrás.
 EL OTRO. (Riendo.) ¡Así mismo! (El Uno ríe también. Serio de pronto.) Y, ¿cómo usted lo sabe, doctor?
 EL UNO. (Aún jocoso.) Porque... es un caso típico. Hay muchos así.
 EL OTRO. (Algo molesto.) Y, usted... ¿nunca faltó a clases?
 EL UNO. (Natural.) Claro que falté, como todo el mundo. Pero yo estudié en otros tiempos, cuando sabías que si no estudiabas, y te quedabas bruto, la ibas a pasar muy mal en la vida.
 EL OTRO. Y ahora... ¿no es igual?
 EL UNO. ¡Na! Ahora... cualquiera con un tenis en el cerebro puede vivir mejor que yo, que estudié una carrera.
 EL OTRO. Verdad. (Tose.)
 EL UNO. Pero bueno, lo cierto es que tienes un trabajo fijo, ¿no?
 EL OTRO. ¡Gracias al viejo!
 EL UNO. ¿Sí? ¿Cómo es eso?
 EL OTRO. Fácil. Cuando el viejo se dio a la bebida, dejó las guaguas y lo dejó todo... pero le quedaron sus socios guagueros... Yo le dije que el taller de mecánica aquel me tenía ostinao... porque la mecánica no es lo mío, la verdad. Me metí ahí porque mi padrastro la cogió con que tenía que trabajar en algo. Y el viejo fue pal paradero, y habló, y resulta que había una plaza... y la agarré yo. (Pausa.) La verdad es que... (Se calla. El Uno lo mira.)
 EL UNO. ¿Qué?
 EL OTRO. Que siempre quise ser guaguero, como él. (Tose.)

Se escucha, lejano, el silbato de un tren. Los dos miran en sentidos opuestos.

EL UNO. ¿Será el tren?
 EL OTRO. ¿El tren?
 EL UNO. Sí, el de... nosotros...
 EL OTRO. Se oyó muy lejos.
 EL UNO. Sí.

Por un momento, siguen como tratando de escuchar algo a lo lejos. Al final, sus miradas se encuentran de nuevo. Una pausa.

EL OTRO. Bueno, doctor... y usted... ¿es de La Habana?
 EL UNO. Casi...



EL OTRO. ¿Casi?

EL UNO. Sí, porque nació en Santa Clara, pero vivo aquí hace más de cincuenta años.

EL OTRO. (Señalando el lugar con el dedo.) ¿Aquí?

EL UNO. En La Habana, sí.

EL OTRO. Y usted... ¿está seguro de que esto... (mira a su alrededor, tose) es La Habana?

EL UNO. Bueno... la verdad es que... no lo puedo asegurar.

EL OTRO. Ni yo. (Pausa. Mira a El Uno.) Pero le ha ido bien, ¿no?

EL UNO. Más o menos...

EL OTRO. ¿Está casado?

EL UNO. Sí y no.

EL OTRO. (Tose.) ¿Cómo es eso?

EL UNO. Me casé... a los veintidós años.

EL OTRO. Joven... (El Uno asiente. Jocosos.) ¿Y a qué edad se divorció?

EL UNO. No me he divorciado.

EL OTRO. (Tose. Asombrado.) ¿No? Entonces... ¡lleva una pila de años casado con la misma mujer!

EL UNO. (Niega. Sonríe.) Tampoco. Nos separamos hace como cuatro años... lo que pasa es que ella no quiere darme el divorcio.

EL OTRO. Y, ¿por qué?

EL UNO. Bueno... ella dice que... por los muchachos.

EL OTRO. Tienen niños...

EL UNO. ¿Niños? ¡Qué va! Son hombre y mujer ya. Y tres nietos... dos de la hija, que es la mayor, y otro de mi hijo.

EL OTRO. Hum... Entonces ella no le da el divorcio por los hijos.

EL UNO. Eso dice. Pero lo cierto es que no me los da por... mi mujer.

EL OTRO. Ah, es que...

EL UNO. Sí. Una mujer que trabajaba en el hospital. Tengo relaciones con ella desde hace más de diez años. (Pausa. Como reflexionando.) La mujer de mi vida.

EL OTRO. (Impresionado. Tose.) ¿Verdad?

EL UNO. (Asiente.) Verdad.

EL OTRO. Y... su esposa, ¿qué dice?

EL UNO. Bueno, ella... no lo sabía.

EL OTRO. Y, ¿ya lo sabe?

EL UNO. (Asintiendo.) Una amiga de ella... le hizo el favor de decírselo.

EL OTRO. Así que una amiga...

EL UNO. Bueno, lo de amiga... es un decir. Una mujer no puede ser amiga de otra si... si está viviendo con su marido.

EL OTRO. ¿Cómo es, cómo es? ¿Quiere decir que... con las dos...? ¿O con las tres...? (El Uno asiente. El Otro ríe y tose. Jocosos.) Oiga, doctor, la verdad que usted no lo parece, pero... es tremendo cabroncito...

EL UNO. (Se encoge de hombros.) No, no, lo que pasa es que... así es la vida.

EL OTRO. Verdad.

EL UNO. Y tú, ¿qué?

EL OTRO. ¿Qué de qué?

EL UNO. De... mujeres.

EL OTRO. ¡Ah...! (Tose. Mira al medio cigarro que sostiene en los dedos) ¡Si hubiera un fósforo, cará...! (Tose. Una pausa.)

Pues... yo también he tenido mi cosa...

EL UNO. ¿Casado?

EL OTRO. Sí... por segunda vez. La primera fue... bueno... en el barrio había una mulata fondillúa que me tenía loco. Cada vez que la veía pasar con aquel... (Gestualiza con las manos en el aire. El Uno ríe.) Usted me entiende. Yo empecé a echarle balas a la mulata, pero ella... nada. Me contestaba como... molesta. Y yo dije... soy ao antes de llegar a primera. Pero quién le dice a usted que un día que estaba sola me le cuelo en la casa, y... sin que yo tuviera que hacer mucho esfuerzo, la verdad, terminamos en la cama. ¿Qué le parece?

EL UNO. (Sonriente.) No sé... a lo mejor... se estaba haciendo la bobita para atraparle y... adelantar la raza.

EL OTRO. ¿Usted cree?

EL UNO. ¿Quién sabe? Hay gente que se preocupa por esas cosas.

EL OTRO. (Como reflexionando.) Sí. (Pausa.) Y usted, ¿no?

EL UNO. (Niega.) Yo... a menos que alguien sea evidentemente blanco como tú, mulato declarado o negro como un tizón, me cuesta trabajo determinar la raza de la gente. Además, ¿para qué?

EL OTRO. ¿Cómo que para qué?

EL UNO. Sí, ¿para qué, en un país como este en que todo está mezclado?

EL OTRO. Bueno, pero las mezclas tienen su límite... El negro es negro y lo demás... Usted, por ejemplo, es blanco.

EL UNO. Más bien... me creo blanco. Porque mi madre,



que, dicho sea de paso, era racista hasta la muerte, tenía el pelo un poco... enredado.

EL OTRO. ¿Sí?

EL UNO. Sí. *(Tras una pausa.)* ¿Tú eres... racista?

EL OTRO. ¿Yo? ¡No, no! *(Tose.)* ¡Que voy a ser racista! Yo tengo una pila de socios que son prietos y... de todo.

EL UNO. Ah... Y... dime una cosa... Con la mulata esa, ¿que pasó por fin?

EL OTRO. Que... al poco tiempo, salió en estado.

EL UNO. ¿Y?

EL OTRO. Nada... Yo vivía del sueldecito del taller. Además... le daba algo a la pura y... de vez en cuando al viejo. *(Tose.)* Le dije que se lo sacara.

EL UNO. ¿Y ella?

EL OTRO. Ella estuvo de acuerdo. Y fuimos al hospital. Pero... cuando le hicieron los análisis, resultó que tenía anemia... y ya casi se cumplía el tiempo en que se podía... bueno, usted que es médico sabe más que yo de eso.

EL UNO. Claro, claro. Y, ¿al final?

EL OTRO. Al final... nos casamos, y nació una niña... Preciosa.

EL UNO. ¿Salió blanca?

EL OTRO. *(Satisfecho.)* ¡Como el padre!

EL UNO. *(Con burlona maldad.)* Y si... el día de mañana... esa preciosidad blanca se... interesara... o se casara, con un negro, ¿qué dirías tú?

EL OTRO. *(Algo incómodo. Tose.)* Bueno, que ella... decida su vida.

EL UNO. *(Asintiendo.)* Me parece muy bien eso...

EL OTRO. *(Como en un arranque.)* ¡Pero no me gustaría, la verdad!

EL UNO. Ya veo.

EL OTRO. Mire... ¿pa qué le voy a mentir? Yo conozco gente de todo tipo, pero eso no quiere decir que haya que... *(hace gesto de mezclar algo con las manos.)* Y la verdad es que a mí... esto *(se roza la piel de un brazo con el índice)* y esto *(mueve las manos como alitas)*... no me cuadra. Eso... me lo inculcó el viejo.

EL UNO. *(Burlón.)* Un padre educador...

EL OTRO. *(En serio.)* Sí, señor. El viejo... tendrá muchos defectos... pero es hombre a todas.

El Uno asiente. Una pausa.

EL UNO. *(Como consigo mismo.)* ¿Qué pasará con el tren ese?

EL OTRO. Sí... *(Mira al cabo del cigarro que mantiene entre sus dedos. Tose.)* Si por lo menos me pudiera fumar este cigarrito...

EL UNO. *(Mirando a El Otro.)* Pero, ¿todavía andas con ese cabo de cigarro? ¿Por qué no lo botas de una vez?

EL OTRO. No, no, qué va...

EL UNO. Pero si no tienes con qué encenderlo.

EL OTRO. No importa... Además, ¿quién sabe?

EL UNO. Quién sabe, ¿qué?

EL OTRO. Lo que... lo que pueda pasar. Del diablo son las cosas. Además... *(Se calla.)*

El Uno lo mira.

EL UNO. ¿Qué?

EL OTRO. En el tren... tiene que haber alguien que fume y... tenga fósforos.

EL UNO. En el tren...

EL OTRO. *(Como aferrándose a la idea.)* Sí... ¿Usted no cree?

El Uno lo mira y no responde.

EL UNO. Me dijiste que... te habías casado dos veces.

EL OTRO. Sí.

EL UNO. Y, entonces... ¿qué pasó después de que nació la niña?

EL OTRO. Bueno... al principio, nada. Pero después... la suegra empezó a querer criar a la chiquita ella sola. A mí no me gustaba, pero mi mujer le daba la razón y... empezaron las discusiones. La cosa estaba fea, la verdad. Y yo... para salir un poco de aquello... empecé a beber todos los días.

EL UNO. Y fue peor...

EL OTRO. *(Tose.)* Así mismo. La cosa se puso tan mala que... tuve que recoger y largarme de la casa.

EL UNO. ¿Para dónde?

EL OTRO. ¿Pa dónde iba a ser? Pa casa de la pura y el padastro. No me fue mal, pero... el taller no me gustaba. La verdad es que ya no lo podía soportar. Y... parece que por rechazo... y por lo otro... empecé a tener problemas allí también.

EL UNO. Y, ¿qué pasó?

EL OTRO. Que me fui... Y estuve sin trabajo seis meses. (Tose.)

EL UNO. ¡Dime tú! Y, ¿en ese tiempo que...?

EL OTRO. Imagínese... al principio... bien. Pero a los pocos meses la vieja empezó a presionarme... Mi padrastro, no, para que usted vea. Pero la vieja la cogió con que tenía que trabajar, que a estas alturas no iba a mantenerme y... toda la trova esa.

EL UNO. Y tú, ¿qué?

EL OTRO. ¿Yo qué? ¡Osorbo!

EL UNO. ¿Cómo?

EL OTRO. Sí, que... nada, que... no tenía trabajo, ni dinero, ni...

EL UNO. Pero, ¿qué hiciste?

EL OTRO. Nada.

EL UNO. ¿Nada?

EL OTRO. Bueno... fui a ver a mi padrino... y me hice unos trabajitos ahí.

EL UNO. ¿De... santería?

EL OTRO. (Tose y asiente.) ¿Usted no cree?

EL UNO. (Sonriendo.) ¿En la santería? (Niega.) No.

EL OTRO. Bueno... en algo.

EL UNO. No.

EL OTRO. Pero... hay que creer en algo, doctor.

EL UNO. ¿Por qué?

EL OTRO. Porque... todo el mundo cree.

EL UNO. (Sonriente.) Pues ya tú ves... yo no.

EL OTRO. ¿En nada en nada?

EL UNO. No tanto. Yo creo en muchas cosas...

EL OTRO. ¿No ve? ¡Ya sabía yo...!

EL UNO. Pero en nada... sobrenatural. No creo que haya nadie allá arriba vigilándome para castigarme si me porto mal y que después de que me muera voy a ir a... ninguna parte.

EL OTRO. Ah, ¿no? Y entonces... después de que uno se muere... ¿qué hay?

EL UNO. (Encogiéndose de hombros. Tras una pausa.) Nada.

EL OTRO. ¿Nada? ¡Usted está loco!

EL UNO. ¿Sí? Y... ¿tú crees que haya algo?

EL OTRO. ¡Seguro! ¡Y tengo pruebas!

EL UNO. No me digas... ¿Cuáles?

EL OTRO. (Tose.) Muchísimas... Pero... estábamos hablando de otra cosa.

EL UNO. Sí. De cuando estabas sin trabajo.

EL OTRO. Anjá. Ahí fue cuando el viejo me consiguió la pincha en las guaguas.

EL UNO. Y resolviste...

EL OTRO. Bueno... tenía un sueldo. Trabajé algunas horas extra. Empecé a pasarle un dinerito a la pura... y se tranquilizó. También le pasé algo a la niña... y al viejo, que me había resuelto.

EL UNO. Claro... Y ahora... ¿estás soltero?

EL OTRO. ¡Qué va! Y mire lo que es la vida... Un día tuve un problema con el pago en las guaguas, y fui a Economía a reclamar. La económica era una pinareña muy... (hace gesto de bien provista) y empecé a discutir el asunto con ella. Que si esto, que si lo otro, que lo de más allá... Y después... que dónde tú vives, que de dónde

eres... en fin. Divorciada con un niño, el marido se había ido del país y le había dejado un apartamentico en el Diezmero. El caso fue que nos caímos bien. Como cuando uno ve a una persona por primera vez y le parece que la conoce de toda la vida. ¿Nunca le ha pasado eso, doctor?

EL UNO. (Tras una pausa en la que parece analizar el asunto.) La verdad es que... no.

EL OTRO. (Tose.) Coño, doctor... usted es un tipo raro.

EL UNO. (Ingenuo.) ¿Por qué?

EL OTRO. Porque sí. Porque usted nunca... (Transición.)

Pero, bueno, la cosa fue que la pinareña y yo empezamos a salir. Conocí al chama de ella... y me llevé con él enseñuida. Pobrecito... estaba loco por tener un papá... Y... bueno, se... cuadraron las cosas. Y me casé.

EL UNO. ¿Te ha ido bien?

EL OTRO. (Tras una pausa.) Más o menos. Las mujeres siempre...

EL UNO. (Asintiendo.) Sí...

Una pausa. El Otro mira a El Uno.

EL OTRO. (Tose.) Usted... parece saber bastante de mujeres, ¿eh, doctor?

EL UNO. ¿Por qué dices eso?

EL OTRO. No sé... me parece.

EL UNO. Mira... la verdad es que... aunque nada más me casé una vez... he tenido unas cuantas mujeres... por fuera, tú sabes...

EL OTRO. Claro. (Tose.) ¿Muchas?

EL UNO. (Sonriendo.) El otro día hice la cuenta...

EL OTRO. (Tose. Interesado.) ¿Sí?

EL UNO. Y fueron... como ciento y pico...

EL OTRO. ¡Mira pa eso!

EL UNO. (Negando.) Pero no creas que el estar con muchas mujeres... te ayuda a entender a las mujeres.

EL OTRO. Ah, ¿no? (Tose.) Y, ¿entonces?

EL UNO. Nada. (Pausa.) ¿Conoces a Freud?

EL OTRO. ¿A quién?

EL UNO. A Freud. El psiquiatra que inventó el psicoanálisis, el de la gente acostada en el sofá. Sigmund Freud.

EL OTRO. (Cayendo al fin.) Ah, sí, sí, como no... Freu.

EL UNO. Ese mismo. Bueno, pues ese hombre, que se pasó la vida tratando a mujeres, y estudiando los problemas mentales de las mujeres... ¿tú sabes lo que declaró al final de su vida?

EL OTRO. ¿Qué?

EL UNO. Que nunca había logrado entender a las mujeres.

EL OTRO. ¡No joda!

EL UNO. Así que... después de eso...

EL OTRO. (Asiente.) Sí... (Como una sentencia.) Las mujeres son unas locas.

ELLA. Y los hombres, unos sinvergüenzas.

El Uno y El Otro, sorprendidos, miran hacia el lateral por donde ha entrado Ella, vestida con una sencilla bata de tirantes y unas chancletas.

EL OTRO. (Asustado. Tose.) ¡Oiga! ¿De dónde salió usted?
ELLA. De mi casa.
EL UNO. ¿Vive por aquí?
ELLA. (Mira a su alrededor y se encoge de hombros.) No sé.
EL UNO. ¿No sabe? (Ella niega.) Y, ¿entonces?
ELLA. (Se encoge de hombros.) No sé... (Mira a su alrededor.) ¿Ya pasó el tren?
EL OTRO. No. Nosotros lo... (tose) lo estamos esperando... (Mira a El Uno.)
EL UNO. (A Ella.) Espérese un momentico... ¿Qué tren?
ELLA. El que... pasa por aquí, ¿no?
EL UNO. ¿Para dónde?
ELLA. (Tras una pausa. Se encoge de hombros.) No sé.

El Uno y El Otro se miran.

EL OTRO. (A Ella.) Y entonces... ¿por qué está aquí?
ELLA. Yo estaba... sentada en mi sillón de la sala. Pensando. Sin hacer nada, porque no tenía ganas de ver la televisión, ni de oír radio, ni de leer, ni de nada. Nada más tenía encendida la lamparita... había como una penumbra... Estaba... sola, y muy triste, la verdad. Entonces... cerré los ojos... y cuando los abrí, estaba aquí. Me los encontré a ustedes conversando. Pero yo sabía que... tenía que coger un tren.
EL UNO. ¿Cuál tren?
EL OTRO. ¿Para dónde?
ELLA. Ya les dije que no sé.

Una pausa. Todos se miran entre sí. El Otro tose.

EL OTRO. Dígame, señora... (mostrando su cabo de cigarrillo), ¿por casualidad usted tendrá por ahí... un fósforo o... algo para encender?
ELLA. No.
EL OTRO. No fuma...
ELLA. Sí... A veces, pero... no traje nada.
EL OTRO. (Decepcionado.) Ah... (Tose.)
EL UNO. Y, ¿usted... vive sola?
ELLA. No, ¿por qué?
EL UNO. Porque dijo que estaba sola cuando...
ELLA. Mi marido estaba en el interior. Fue a ver a... uno de sus hijos.
EL OTRO. Lo que dice el doctor.
ELLA. ¿Qué cosa?
EL OTRO. Eso de que... las familias son complicadas ahora. Aunque él se casó una sola vez. (La mira.) ¿Y usted?
ELLA. Dos. ¿Por qué?
EL OTRO. No, por nada. (Pausa. Tose.) ¿No le fue bien en el primer matrimonio?
ELLA. (Se encoge de hombros.) Lo que sé es que a los siete años de casados... el señor vino a pedirme el divorcio. Así, como si nada.
EL OTRO. ¿Por qué?
ELLA. Por lo que siempre ustedes piden el divorcio... Tenía otra.
EL UNO. (Se encoge de hombros.) Imagínese...

ELLA. (Agresiva.) ¿Qué tengo que imaginarme?
EL UNO. (Sorprendido.) No, no... nada. Que... (Se calla. Una pausa. Todos se miran. El Otro tose.) Y, usted... ¿cómo se enteró?
ELLA. ¿De que tenía otra? Porque una amiga mía me lo dijo.
EL UNO. ¡Hum...! (Asintiendo.) Parece que siempre hay una amiga para esas cosas...
ELLA. (Cortándolo.) ¡Siempre! Y por suerte. Yo sospechaba. Él me hacía cuentos. Me pedía el divorcio porque aquello no funcionaba. Que la falta de amor, y de ternura... ¡qué se yo...! Mucha poesía, cómo no. Y él, pobrecito, con tanto trabajo, no tenía tiempo ni para engañarme. Yo hasta me lo creí. Porque, además, no entendía por qué me pedía el divorcio.
EL UNO. Y no había... ¿ninguna razón?
ELLA. En aquellos momentos... no. O... creo yo que no. Antes... quizás.
EL UNO. ¿Qué pasaba antes?
ELLA. Que yo era muy... celosa.
EL OTRO. ¡Figúrese usted...!
ELLA. Es que... esa fue mi crianza.
EL UNO. ¿La criaron para que fuera celosa?
ELLA. No, no es eso. Yo nací... en un pueblecito de Camagüey. Y en los pueblos chiquitos... parece como si a la gente se le pusiera la mente chiquita.
EL OTRO. (Tose y ríe.) ¡Está bueno eso!
EL UNO. Y... ¿siempre vivió ahí?
ELLA. No... de jovencita... fui a alfabetizar. Y después vine a estudiar a La Habana. Una beca de profesoral de Historia.
EL UNO. Y se quedó aquí.
ELLA. No. Regresé a mi pueblo y estuve varios años dando clases en el pre de allá. Fue una época muy feliz.
EL UNO. ¿Sí? ¿Le gustaba aquello?
ELLA. (Revive con placer.) Me gustaba, sí. Era una vida... muy tranquila. Mi papá era bodeguero. Mi mamá, ama de casa. Yo tenía mis clases, mis alumnos... las reuniones de la Juventud...
EL OTRO. Ah... ¿era militante?
ELLA. Sí... (Como reflexionando.) Desde jovencita tuve una vida política muy activa. Cuando tuve la edad para el Partido, pasé casi directo. (Pausa. A El Otro.) ¿Por qué pregunta?
EL OTRO. No, no... por nada.
ELLA. (Reflexiva.) Hoy día soy yo la que se pregunta... (Transición.) Bueno, la cosa es que mi vida era... dar clases, calificar, ir al cine los domingos, reunirme con mis amistades para... una fiesta, una comida, una boda... Mi mamá... me lo hacía todo, la verdad... Decía que... mientras ella tuviera dos manos, lo único que yo tenía que hacer era estudiar y dar mis clases, que era lo que me gustaba.
EL OTRO. (Tose. Sincero.) Buena vida esa...
ELLA. Sí, la verdad. Además, en un pueblecito así... no hay apuro para nada. Vas a cualquier parte caminando, conoces a todo el mundo, la vida es tranquila, apacible. No la locura esta de La Habana.
EL OTRO. (Algo jocoso.) Óigame, y... si aquello estaba tan bueno... ¿por qué no se quedó allá?

MEDIO SIGLO de teatro no es poco tiempo, más bien es la vida entera de varias generaciones, de muchas miradas, de sismos y encuentros. La Habana de los 50 no es la Cuba de 2009 y nuestra gente tampoco es igual. El teatro padece como la vida, las transformaciones de los hombres y sus ideas. Todo se une en el arte de la escena porque la vida hace el teatro y el teatro juega a la vida.

Con la mirada hacia estos últimos cincuenta años, se celebró en La Habana el Trece Festival de Teatro de La Habana (FTH), un espacio que pretendió recorrer nuestro panorama escénico de medio siglo en diez días de muestra, eventos teóricos, talleres, exposiciones y homenajes. La temperatura de un suceso como este se mide en el escenario y también en el público que camina por las calles de la ciudad y va a la sala para ver un espectáculo. Si de algo gozó y debe vanagloriarse esta edición del FTH fue, y lo digo con toda certeza, de su espíritu y su capacidad de convocatoria. Las salas abarrotadas de espectadores y los espacios alternativos colmados de participantes, resultó sin dudas el mérito mayor de la fiesta del teatro en la capital.

BIEN USO la palabra fiesta, un evento de las artes escénicas no puede tener otro sinónimo que ese, celebración. Mucho había esperado el movimiento teatral cubano este festival, las condiciones climáticas por la que atravesó nuestro país en los últimos cinco lustros y otro grupo de cuestiones económicas y organizativas nos hicieron esperar cuatro años para que el teatro cubano se vistiera de gala. Tal expectativa no fue en vano, la muestra de más de setenta espectáculos y la realización de doscientas diecinueve funciones dan fe de ello. Justo sería acotar que el arte no puede reducirse a una mera cuestión cuantitativa, pero justo es decir también que esto rebasa lo numérico y habla de esfuerzos comunes y de necesidad de exponerse en las tablas.

CUBA ES una plaza teatral y yo diría de las artes, querida por creadores y profesionales de muchos países, la presencia de veinte naciones en el FTH hizo crecer los espacios de encuentros dentro del programa y dejó ante los espectadores un panorama de lo que actualmente ocurre en la escena internacional. Países como Chile, Argentina, Ecuador, México, Bolivia y Brasil se destacaron dentro de la muestra. Un atractivo especial constituyó la presencia del Teatro Estatal de Turquía, así como la representación alemana y eslovena.

LA MUESTRA nacional no fue menos representativa. El recorrido por cincuenta años de Teatro en Cuba aseguró que la programación del patio mostrara luces brillantes. El teatro cubano en festival abrió sus puertas a nuevos espacios, públicos y creadores. Sirvan entonces estas imágenes como memoria y recorrido del excepcional programa y del espíritu vital que tuvo La Habana en su Trece Festival de Teatro.

Dianelis Diéguez La O

Vestirse de gala
y remover los ánimos

ENTRETELONES



FOTOS: GILLIAM DE LA TORRE



Tigres hambrientos, Inglaterra y Dinamarca

Memorias de un viejo cerdo, Italia

Para no decir



FOTO: RAFAEL



Plush, Ecuador



FOTO: RAFAEL VILLARES ORELLANA



El crimen del cura Tato, Chile

Una co





...r que no hablamos de las flores, Brasil



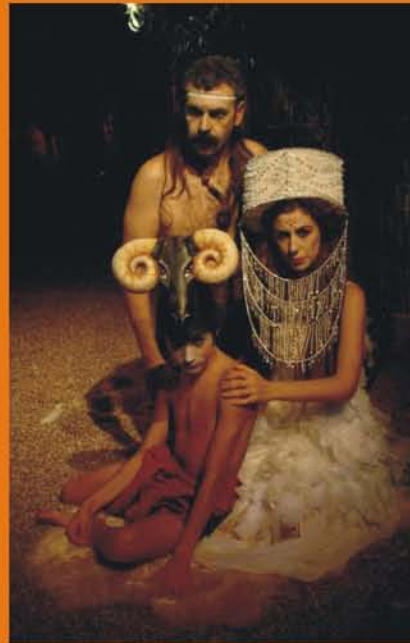
...media bareback sobre el sida, Argentina



El submarino amarillo, Chile



Buscado, Argentina



Sacrificio, Turquía

ENTRER) TELONES (ENTRER) TELONES



FOTOS: RAFAEL VILLARES ORELLANA



Macbeth after Shakespeare, Eslovenia y Croacia





ELLA. Por mí... me hubiera quedado.

EL UNO. Y, ¿qué pasó?

ELLA. Que... un día vine a La Habana a un evento... de Historia... y me encontré con... el que iba a ser el padre de mis hijos.

EL UNO. ¿También era profesor?

ELLA. No. Arquitecto. Yo salí un momentico a... tomarme un helado, creo. Y... me encontré con él. (*Recuerda con ilusión.*) Nos pusimos a conversar. Y fue como si... nos conociéramos de toda la vida.

EL OTRO. (*A El Uno.*) ¿Usted ve, doctor?

ELLA. ¿Qué cosa?

EL OTRO. Nada, que... eso pasa, cómo no.

EL UNO. Fue una especie de... amor a primera vista, ¿no?

ELLA. (*Reviviendo con ilusión.*) Sí... al menos por mi parte. (*Pausa. Parece reflexionar.*) Creo que por la de él, también.

EL UNO. Entonces... ¿qué pasó después?

ELLA. Después... todo fue muy rápido. Nos hicimos novios antes de que yo regresara a mi pueblo. Unas veces él iba a verme allá, y otras veces yo venía acá. Conocimos las familias... y, como a los seis meses... nos casamos.

EL OTRO. Verdad que fue rápida la cosa.

EL UNO. Sí, pero... después de todo... la cosa hoy en día es más rápida todavía. Y sin boda.

EL OTRO. (*Ríe y tose.*) Verdad que sí...

ELLA. Sí. (*Sonriendo con amargura.*) Pero... lo que va a ser... va a ser.

El Otro la mira.

EL OTRO. Eso mismo digo yo. (*Tras una pausa.*) ¿Usted... cree en algo?

ELLA. ¿En algo?

EL OTRO. (*Tose.*) Sí, en... Dios o algo así.

ELLA. (*Haciendo gesto de que se callen.*) ¿Oyeron eso?

EL OTRO. ¿Qué cosa?

Se escucha, muy lejano, el silbato de un tren. Quizás solo ella lo escucha.

ELLA. El tren.

EL UNO. ¿Tren? (*Tras una pausa en la que trata de escuchar.*) Yo no oí nada. (*A El Otro.*) ¿Y tú?

EL OTRO. Tampoco.

ELLA. (*Encogiéndose de hombros.*) A lo mejor... me hice la idea.

EL OTRO. (*Asintiendo.*) Eso pasa.

Un silencio, que comienza a hacerse pesado.

EL UNO. Bueno, y... después, ¿qué...?

ELLA. ¿Qué cosa?

EL UNO. ¿Después de que se casaron...?

ELLA. Ah... Después... vinimos a vivir para La Habana. A su casa. A... la casa de su madre.

EL OTRO. (*Burlón.*) Y... ¿qué tal la suegra?

ELLA. (*Entre amarga y burlona.*) La suegra... Insoportable. Decía que su hijo se había casado con una «guajira atrasá» que no le llegaba ni a la chancleta.

EL OTRO. ¡Oye eso!

ELLA. Y así... vivimos unos cuantos años.

EL UNO. Y... ¿cuándo empezó el asunto de... los celos?

ELLA. (*Casi divertida.*) Eso fue al principio. A él lo llamaba una mujer a la casa por teléfono, o... se encontraba con alguna conocida en la calle y lo saludaba... eso nada más... y... yo me pasaba tres días con una trompa así (*hace el gesto*), sin hablarle.

EL UNO. Oiga, pero eso es casi enfermizo.

ELLA. (*Riendo.*) Verdad. A los tres días de él estarme preguntando «¿qué te pasa?, ¿pero qué te pasa?» y yo «nada, nada», me echaba a llorar... y todo volvía a la normalidad.

EL UNO. Y... ¿cómo acabó eso? ¿Él... la convenció de que...?

ELLA. Más o menos. Como a los dos años de andar así las cosas, él me llamó un día y me dijo: «Oye, esto no hay quien lo aguante. O cambias de actitud... o cambias de marido». (*Pausa.*) Y yo entendí.

Los dos hombres la miran. El Uno sonríe, El Otro suelta una carcajada.

EL UNO. Y, usted... ¿nunca volvió a ser celoso?

ELLA. Nunca... (*Amarga.*) Por eso fue que después me engañó en mi cara y no me di cuenta. (*El Otro suelta otra carcajada. Ella lo mira.*) A usted le parece muy gracioso, ¿eh?

EL OTRO. (*Tose. Tratando de contenerse.*) No, no, es que...

EL UNO. (*Para desviar la conversación.*) Pero, bueno, después de eso las cosas funcionaron mejor, ¿no?

ELLA. No crea. La vida con mi suegra no era fácil.

EL OTRO. ¿Por qué será que todas las suegras son tan... a través, ¿eh?

EL UNO. Y, además... tenían niños.

ELLA. Dos. Todos metidos en un cuarto.

EL OTRO. ¿Era una casa chiquita?

ELLA. No...

EL OTRO. ¿No? Y, entonces, ¿por qué...?

ELLA. Porque la situación con la suegra era tan difícil que... nosotros, y los dos niños, terminamos relegados al último cuarto, que daba al patio. Como él era arquitecto, diseñó un baño para allá atrás; al patio se le agregó un techo... y allí... cocinábamos, comíamos, nos bañábamos... vivíamos.

EL OTRO. No era fácil la cosa...

ELLA. No. Sobre todo cuando me quedaba sola con los dos niños en aquel cuartico en que apenas cabíamos, con mi suegra vigilándome como si yo estuviera presa.

EL UNO. Y... ¿por qué se quedaba sola?

ELLA. Porque él... tenía que viajar a las provincias a inspeccionar obras... por su trabajo. Yo protestaba... él me decía que tenía que ir. Yo lo entendía, pero no me gustaba. Discutíamos. Yo trabajaba también dando clases. Muchos fines de semana me quedaba sola, y me ponía a lavar la ropa, a limpiar el cuarto... Y cuando él estaba... nos poníamos a pelear... En fin, que...

EL UNO. No era... una buena vida...

ELLA. No. (Pausa. Como reflexionando.) Pero al menos era... una vida. Había... una familia, un esposo, niños... Peor fue cuando, encima de todo aquello... me vino con lo del divorcio, así, de sopetón. Y yo, sin entender nada. Hasta que aquella amiga mía me lo dijo... (Recuperando su amargura.) Y, entonces... todo estuvo claro. El señor tenía una querida.

Un silencio.

EL OTRO. ¿Qué horas serán, eh?

EL UNO. Cerca del amanecer, pienso yo...

ELLA. Para mí es... de madrugada.

EL OTRO. (Mira a su alrededor.) Esto por aquí... parece un campo.

EL UNO. (Haciendo visera con las manos, mira hacia el frente.) Pero por allá... se ven luces.

ELLA. (Mirando.) Yo no veo nada.

EL UNO. ¿No?

EL OTRO. Este tren... ¿acabará de pasar?

EL UNO. ¿Quién sabe?

Un silencio. El Otro tose.

ELLA. Y, ustedes... ¿son casados... divorciados... o qué?

EL UNO. Más bien... qué.

El Uno y El Otro ríen. Ella los mira sin entender.

EL OTRO. No, mire, en serio... Yo soy casado, divorciado y vuelto a casar. Y el doctor... separado y... arrimao después.

ELLA. Ah... Y ustedes... se conocían de antes, ¿no?

EL OTRO. ¡Qué va! Nos conocimos aquí mismo. Pero... nos pusimos a hablar de... las cosas de la vida y...

ELLA. (Asintiendo.) Hum...

EL OTRO. (Como gran filósofo.) La vida... es dura.

ELLA. (Asiente.) Pero la soledad es peor.

EL OTRO. (La mira.) Usted dijo que se había casado de nuevo, ¿no?

ELLA. Sí. Cuando me divorcié me quedé sola, con mis hijos. Luego volví a casarme.

EL UNO. Y, ¿le fue bien?

ELLA. (Se encoge de hombros.) Sí...

El Uno la mira.

EL UNO. No parece muy convencida.

ELLA. Mi marido es militar... Retirado. Es un hombre bueno. Nada rígido, aunque fue militar. Al contrario, es una persona suave, que nunca grita, ni se altera. Siempre se llevó bien con mis hijos... y adora a los nietos. (Como resumiendo.) Un buen hombre.

EL OTRO. Entonces... no se puede quejar.

ELLA. No me quejo. (Pausa.) Lo que pasa es que... los hijos crecen... y se van. Mi hija vive en Holguín con su marido, que es pintor.

EL UNO. ¿Pintor?

ELLA. Sí. (Con retintín.) Por lo menos él dice eso.

EL OTRO. Y... ¿no es verdad?

ELLA. Bueno... él pinta... cuadros, según dice. A mí no me gusta lo que hace ni lo entiendo, pero... sus amigotes...

EL OTRO. (Jocosamente.) ¿Amigotes?

ELLA. Sí, la pila de... pelúos y tipos raros que siempre están metidos en su casa. Ellos dicen que es una lumbreira. Y mi hija se lo cree también.

EL UNO. ¿No será verdad? En esos casos a veces hay sorpresas. A mí me pasó algo parecido con mi hermano.

ELLA. ¿Su hermano también... (con intención) se cree pintor?

EL UNO. No, mi hermano es escritor, pero ni mi madre ni yo lo creíamos.

EL OTRO. ¿Por qué?

EL UNO. Porque... (Como reflexionando.) No sé por qué será que cada vez que alguien inicia un camino que se aparta de lo... trillado, de... lo que hace todo el mundo, la mayoría de la gente... se le opone, o se burla o... lo menosprecia.

ELLA. (Algo molesta.) ¿Qué quiere decir usted con eso?

EL UNO. Quiero decir que... por ejemplo, mi hermano, que, por cierto, es más chiquito que yo, desde que tenía ocho o nueve años leía mucho: poesías, cuentecitos, hacía un periodiquito a mano en hojas de papel gaceta y nos lo leía cada mañana.

ELLA. (Sincera.) ¡Qué gracioso!

EL UNO. Sí... muy gracioso. Parecía un juego de niños. Cosas de muchachos, pensábamos nosotros. Y hasta ahí estaba bien. Pero cuando el muchacho creció, la idea de escribir... y lo peor, de dedicarse a eso, no se le quitó de la cabeza. Y ahí ya la cosa cambió.

EL OTRO. ¿Por qué?

EL UNO. Porque las familias piensan que los hijos tienen que dedicarse a algo que les permita ganarse la vida de forma segura...

ELLA. Por supuesto. ¿Está mal eso?

EL UNO. No, claro que no, pero... ¿por qué no aceptar el riesgo, por qué no aceptar el sueño?

ELLA. Porque la vida es muy difícil para pasársela soñando.

EL OTRO. *(Ríe y tose.)* Verdad que sí...

EL UNO. *(Mirándola y sonriendo.)* Tal vez, señora, pero... si en el mundo no hubieran existido los soñadores, todavía estaríamos viviendo en una cueva.

EL OTRO. *(Que no entendió muy bien.)* ¿Cómo?

EL UNO. *(A Ella.)* ¿Usted no cree? *(Ella se encoge de hombros.)* Mi hermano soñaba con ser escritor, con escribir cosas que otra gente leyera, con ver su nombre en la cubierta de un libro...

EL OTRO. Pero, bueno, y al fin... ¿qué pasó?

EL UNO. Pasó que... mi madre tenía dos hijos. Uno, que era yo, graduado, establecido, con un título y una profesión que todo el mundo respetaba... Y el otro, inteligente, decente, buena persona, pero que dejó una carrera de ciencias en el cuarto año, porque decidió que no le gustaba, para... dedicarse a escribir.

EL OTRO. ¿Dejó una carrera en el cuarto año? ¡Estaba loco!

EL UNO. *(Mirando a El Otro.)* Eso mismo pensaba mi madre, y... ahora me da pena decirlo, pero... yo también. Nos burlábamos de sus sueños. Le decíamos... «el caso perdido».

EL OTRO. Y, ¿por fin...?

EL UNO. *(Mirando a El Otro y sonriendo.)* Pues... por fin, «el caso perdido» insistió, siguió escribiendo y mandando sus cosas a concursos literarios, y ganando premiecitos sin mucha importancia por aquí y por allá... hasta que un día ganó un premio importantísimo, y siguió escribiendo, y publicó libros aquí y en el extranjero, y empezó a viajar, y a conocer el mundo y a... en fin... que hoy día «el caso perdido» es un escritor reconocido y... lo mejor de todo, vive de hacer lo que siempre quiso.

EL OTRO. ¡Mira tú...! Entonces... ¿la vieja al fin aceptó que su hijo tenía razón?

EL UNO. *(Ríe.)* La vieja... vivió casi noventa años... pero se pasó la vida muriéndose.

EL OTRO. ¿Cómo es eso?

EL UNO. Sí... muriéndose de... enfermedades imaginarias. Era hipocondríaca. Para ella un médico era lo más grande que había en la vida.

EL OTRO. Y tenía un hijo médico.

EL UNO. Así mismo. Por eso, hasta el fin de sus días, le decía a todo el mundo: «mi hijo es médico, y el otro, escritor».

El Uno ríe, El Otro ríe y tose. Ella apenas sonríe.

EL OTRO. *(Tosiendo y riendo.)* ¡Está bueno eso!

EL UNO. *(Se vuelve a Ella.)* Por lo que le digo, señora, que... a lo mejor «el caso perdido» de su yerno no es tan... poca cosa como usted cree.





ELLA. (*Que no le ha gustado mucho el cuento.*) Mire... yo no sé si es poca o mucha cosa. Lo que sí sé es que no soporto el ambiente en que vive ese hombre y en el que ha metido a mi hija. Y mucho menos la gente que lo rodea. (*Tras una pausa.*) Por eso... casi nunca voy allá.

EL UNO. Entonces... ¿no ve a sus nietos?

ELLA. Sí, los veo. Claro que los veo. A veces voy a Holguín... o mi hija viene acá y me los trae.

EL OTRO. Ah, bueno...

EL UNO. ¿Y los otros nietos?

ELLA. Peor. Viven en Colombia. Mi hijo es arquitecto, como el padre. Le apareció un contrato de trabajo allá... y partió. Y allí vive, con mis nietos y su... *mujercita*.

El Uno la mira.

EL UNO. (*Con intención.*) ¿No le... gusta su nuera?

ELLA. Mi... nuera es una... chiquilla equivocada que se cree mejor que nadie.

EL UNO. Ah... (*Burlón.*) Pero bueno... al menos no tiene que verla a menudo.

ELLA. No. Nada más cuando vienen de vacaciones. Y traen a los niños. (*Pausa.*) Aunque... después de todo... (*Calla.*)

EL UNO. ¿Qué?

ELLA. Que ha hecho todo lo posible por quitarme el cariño de mi hijo y de mis nietos.

EL OTRO. No diga eso...

ELLA. ¡Qué saben ustedes! Por eso es que a veces me dan ganas de... (*Se calla. Transición rápida.*) ¿A ustedes les dijeron que por aquí pasaba un tren?

EL UNO y EL OTRO. (*Negando.*) No.

ELLA. ¿No? (*Pausa. Los mira.*) Y entonces... ¿qué hacen aquí? (*El Uno y El Otro se encogen de hombros.*) ¡Qué raro está esto...!

EL OTRO. Sí...

Una pausa. El Otro tose.

EL UNO. (*A Ella.*) ¿Sabe...? En eso de... quitarle a uno el cariño de los hijos y de los nietos, mi esposa, o... la que era mi mujer... ha hecho un buen trabajo.

EL OTRO. ¿Sí, doctor?

EL UNO. Sí. Bueno, mi hijo, no. Porque él es hombre también y... entiende mejor el asunto. (*Pausa. Con dolor.*) Pero mi hija... no me habla.

EL OTRO. Pero eso pasa, doctor.

EL UNO. A lo mejor... pero... no sé. Uno no está obligado a vivir toda la vida al lado de una mujer que ya no quiere, por los hijos. Creo yo. (*Pausa.*) Aunque... después de todo... parte de la culpa fue mía.

ELLA. No sé bien de qué habla, pero... si usted engañó a su esposa... (*segura*) toda la culpa fue suya.

EL UNO. Oiga... usted es radical, ¿eh?

ELLA. ¡Seguro! El que engaña es culpable. Usted mismo dijo que tenía culpa.

EL UNO. Dije que en parte. (*Pausa.*) Y no por... engañarla, como dice usted, sino por... darle largas al asunto y mantener esa doble vida una pila de años y... no haberme

separado mucho antes. Postergar un problema lo que hace es complicarlo.

EL OTRO. (*Mira a ambos y se encoge de hombros.*) Bueno, nunca se sabe con la que se gana ni con la que se pierde.

ELLA. Lo malo es que casi siempre se pierde.

EL UNO. (*A Ella.*) Usted es... pesimista, ¿eh?

ELLA. (*Se encoge de hombros.*) Depende de cómo se mire.

EL UNO. Sí... todo depende. (*Pausa. A Ella.*) Y ahora usted... ¿qué hace?

ELLA. ¿Ahora...? (*Pausa.*) Nada.

EL UNO. ¿Nada?

ELLA. Bueno, nada que no sea... atender a mi marido, la casa... ir a la iglesia.

EL OTRO. (*Tose.*) ¿A la iglesia, dijo?

ELLA. Sí. (*Lo mira.*) ¿Por qué?

EL OTRO. No, no... por nada.

ELLA. Después de que... me divorcié, y murió mi madre, que en paz descanse, y mis hijos... se fueron... empecé a... sentirme mal.

EL UNO. ¿Qué se sentía?

ELLA. Mil cosas. Aunque no puedo precisar ninguna.

EL OTRO. ¿Cómo es eso?

ELLA. Vi a muchos médicos, me hice chequeos, probé con la medicina alternativa... pero nada.

EL OTRO. Y... ¿qué le decían los médicos?

ELLA. Nada.

EL UNO. ¿No le decían nada?

ELLA. Bueno, sí, que... los análisis no indicaban... nada malo, pero que no podían precisar. Y al final me dijeron lo que dicen los médicos cuando no saben lo que tiene el paciente... que era de los nervios.

EL OTRO. (*Sonriente.*) ¡Esa es con usted, doctor!

ELLA. (*A El Uno.*) Ah... ¿usted es médico?

EL OTRO. ¡Claro! ¿No oye que le digo «doctor»?

ELLA. Sí, pero... pensé que era una... forma de hablar.

EL OTRO. No. Es médico de verdad. (*A El Uno, medio en broma.*) ¿Por qué no la consulta, doctor?

EL UNO. Porque estamos esperando un tren.

EL OTRO. (*Tose.*) Verdad.

ELLA. ¿Hace mucho que ustedes esperan?

El Uno y El Otro se miran.

EL OTRO. Sí... bueno... un rato.

EL UNO. Bastante rato. (*Pausa.*) Es difícil precisar...

Los dos la miran.

ELLA. Ya veo...

Un silencio. Cada uno se mueve como intentando hacer algo. El Uno se detiene y se dirige a Ella.

EL UNO. ¿Fue a ver a algún... psiquiatra o... psicólogo?

ELLA. (*Casi ofendida.*) ¡Claro que no! ¿Para qué?

EL UNO. ¿Cómo que para qué? Por... sus nervios.

ELLA. ¡Yo no estoy loca!

EL UNO. Para ver a un psiquiatra... no hay que estar loco.

ELLA. Eso me dijo mi hija... pero no.

EL UNO. (*Aceptándolo.*) Bueno...

ELLA. A fin de cuentas... me hice un peritaje médico. Pusieron una enfermedad... rarísima, ahí, ni sé cual. Algo... psicossomático, creo yo. (*Pausa.*) El caso fue que me jubilé, pedí la baja en el Partido... y rescaté a la Virgen. (*El Uno y El Otro la miran, intrigados. Ella se da cuenta. Los mira y ríe, nerviosamente.*) No sé ni... ni por qué dije eso.

EL UNO. ¿Qué cosa?

ELLA. Nada, nada...

EL OTRO. (*Tose.*) Hablé de una Virgen...

ELLA. Sí, pero... es que ni sé por qué. No he hablado de eso con nadie nunca.

EL UNO. Bueno... quizás ha llegado el momento.

EL OTRO. (*Tose. Interesado.*) Verdad.

EL UNO. A veces es bueno... desahogarse...

ELLA. Sí, pero... ¿con gente que uno ni conoce? (*El Uno y El Otro se miran y callan. Ella los observa, como arrepentida de lo que ha dicho.*) Bueno, lo de... lo de la Virgen fue... allá en mi pueblo, cuando regresé después de graduarme en la beca. Mi mamá tenía en la sala una imagen de la Virgen de la Caridad. Yo era Secretaria General de la Juventud en el pre, donde daba clases, y... me visitaban... alumnos, y compañeros de trabajo y... cuando aquello no estaba bien visto ser religioso. Si uno era militante, menos. Aquella Virgen en medio de la sala era como... como un semáforo encendido en un callejón.

EL OTRO. (*Riendo y tosiendo.*) ¡Como un semáforo...! ¡Está bueno eso!

El Otro sigue riendo, El Uno le hace señas para que calle y deje que Ella siga hablando. El Otro se contiene.

ELLA. Le pedí a mi mamá que se llevara a la Virgen de ahí. Que la pusiera en su cuarto.

EL UNO. ¿Qué dijo ella?

ELLA. No le gustó. Se puso... muy brava, hasta lloró. Me dijo que... cómo iba a esconder la creencia de toda su vida.

EL UNO. Lógico...

ELLA. Lógico, sí. Pero yo insistí. Le dije que eso podía perjudicarme. Que lo hiciera por mí. Que no le pedía que se deshiciere de la Virgen, sino que la pusiera en su cuarto, nada más... (*Pausa.*) Y entonces me dijo... «¿Te da vergüenza tener a la Virgencita en tu casa? ¿No te acuerdas de cuando eras chiquita e ibas a la iglesia conmigo?» Y yo le dije: «Sí, mamá, pero eso era antes.» «Antes...» Dijo ella. «Entonces... ¿ya no crees?» (*Se calla. Está a punto de llorar. El Uno y El Otro la miran.*)

EL UNO. Usted... ¿qué le respondió?

ELLA. Nada. Nada. Me quedé muda. En aquel momento... no pude decir nada, porque... no sabía si de verdad no creía o... si quería no creer.

Un silencio.

EL OTRO. Y, por fin... ¿qué pasó con la Virgencita?
ELLA. Esa misma noche... mi mamá se la llevó para su cuarto y jamás volvió a salir de allí. (Pausa.) Pero los años pasaron... y las cosas cambiaron... y mi mamá murió y vino mi divorcio, y los hijos se fueron y... empecé a sentirme mal, y a sentirme sola, y... recordé que tenía a la Virgencita... guardada en una caja, metida dentro del escaparate. Cuando me acordé de eso fue como si... se me alumbrara algo adentro. La saqué de su encierro y la volví a poner en la sala. En otra sala, pero sala al fin. Y cuando me siento... triste, sola, cuando me parece que la vida no vale la pena y me pregunto para qué la he vivido... me acerco a la Virgencita y... (no puede contener los sollozos) le pido que... me ayude, que me dé fuerzas... y... (trata de recomponerse.) Y, bueno... así fue como rescaté a la Virgen.

El Uno y El Otro se miran. Ella se quita alguna lágrima del rostro.

EL OTRO. Es lo que yo digo. Hay que creer en algo. Eso... reconforta mucho.

ELLA. Sí...

EL OTRO. (Mira de reojo a El Uno.) Sin embargo... aquí el doctor... dice que no cree en nada.

ELLA. (Se encoge de hombros.) ¡Allá él...!

EL OTRO. Así mismo.

EL UNO. (Tras una pausa.) Miren... lo mismo da que yo crea o no crea. Por cada uno como yo, que no cree, hay cientos, miles, o millones... que creen. Si no es en un dios blanco, es en uno negro o en otro con los ojos rasgados, pero dios al fin. Porque mientras a la gente le vaya mal en la Tierra, va a seguir mirando para el cielo. Así que... ¿qué más da que uno crea o no? El problema es aquí abajo, no allá arriba.

Se escucha el sonido lejano de un tren.

ELLA. (A los otros.) ¿Oyeron eso?

EL UNO. ¿Qué cosa?

ELLA. El tren.

EL UNO. Yo no oí nada.

ELLA. (A El Otro.) ¿Y usted?

EL OTRO. (Dudoso.) A mí me... pareció...

EL UNO. A lo mejor... no hay ningún tren.

EL OTRO. Si no hay tren... ¿para qué está la estación?

ELLA. A lo mejor... ya no funciona.

EL UNO. O a lo mejor... ni existe.

EL JOVEN. ¡No! ¡De madre! (El Uno, El Otro y Ella miran a la vez hacia el lateral por donde ha entrado, sorpresivamente, El Joven, quien viste short pants, pulóver amplio con rostro de cantante de pop y unos tenis tipo botas de cosmonauta. Tiene tatuajes en ambos brazos o en las piernas. Al llegar mira extrañado a su alrededor y luego a las tres personas que lo observan, tan extrañadas como él.) Pero, y esto, ¿qué cosa es?

Los cuatro se miran unos segundos.

EL UNO. Una estación de trenes.

EL JOVEN. (Asiente y mira el lugar de nuevo.) Y, ¿qué hago yo aquí?

EL UNO. Si tú no lo sabes...

ELLA. Estás... ¿perdido?

EL JOVEN. ¿Perdido? (Vuelve a mirar a su alrededor.) Ni sé... Me acuerdo de que... venía manejando de la playa, y de pronto me salió una rastra detrás de una curva, y giré el timón... pero me salí pa la cuneta y vi que un árbol me venía pa rriba... (Mira de nuevo a los demás.) Me... fui del aire y... caí aquí... y me los encuentro a ustedes. (Pausa. Todos se miran.) ¿Qué cosa es jesto?

EL UNO. Una estación de trenes.

EL JOVEN. Ya me lo dijo, tío... pero... ¿qué hago yo metío aquí? (Los mira.) Y, ¿ustedes? ¿Qué estación es esta y qué tren están esperando? (Los demás se miran entre sí y callan. Tras una pausa.) ¿Cuál es la intriga, caballero? ¿Por qué no contestan?

EL UNO. Porque no sabemos.

EL JOVEN. (Mira a El Uno. Tras una pausa.) ¿Que no saben? Pero, vengan acá... ¿ustedes me están... bonchando, o...?

EL OTRO. (Tose.) No, compadre. Es verdad.

EL JOVEN. Pero, ¡cómo va a sel...!

EL UNO. ¿Por qué no nos cuentas... qué te pasó?

EL JOVEN. Ya se los conté... Estaba en la playa con unas jevitas y unos socios ahí. Nos pasamos to el día vacilando. Pero, cuando veníamos pa ca, el Fantasma, que era el dueño del carro, estaba pasao de tragos, y la jevita que estaba con él le dijo que no manejara.

EL UNO. Claro. ¿Entonces?

EL JOVEN. Entonces, yo... yo dije que yo manejaba, pero la jevita que iba conmigo se puso a decil que no... que yo no tenía licencia, y que estaba anocheciendo y que... vaya, se puso imperfectísima, la verdad.

EL OTRO. Y, ¿por fin?

EL JOVEN. Por fin agarré el carro, porque el Fantasma estaba liquidao y ninguna de las dos jevitas sabía manejar.

EL UNO. Y, ¿tú sí?

EL JOVEN. Claro que yo sí, puro, ¿qué pasa?

EL UNO. Dijiste que no tenías licencia.

EL JOVEN. Bueno, pero eso es otra cosa. El caso fue que agarré el timón del animal aquel y... ¡fuuufff! (Hace gesto de volar con la mano.) La verdá que eso de montarse en un carro y apretal el aceleradol y... venil soplaol pol la carretera... es la vida misma...

EL UNO. O la muerte misma.

EL JOVEN. (Se encoge de hombros.) Bueno... de no haber sido por la rastra que me salió de pronto en la cuvva aquella...

EL OTRO. (Tose y mira el cigarro entre sus dedos.) Ven acá, mi socio, y... ¿tú no tendrás un... fosforito, o una fosforera por ahí?

EL JOVEN. En el carro tenía, pero... (Hace gesto de no tener nada.)

EL OTRO. ¡Chist! ¡Qué cosa más grande, caballero!

EL JOVEN. (Tras una pausa. Mira a los demás.) Y, ustedes... ¿cómo llegaron aquí?

Todos se miran entre sí.

EL UNO. (Finalmente.) Nos pasó algo... parecido a ti.
 EL JOVEN. (Interesado.) ¿Sí?
 EL OTRO. Pero... sin el carro. (Tose.) Yo estaba en mi casa, viendo la televisión.
 EL UNO. Y yo... acostado en mi cama... durmiendo.
 ELLA. Y yo... sentada en mi sillón... sin hacer nada.
 EL JOVEN. Y, de pronto... ¿cayeron aquí? (Todos asienten.)
 ¡No! ¡Qué fenómeno! (Pausa. Parece pensar. Con temor.)
 Y... ¿no vieron nada... antes?

Los otros lo miran.

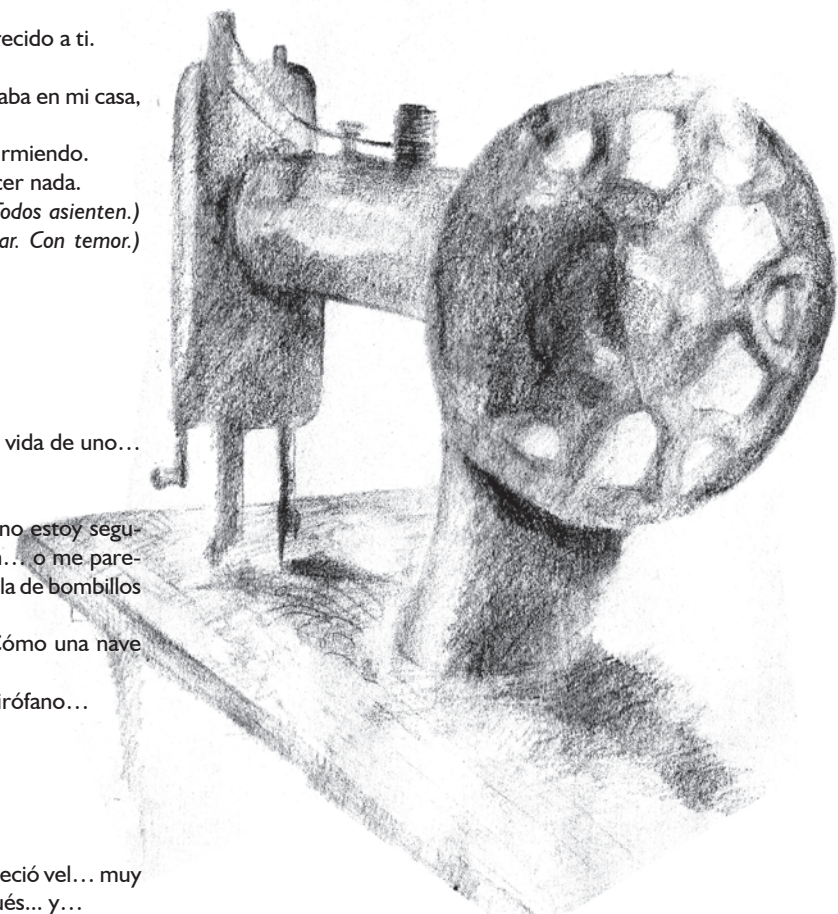
EL UNO. ¿Que si no vimos nada?
 ELLA. ¿Como... qué?
 EL JOVEN. Como... como una película de la vida de uno... antes de... llegar aquí.
 EL OTRO. (Interesadísimo.) ¿Tú viste eso?
 EL JOVEN. Bueno... la verdad es que... que no estoy seguro... me... me pareció. Porque vi también... o me pareció vel... como una bola redonda con una pila de bombillos arriba e mí.
 EL OTRO. (Entre asombrado y asustado.) ¿Cómo una nave espacial?
 EL UNO. (Con los pies en la tierra.) O un quirófano...
 EL JOVEN. ¿Un qué?
 EL UNO. Un salón de operaciones.

Todos miran a El Joven.

EL JOVEN. No sé. Algo de eso... Pero me pareció vel... muy rápido... cuando yo era chiquito... y después... y...
 ELLA. ¿Viste... algún ángel?
 EL JOVEN. (Mirándola.) ¿Ángel? ¿De esos con... alitas? (Ella asiente. Él ríe.) No... lo que vi fue... La verdad que ni sé... Me pareció... Fue un momentico namá... y después... caí aquí. (Pausa. Infantilmente temeroso.) Dicen que... uno ve esas cosas antes de... en el momento de... morirse.

Los otros se miran.

EL OTRO. (Temeroso. Tose.) ¿Estando... muertos?
 ELLA. (Santiguándose.) ¡Por Dios, no digan eso!
 EL UNO. (Tratando de atemperar la atmósfera. A El Joven.) ¿Eres... de La Habana?
 EL JOVEN. De La Habana Vieja. Nació y críao.
 EL UNO. Y... ¿a qué te dedicas? ¿Trabajas o... estudias, o...?
 EL JOVEN. Trabajo. (Tras una pausa.) Soy zapatero.
 EL OTRO. (Risueño.) ¿Zapatero?
 EL JOVEN. (Algo agresivo.) Sí, compadre, ¿por qué?
 EL OTRO. No, no, por nada. Y... ¿siempre te has dedicado a eso?
 EL JOVEN. ¡Na! Después de que acabé la secundaria mi... padrastro me metió en un curso de electrónica ahí... Obligao.
 EL UNO. ¿No te gustaba?
 EL JOVEN. Claro que no. ¡Estaba ostinao arreglando radios y



televisores y batidoras y cosas desas to el día. Pero el padrastro y la pura, ahí y ahí... arriba e mí, que tenía que tenel un oficio pa ganarme la vida y que...

EL OTRO. Lo mismo que me pasó a mí.
 EL JOVEN. ¿Sí, compadre?
 EL OTRO. Más o menos, sí. Y, tú, ¿qué hiciste?
 EL JOVEN. ¿Qué iba a hacer? Na. Seguí ahí... hasta que... (Se calla.) ¡Bueno!
 EL UNO. Tu mamá es... divorciada, ¿no?
 EL JOVEN. No. Viuda. El puro mío... se murió de un infatito cuando yo era chiquito. Mi hermana y yo nos quedamos solos... Y después ella se empató con... el babbero.
 EL UNO. Tu padrastro.
 EL JOVEN. Anjá, el mismo que me metió en el... cussito ese.
 EL UNO. Pero... dijiste que eras zapatero, ¿no?
 EL JOVEN. Sí, pero eso fue después. Cuando... mi padrastro... me dejó tranquilo.
 EL UNO. Te llevabas mal con él, ¿no?
 EL JOVEN. Mira... después de todo, el tipo... no era tan mala gente. Pero estaba como... remardeció, no sé. La cosa fue que, de buenas a primeras, cuando todavía yo era un chama, empezó a bebel más de la cuenta... Y, atrás de eso... a darle a la vieja.
 ELLA. (Algo alarmada.) ¿Le... pegaba?
 EL JOVEN. Sí, señora. ¡Tremendo abusadol que era!

EL OTRO. Y tú... ¿hiciste algo?

EL JOVEN. Mientras fui un chama, no, porque me tenía asustao. Y a mi hermana también. La amenazaba con botarla de la casa.

ELLA. ¡Oiga eso!

EL JOVEN. Hasta que un día... cuando yo tenía ya como... catorce años, y era casi del tamaño del babbero... le fue parriba a la pura... pa darle. Y ahí mismo yo agarré un búcaro que había arriba de una mesa y se lo rajé en la cabeza.

ELLA. (*Sufriendo la imagen.*) ¡Qué barbaridad!

EL JOVEN. Y después deso... no sé qué me dio, caballero, pero le di una entrá e golpe al hijo e puta ese, que si no es porque mi hermana y la pura me lo quitan de alante, lo hubiera matao.

EL UNO. Menos mal que no lo mataste.

EL JOVEN. (*Asiente.*) Sí, la verdá, porque me hubiera cogío la cana. (*Pausa.*) Pero el socio fue pal hospital una pila e día con fractura de clavícula y dos costillas rotas... pa no hablal de los dientes que dejó en el piso.

EL OTRO. (*Jocoso. Tose.*) ¡Le diste hasta con el cubo!

EL JOVEN. Sí, asere, porque él se lo buscó. ¿Cómo le va a dal a la pura delante e mi cara? (*Pausa.*) Pero, en definitiva... nos libramos del tipo.

EL OTRO. ¿Se fue de la casa?

EL JOVEN. (*Niega.*) No... (*Tras una pausa.*) Se ahorcó.

ELLA. (*Alarmada.*) ¡¿Eh?!

EL OTRO. (*Tose.*) ¡¿Que se ahorcó?!

EL JOVEN. Así mismo. Un día amaneció guindao de una de las vigas del techo.

ELLA. ¡Qué horror!

EL JOVEN. La pura... se quiso mudar de ahí y todo...

ELLA. ¡No digo yo!

EL UNO. ¿Se mudaron?

EL JOVEN. (*Niega.*) No conseguimos permuta.

EL OTRO. ¡Mira pa eso!

EL UNO. ¿Se supo por qué...? Quiero decir... ¿dejó escrito algo, alguna nota explicando...?

EL JOVEN. Nada.

EL OTRO. Y, entonces... ¿no se sabe por qué... hizo eso?

EL JOVEN. (*Se encoge de hombros.*) Estaría... aburrío de la vida... ¡qué se yo! Era un tipo... extraño, que siempre estaba... peleando, protestando, recondenao...

EL UNO. Bueno, y... ¿cuándo empezaste a trabajar como zapatero?

EL JOVEN. Eso fue después de que el babbero... (*se pasa el índice por debajo del cuello*). La cosa es que yo tengo un tío zapatero que... me quiere mucho. Desde chiquito me llevaba a su banco y me enseñaba... las pieles y... las suelas cortadas y... a mí me gustaba aquello... el martillo, los clavos, las cuchillas... hasta el olol de las pieles me gustaba, la verdá. Pero yo era un chama. Pa mi aquello era un jueguito. Jamás pensal que después... Pero cuando el babbero se... (*se pasa el índice por debajo del cuello*) la pura empezó con la trova de que ella y mi hermana estaban... «desamparadas».

EL OTRO. ¿Desamparadas?

EL JOVEN. Sí. Eso fue lo que dijo. «Desamparadas».

ELLA. Pero bueno... hasta cierto punto... era verdad, ¿no?

EL JOVEN. Mire, tía... lo de «desamparadas» era un decil... porque mi hermana, que es una chiquita muy linda, la verdá... siempre ha tenido... buena ropa y buenos zapatos y... ha traído bastante dinero pa la casa. Así que «desamparada»... por lo menos ella no estaba.

EL OTRO. (*Ingenuo.*) ¿En qué trabaja tu hermana?

EL JOVEN. (*Mira a El Otro. Luego desvía la vista, como avergonzado.*) No trabaja.

Ella y El Uno miran a El Otro, que parece comprender.

EL OTRO. Ah...

EL JOVEN. (*Para desviar la conversación.*) Bueno, caballero... y el tren ese, ¿qué?

EL OTRO. (*Tose.*) No se sabe.

EL JOVEN. ¿No se sabe a qué hora pasa?

EL UNO. No.

EL JOVEN. ¿Pa dónde va?

Los otros se miran entre sí.

ELLA. Tampoco se sabe.

EL JOVEN. (*Algo molesto.*) Pero, bueno, entonces... ¿pa qué están ustedes aquí?

EL OTRO. ¿Para qué estás tú?

EL JOVEN. (*Cogido de sorpresa.*) ¿Yo? (*Mira a los otros.*) Me... me dio el aquello de que... tenía que cogel un tren.

EL OTRO. (*Tose.*) A... a nosotros nos pasó lo mismo.

Un silencio. Todos se miran.

EL UNO. (*Para cambiar el tema.*) Bueno, y... ¿qué tal te ha ido en el banco de zapatero de tu tío?

EL JOVEN. Lo dejé.

EL UNO. ¿Lo dejaste? Pero, ¿no habías dicho que...?

EL JOVEN. Lo dejé pa ponel mi propio negocito.

EL UNO. Ah...

EL JOVEN. El mismo tío me ayudó.

EL UNO. ¿Cómo te ha ido?

EL JOVEN. Bastante bien. Yo soy un tipo fácil, que me le cuelo a la gente. Y con lo que gano ahí y... algunas cositas que hago por fuera... voy tirando. Esta pinchita mía, la verdá, da bastante. Claro, si uno se pone pa las cosas.

EL OTRO. Y tú... ¿trabajas mucho, compadre?

EL JOVEN. La verdá es que sí, asere. A veces, cuando tengo trabajo atrasao, me echo hasta diez o doce horas seguidas clavao en el banco.

ELLA. ¡Qué bueno!

El Joven la mira.

EL JOVEN. ¿Eso qué tiene de bueno, tía?

ELLA. Que... trabajar honradamente siempre es bueno. Hay muchos jóvenes de tu edad que no hacen nada, ni estudian ni trabajan ni...

EL JOVEN. Pero viven... y mejor que yo.

EL OTRO. (Tose.) Eso es verdad.

EL JOVEN. Como los socitos míos. La mayoría vive del invento, o de lo que le da la familia... o de lo que le mandan de fuera.

ELLA. Pero, y a ti... ¿te gustaría eso?

EL JOVEN. ¡Claro que sí, tía! Lo que pasa es que yo no soy hijito de papá, ni tengo familia fuera, y la que tengo aquí... bueno, ya la conocen. Entonces... no me queda más remedio que moddel el coddobán. (Pausa.) Además... la pincha mía... es un trabajo... limpio, tranquilo... legal... le puedo pasal un barito a la pura, y me da pa... comel y vestirme y... pa lo principal.

EL UNO. (Con intención) ¿Qué es para ti... lo principal?

EL JOVEN. ¿Lo principal? ¿Qué va a sel, tío? Uno es joven. Lo principal es... la calle.

EL UNO. (Que no entiende bien.) ¿La calle?

EL JOVEN. Sí. La calle. Vacilal. Uno se pasa la semana ahí, esclavizao... hasta que llega el sábado y el domingo, y entonces uno sale... pa la calle. Poqqe la calle es pa eso, pa... salil, pa... tenel dinero, pa... tenel mujeres, ipa gozalla! (Mira a los demás, convencido.) Eso es lo todo lo que uno se va a llevar. ¿Verdá o mentira?

Los demás se miran entre sí y sonríen. El Otro tose.

EL UNO. (Tras una pausa.) Y... ¿tú has pensado en... qué quieres hacer con tu vida?

EL JOVEN. ¿Con mi vida? (Se encoge de hombros.) Lo que estoy haciendo, tío.

ELLA. Lo que estás haciendo ahora... (Mira a El Uno.) Pero él te pregunta por... tu futuro, ¿no?

EL UNO. Claro. El futuro.

EL JOVEN. (Sonríe.) ¿El futuro? Mire, tío... usted me peddona, pero... a esta edad uno no puede ponerse a pensal en el futuro. La cosa es ahora y lo que venga atrás... vendrá. (A El Otro.) ¿Qué tú crees deso, mi socio?

EL OTRO. (Se encoge de hombros. Tose. Con reserva.) Bueno...

EL UNO. Entonces... ¿tú no aspiras a... a nada, más adelante?

EL JOVEN. ¿Más adelante...? Bueno... a mí me encantaría... tenel mucho dinero, no tenel que trabajal y vivil mucho mejor de lo que vivo... (A El Otro.) ¿A ti no, asere?

EL OTRO. (Tose. Igual.) Bueno... ¿a quién no le gustaría eso?

EL JOVEN. Claro. ¿A quién no? El problema es que... en este país... no se puede. (Mira a los otros, que ríen. Él parece sorprendido.) ¿Cuál es el chiste, caballero?

EL UNO. Ningún chiste, muchacho. Lo que pasa es que... (Calla. Se escucha, con claridad, el silbato lejano de un tren.) ¿Oyeron eso?

EL OTRO. ¡Clarito!



EL JOVEN. ¿Qué cosa?
EL UNO. El tren.
ELLA. *(Entre decepcionada y resignada.)* Ahora sí viene.
EL OTRO. ¿Tan pronto?
EL JOVEN. ¿Qué cosa, caballero? *(Mira a los demás, que están atentos al posible y lejano sonido del tren.)* Yo no oigo nada.
ELLA. *(Igual.)* Ahora sí viene.
EL UNO. Bueno... en algún momento tenía que venir, ¿no?
EL JOVEN. Pero... ¿de qué hablan ustedes, caballero?

El Uno, El Otro y Ella se van acercando al borde del andén, mientras El Joven, de manera casi imperceptible, comienza a retroceder.

ELLA. ¿Qué habrá cuando... lleguemos?
EL UNO. *(Convencido.)* Nada.
ELLA. ¿Nada? ¡No diga eso!
EL UNO. Nada. *(Pausa.)* Descanso.

Se escucha, más cercano, el silbato del tren.

EL OTRO. ¡Ahí está!
ELLA. *(Se santigua.)* ¡Santísima Virgen de la Caridad del Cobre!
EL OTRO. *(Algo asustado.)* ¡Es muy pronto todavía!
EL UNO. *(Jocoso.)* Tranquilo. A lo mejor allí... encuentras fósforos.
EL OTRO. *(Ingenuo.)* ¿Usted cree?
ELLA. Si por lo menos... hubiera paz...

EL OTRO. *(La mira.)* ¿Paz? Yo preferiría que hubiera... cigarrillos y... música y mujeres y ron y... pelota.
EL UNO. *(Ríe por las palabras de El Otro. Volviéndose hacia donde estaba El Joven.)* Y tú, ¿qué...? *(Se da cuenta de que El Joven no está.)* ¿Y el muchacho...?
EL OTRO. *(Mira a su alrededor.)* ¿Se fue?
ELLA. *(Mira a su alrededor.)* No está...
EL OTRO. No.

Un silencio.

EL UNO. Bueno, yo... me alegro de que... se haya quedado.
EL OTRO. Yo también.
ELLA. Y yo...
EL UNO. Creo que... todavía no estaba preparado para... este tren.
ELLA. *(Sonriendo.)* No. No lo estaba.

Se escucha claramente la llegada del tren. El chirriar de las ruedas y la salida del vapor. Una luz que se aproxima ilumina el andén. Los tres personajes se acercan uno al otro hasta formar un grupo cerrado.

EL OTRO. *(Con gran incertidumbre.)* ¿Y ahora?
EL UNO. *(Tranquilo.)* Ahora... *(Coloca sus brazos sobre los hombros de Ella y El Otro.)* Nos vamos...

La luz que avanzaba se detiene, se escucha un gran escape de vapor y se hace la oscuridad total.

FIN

La Habana, agosto de 2009



En memoria de Freddy Artiles

EL 13 DE ENERO DE 2010 FREDDY ARTILES

hubiera festejado sesenta y cuatro años de vida, pero quiso el azar truncar su destino el pasado 24 de diciembre. El día de su cumpleaños, su familia y sus amigos, discípulos y colegas se encontraron para celebrar la suerte de haberlo conocido, para recordarlo entrañablemente.

A Freddy le debemos que el teatro para niños se legitimara entre nosotros y alcanzara el lugar que se merece en la cultura cubana. Escribió su historia, develó sus orígenes y situó a cada figura en su contexto. Habrá que añadir que se equivocó en ocasiones, pero también que tuvo la entereza de reconocer estos momentos y enmendarlos. Como dramaturgo, dejó una obra vasta que habrá que estudiar para colocarla en su justo lugar, porque no puede obviarse que *Adriana en dos tiempos* o *El esquema* subieron a escena y provocaron fuertes debates.

Como sabía de la seriedad de las investigaciones de Freddy sobre el teatro para niños y conocía de sus dotes como pedagogo, le pedí que impartiera un taller a gente joven, agrupada en la Asociación Hermanos Saíz, interesada en conocer los secretos del oficio del escritor de teatro. Y en Santa Clara, en 1998, comenzó mi relación de trabajo con Freddy Artiles, que mucho se nutrió en las numerosas ocasiones en que solicité su colaboración. En cada encuentro intercambiábamos criterios, muchas veces divergentes, sobre infinidad de asuntos, del teatro y de la vida. En esos instantes siempre destacó un rasgo de Freddy que aún me asombra, y es su sentido de la responsabilidad. Esa virtud me permitía trazar planes a larguísimo plazo. Yo podría olvidar la fecha del próximo encuentro porque Freddy lo recordaría; sus alumnos nunca tuvieron que esperar por él.

Creo que el rigor y la constancia es la gran herencia que Freddy nos deja. Rigor y constancia que alimentaron su enorme capacidad de trabajo: como dramaturgo, profesor, traductor, investigador.

El carácter duro de Freddy es casi una leyenda; también puedo decir que, dada su fama, quienes nos acercábamos a él íbamos con la intención de lanzarle un criterio que no pudiera rebatir. Sin embargo, bastaba mencionar un nombre para que su rostro se iluminara, el de Mayra Navarro, su colega y esposa durante treinta y un años, con quien trabajó intensamente a favor del teatro cubano. Cierta vez Pablo Girón, titiritero de Arbolé Teatro, se apuraba por asistir a una función de Mayra, de quien me dijo: «es la mejor narradora oral escénica del mundo». Le hice una pregunta, pero ya adivinaba la respuesta: «y tú, cómo lo sabes». Pablo respondió: «me lo dijo Freddy Artiles».

Ahora Freddy ya no está, y nos corresponde, a quienes fuimos sus condiscípulos, continuar su obra siguiendo sus máximas: rigor y constancia en cada acto vital; así su paso por este mundo seguirá marcándonos el rumbo.

Marilyn Garbey

Freddy

VIÉNDOLA EN SU TOTALIDAD, SIN CONTAR siquiera el material que deja inédito, la obra de Freddy Artiles como dramaturgo, guionista, investigador, narrador, crítico, traductor y pedagogo pudo haberlo hecho merecer en vida tanto el Premio Nacional de Enseñanza Artística como el de Literatura o Teatro. Junto al resto de las virtudes de su personalidad como maestro y amigo –que no enumeraré aquí pero que todos conocen, y de las que muchos hemos sacado sincero provecho– se encuentra haber sido un hombre de una vocación sistemática por la escritura y el trabajo. A diferencia de quien ha dicho que hace, Freddy ha hecho. Lo demuestra su presencia de cuatro décadas en la cultura cubana. Lo demuestran sus múltiples títulos, galardonados, traducidos, reeditados, ubicados en bibliotecas y planes de estudio de importantes universidades, estrenados una y otra vez en la Isla y el extranjero –yo mismo, en mis años de estudiante de la Lenin, interpreté al Entusiasta en su excepcional farsa *El esquema*. Sólo su corpus investigativo basta para situarlo en las alturas, quizás junto a Rine Leal a la cabeza de la historiografía teatral cubana. Su dramaturgia merece –no una selección sino– una edición completa que permita aquilatar el justo sitio de un renovador constante de estructuras y temáticas, ora ibseniano, ora brechtiano, siempre con un clarísimo sentido del drama: sus principios, su técnica, su responsabilidad para con el público, el conflicto como eje. De su costado pedagógico, amplísimo e inabarcable en este breve folio, destaco la fundación del grupo Titirisa, que desde las aulas del Instituto Superior de Arte fue el espacio idóneo para demostrar la validez práctica de los Fundamentos del Teatro para Niños y de Títeres, que una vez más, a finales de los noventa, Freddy logró situar como disciplina académica.

Junto a la Editorial Tablas-Alarcos estuvo siempre como asesor, jurado, colaborador, y ha sido decisivo en los diez años que Ediciones Alarcos está cumpliendo en 2010: su fe en ese proyecto nos legó sus excelentes traducciones, desde el italiano o el inglés, de Paolo Beneventi, Schechner, Barba, Varley, Nagel Rasmussen... Más lejos o más cerca, Freddy me lo enseñó todo. Es un maestro inevitable al que tendría que agradecer haber trabajado mucho para la promoción y el descubrimiento de lo demás, de los demás, sin eruditas poses ni falsos magisterios, aun siendo, como era, un maestro de excepción y un erudito absoluto. Muchas cosas quisiera heredar de Freddy. Hoy me quedo, sin embargo, con su indestructible pasión por el trabajo, su constante entrega al arte colectivo del teatro, y su auténtico y generoso acercamiento a lo que crean los jóvenes.

Abel González Melo

La selva luminosa de Freddy Artiles

EL AÑO 2009, IMPÍO PARA LOS TITIRITEROS, NOS HA LLEVADO DE golpe a tres maestros, en la Isla, tan necesarios como imprescindibles. Ulises, con su sonrisa, sus canciones y un retablo infinito de recuerdos. Bebo, el más romántico de los románticos, siempre reinventando las utopías y los sueños, y ahora Freddy, el más importante investigador e historiador de nuestro teatro para niños. Todavía podemos verlo en sus clases televisivas de Universidad para Todos, un empeño que solamente él, con su conocimiento y su amor hacia el género, podía asumir y salir victorioso, amén de cualquier objeción conceptual, informativa o de carácter histórico. Sus libros sobre el teatro para los pequeños y de figuras en Cuba y el mundo son esa selva luminosa que nos permite penetrar su espesa fronda y hallar la huella de maestros de aquí y de allá. Nunca podremos agradecerle lo suficiente tanto esfuerzo.

Freddy Sebastián Artiles Machado es alguien muy cercano a mí como teatrista y como amigo. Ha sido maestro y guía. Sólo por él acepté la inmensa tarea de seguirlo en su idea de abrir un Diplomado en el Instituto Superior de Arte sobre nuestra profesión y ser un miembro de su claustro durante siete años, yendo y viniendo de Matanzas a La Habana. Su casa fue mi casa, y era él quien muchas veces me despertaba bien temprano para que no llegara tarde a las clases. Sólo por él acepté trabajar en la sombra para su último libro sobre el teatro para niños, títeres y actores en el siglo XX, finalmente publicado por Ediciones Matanzas. Cada foto, cada imagen, el texto todo fue defendido por mí con sus palabras resonándome en los oídos: «quiero publicar este resumen de cien años de sucesos interesantes en el teatro para niños y de títeres en el mundo; es mi canto de cisne». Fue como una orden y una premonición a la vez, sus palabras me dolieron demasiado y desde entonces trabajé sin descanso para que el libro saliera como él soñaba. Hubo problemas al principio con el diseñador y el editor. Freddy no era fácil, era exigente y lapidario. Su carácter fuerte era conocido por todos, pero pocos sabían de su enorme bondad, de su sentido del humor tan sabroso como cubano, de su amor por la familia, los hijos, los nietos, sus amigos. No podemos dejar de mencionar a su gran amor: Mayra Navarro. Nadie como ella para entender y cuidar ese corazón de manzana con una cubierta de limón, junto a algunos amigos que lo conocieron de cerca, yo uno de ellos. Los consejos de Freddy, sus señalamientos e indicaciones, siempre dados como el profesor exquisito y directo que era, son hoy parte de mi entereza como investigador, promotor y maestro. Me hice fuerte ante sus embestidas teóricas que nunca superaron su abrazo y cariño hacia mí. Lo voy a extrañar como un niño que se queda perdido en un parque gigante.

Los niños de otras generaciones recordarán sus textos en montajes del pasado como *El conejito descontento*, *El pavo cantor* o *Llega el circo*. Los de hoy ya habrán aplaudido versiones escritas por él para su querido Teatro de La Villa; los más habrán disfrutado su versión televisiva sobre la historias de Dora Alonso que aún continúan en pantalla.

Freddy es el mayor responsable de que buena parte de los teatristas y niños cubanos conozcan muy bien quién es Pelusín del Monte, campesinito de sombrero de yarey y risa pícara, pues dio continuidad, junto a otros colegas, a lo iniciado por Dora y los hermanos Camejo y Carril. Defendió al Peluso Patatuso con la certeza de quien sabe que está salvando un personaje esencial en la cultura teatral de nuestro país. Lo mismo puede decirse de su teatro para adultos, reflejo de la sociedad cubana, crítico y metafórico a la vez.

Ulises está cantando ahora mismo un tema de Bola de Nieve. Bebo propone una cruzada de ángeles titiriteros por las carreteras del limbo celestial. Freddy escribe otro libro, un libro eterno, con todas sus obsesiones escénicas; lo desgaja sobre nosotros para que nunca olvidemos que los niños y los títeres son esas maravillas por las que vale la pena vivir y morir en pos de un hombre futuro y un teatro mejor.

Rubén Darío Salazar

Razones para la tristeza

NO SÉ CÓMO LE HUBIERA GUSTADO A FREDDY ARTILES

que lo despidiéramos este día. No creo que fueran las abundantes palabras lo que mejor serviría para ocasión tan triste. Freddy, mi maestro y el de muchos cubanos, teatristas o no, ha muerto este jueves 24 de diciembre en La Habana, ciudad que era suya, de su teatro, sus titeres y sus muchas obras escritas, estudiadas, recomendadas y ofrendadas a todos los que tuvimos la suerte de recibir su peculiar magisterio y su cariño personal.

Freddy llegó a la capital cubana desde Santa Clara cuando era muy niño. Descubrió los escenarios, y entre las bambalinas halló el espacio de los titeres como un camino por el que quiso que todos los que amamos el teatro transitáramos alguna vez; quizás con más fuerza que por las escenas destinadas a los adultos, presidida en su caso por la voz aleccionadora de Adriana, aquella mujer que vivió en dos tiempos y que luego prestó el nombre a su hija.

Freddy investigaba con el rigor de un monje medieval cada misterio del teatro para niños y de titeres, no importaba la latitud donde podían crecer sus imágenes. Por eso, se deben a su autoría numerosos libros dirigidos a los adultos, pero, asimismo, por ese afán de enseñar todo lo que a diario encontraba digno de ser compartido, abrió a los niños y la niñas un amplio sendero fértil para el conocimiento y el placer por el teatro de las figuras y de todo el teatro que se piensa, se hace o simplemente se encomienda a los más pequeños de la familia.

Precisamente, en estos días su imagen sigue constante en las pantallas, regalándonos uno de sus cursos de Universidad para Todos, ejemplo de su rigor y su entrega a un arte que era una de sus principales razones de ser.

Freddy creaba con la insistencia de un amante apasionado y con la disciplina de un hombre consagrado a su arte, nutriéndose de cada instante que la vida le regaló y que él, con su tesón a prueba de no pocas adversidades, también le arrancó con valentía ejemplar.

Su dramaturgia, su obra investigativa, sus valiosas traducciones, su agudo e implacable sentido de la crítica y sus enseñanzas de signos distintos no sólo quedan en las palabras o las imágenes; están en las incontables páginas de sus libros editados en Cuba y otros países y en cientos de publicaciones que recorren el mundo hoy día.

Distinciones, premios, reconocimientos y estimaciones merecidas acompañarán a Freddy en este día de despedida. Sin embargo, él, como escolar sencillo, dejó abierta una apuesta por la continuidad de su teatro.

A la espera, su último texto dramático, está dedicado al tema de la muerte. ¿Premonición, o cruda valentía para seguir adelante con sus imágenes? Tratándose de Freddy, nadie lo sabrá bien. De cualquier modo, el maestro Artiles no se resiste a la quietud o a la muerte caprichosa que nos lo ha llevado esta mañana.

A Mayra Navarro, su compañera imprescindible en el amor, la vida, el arte y el magisterio; a sus hijos, nietos y amigos, nuestras condolencias. La cultura cubana tiene razones para la tristeza.

Eberto García Abreu

Olga Sánchez Guevara

La traducción a escena

EN MIS LEJANOS TIEMPOS DE PREUNIVERSITARIO, y bajo la influencia de dos inolvidables profesores de literatura, me acerqué a obras teatrales con una extraña voracidad que me llevó a contar en mi haber de leídos a autores tan disímiles como Lope de Vega y Dürrenmatt, Federico García Lorca y Peter Weiss, Calderón de la Barca y Chejov, Shakespeare y Pirandello, entre muchos otros. Ya en la universidad, se les sumaron los trágicos griegos con su carga de mitos recurrentes, y los comediantes latinos. Sin imaginarlo, me estaba preparando para traducir teatro. Si es cierto, como pienso, que toda traducción literaria exige una reescritura del original, también lo es que haber leído y continuar leyendo teatro ayuda a crear las bases para traducirlo.

Dice Antón Arrufat:

La eficacia de un dramaturgo es de signo doble. Por un lado, está obligado a construir su pieza con elementos que permitan al público reconocer lo que sucede en la escena, y por el otro, el más importante y definitivo tal vez, debe saber lanzarlo a un mundo desconcertante y turbador. Un mundo que es el mismo mundo, pero transfigurado. En él pueden suceder cosas increíbles e imprevistas que, sin embargo, acaban por revelar el mundo real en su esencia. El dramaturgo sabrá dotar a su texto, para decirlo con una expresión que ha desgastado el uso, de dimensión poética.¹

Lo que Arrufat expresa, refiriéndose al dramaturgo, vale también para el traductor de piezas teatrales. Este deberá ser capaz de reescribir la pieza conservando sus esencias, atendiendo en igual medida a la forma y al contenido, algo que es válido para la traducción literaria en general, pero más aún en la del teatro, que no solo entraña un compromiso de respeto hacia el autor del texto «original», sino también hacia el público a quien va destinado ese texto, escrito especialmente para ser oído. El traductor de teatro siempre debe:

1- prestar especial atención a la esencia del diálogo teatral como proyección escénica del decursar de la acción, y

2- no olvidar que está delante de un texto escrito para ser oído.

Unschuld Zornig geboren

Como también afirma Arrufat:

La mayor diferencia formal entre el teatro y la novela radica en los diálogos. Es, sin embargo, lo que muchos suponen que los asemeja. Al ver una novela o un cuento dialogados los tildan de teatrales. [...] El diálogo teatral es otra cosa: es la manifestación exasperada de un conflicto, de diferencias personales e ideológicas, emocionales, y sobre todo está escrito –descansa en esto la diferencia esencial– para ser escuchado.²

Mi primera experiencia en traducción teatral fue *Unschuld* (Inocencia), de Dea Loher; el empeño que puse en la versión se vio premiado cuando escuché, con emoción y sorpresa, la lectura escénica realizada en 2005 por el grupo Teatro Escambray en presencia de la autora y de un grupo de espectadores interesados y atentos. La narrativa y la poesía también pueden ser leídas en público, pero ninguna de ellas cobra vida del mismo modo que una obra teatral.

Al emprender la traducción de una pieza teatral se requerirá siempre un profundo análisis contextual del original y una amplia indagación de las referencias históricas, literarias o extraliterarias relacionadas, pues a la necesidad de una interpretación personal de la obra se añade la de comprender a cada personaje, sus móviles y su lenguaje propio, que no pocas veces resulta extremadamente difícil de recrear en una nueva lengua.

Desde que una pieza teatral se escribe en su lengua de partida, hasta que es presenciada por los espectadores en una lengua de llegada cualquiera, tiene que recorrer un camino a veces no muy expedito, que pasa primero por las opciones que hace el traductor en cuanto a equivalencias, adiciones y supresiones, niveles de lenguaje y otras, en el intento de lograr un texto de llegada que igualmente se preste para ser leído en solitario como libro y para ser representado. Ese texto se someterá luego a los requerimientos del director teatral, acordes con su concepción de la puesta en escena, y al final pasará por ese último

filtro no menos importante que son los actores. (Como acotaba con razón una colega, sería deseable y útil que se contara con el traductor a la hora de las decisiones relacionadas con la puesta de una obra traducida.)

En ciertas ocasiones puede incluirse un estadio más en el camino de la pieza teatral hacia una nueva lengua: así ocurrió con la presentación en La Habana de *Zornig geboren* (Nacidos con ira) por un grupo teatral alemán bajo la dirección de Armin Petras, en la que se proyectaron sobre el escenario los diálogos en español, que después de traducidos debieron transitar por una adaptación similar a la del subtítulo filmico, para poder cumplir las exigencias del tiempo y espacio de proyección.

Es digno de mención el caso de *Nacidos con ira*, una verdadera *work in progress* de la que ya he traducido dos versiones y aún espero trabajar la definitiva. La primera fue el texto base para la lectura dramatizada que realizaron actores cubanos bajo la dirección de Carlos Pérez Peña. La segunda, escrita expresamente para la puesta en escena de Armin Petras, se empleó para los «sobretítulos» que mencioné en el párrafo anterior, durante el Trece Festival de Teatro de La Habana en noviembre de 2009. La joven autora suiza Darja Stocker asistió a la lectura y las representaciones, y manifestó su satisfacción al respecto.

Entre los autores alemanes que he traducido al español, además de Loher y Stocker (la primera y la más reciente, respectivamente), se cuentan Meike Hauck, Anja Hilling, Thomas Melle, Philip Löhle y Claudia Grehn. Los colegas Francisco Díaz y Orestes Sandoval han traducido entre otros a Marius von Mayenburg y Fritz Kater, y ha sido muy gratificante escuchar las lecturas dramatizadas de obras de casi todos ellos en las semanas de teatro alemán organizadas por la oficina fundacional del Instituto Goethe en La Habana.

Debo aclarar aquí que este trabajo se limita a abordar la traducción de obras teatrales escritas originalmente en lengua alemana y en años recientes. Una visión interesan-

progress

te de las características de la escena en la actualidad nos la ofrecen los comentarios de Germán Lacanna sobre *El teatro postdramático* (1999), de Hans-Thies Lehmann:

El concepto «postdramático» es elegido por el autor dado su analogía con la estética del postmodernismo [...] Cuando Lehmann habla de las características principales de este tipo de corriente artística señala la desjerarquización de los elementos teatrales contemporáneos. [...] De esta manera el escenario ya no será el punto de llegada de la creación (el teatro como mimesis de una realidad preexistente, el teatro como «doble» de la realidad), sino que, en cambio, será punto de partida, lugar de creación absoluta.³

Y dentro del mismo comentario se propone al espectador una fórmula que igualmente puede ser provechosa para el traductor de obras teatrales. Probemos a sustituir «espectador» por «traductor»:

La actividad del espectador consiste entonces, en el inicio de la pieza, en no intentar comprender todo de manera racional (de izquierda a derecha) sino más bien quedarse en una suerte de estado de vigilia latente que le permitirá encontrar relaciones, correspondencias escondidas entre los diferentes elementos diseminados en el espacio y el tiempo. De esta manera cada espectador construirá su propia versión del espectáculo, cada espectador elegirá su propio camino, su manera de pensar la pieza, su manera de mirarla, de visitarla (existe un sector de la crítica teatral que habla de la necesidad de mirar una pieza de teatro de la misma manera con la que recorremos un museo, eligiendo nuestro propio camino), elaborando interpretaciones múltiples y cambiantes.⁴

Pero esa autonomía concedida al espectador (al menos de palabra) para que elabore su versión propia del hecho teatral, comúnmente no le es reconocida al traductor, ni

work in progress
Zornig geboren

tampoco ha de ser su meta: traducir lleva implícito el difícil arte de buscar un equilibrio, un punto medio entre el respeto al «texto original» y la libertad y creatividad necesarias para reproducirlo. No hay fórmulas de validez universal: las soluciones lo serán según las circunstancias.

Dea Loher estudió germanística y filosofía en la Universidad de Munich y fue alumna de Heiner Müller en la Universidad de las Artes de Berlín; constantes en su teatro son la crítica social, una notable hondura filosófica y el interés por los conflictos morales y humanos más actuales. En Cuba han sido traducidas dos obras suyas: *Las relaciones de Clara* (Orestes Sandoval) y la ya mencionada *Inocencia*, que aborda temas como el desarraigo y la inadaptación de los inmigrantes en las sociedades europeas, la imposibilidad de vivir del propio trabajo, el enfrentamiento con la muerte y los sentimientos de culpa, en medio del complejo entramado de causas y azares en el que se mueven sus protagonistas.

En *Inocencia* se alternan los diálogos entre personajes pertenecientes a diversas capas sociales –cuyos parlamentos los marcan y distinguen, con características propias que debe respetar la versión–, monólogos más o menos extensos y fragmentos narrativos. El tiempo y el lugar varían de una a otra escena. Todo esto se añadió a las dificultades «normales» que conlleva un primer enfrentamiento con la traducción teatral, por las profundas diferencias, ya mencionadas, entre la escritura dramática y la de narrativa, poesía o ensayo.

Temas preferenciales en las obras de los actuales dramaturgos alemanes son, entre otros, la incomunicación, la soledad y la inadaptación social, reflejados en tramas y personajes en los que el lenguaje puede fluctuar desde lo más elemental del habla popular hasta el refinamiento de la expresión retórica. Ese contraste entre los diferentes niveles de lenguaje en que se mueve el diálogo teatral es uno de los grandes retos a la hora de traducirlo.

Alias Gospodin, la *opera prima* de Philip Löhle, le valió el importante premio de la Liga de la Industria Alemana. Aquí se aborda el tema de la inadaptación social desde la óptica del protagonista, un joven ingenuo que pretende vivir sin dinero ni propiedades, en busca de lo que él considera la verdadera libertad. Pero la ausencia de ambiciones no protege al bondadoso joven: Greenpeace le confiscó la llama con la que se ganaba la vida, la novia lo abandona, su amigo Hajo le da a guardar una suma de dinero de

procedencia dudosa que lo hace sospechoso para la policía. Finalmente Gospodin termina encarcelado, pero satisfecho porque encontró lo que buscaba: una vida en la que no necesita tomar decisiones. La rara trayectoria de Gospodin es explicada mediante fragmentos narrativos que se intercalan entre las escenas. Como en *Luz a domicilio*, de Thomas Melle, y *El perro come hierba*, de Meike Hauck, son los distintos niveles del lenguaje, que cambia sin transiciones, lo que determina la complejidad del trabajo de traducción.

Claudia Grehn cursa estudios de escritura escénica en la Universidad de las Artes de Berlín. Su primera obra, *Secretamente bestial* (*I can wait to love in heaven*), mereció en Frankfurt del Oder el premio Kleist para jóvenes dramaturgos. Roland Schimmelpfennig, en las palabras laudatorias, elogió la profundidad con que Grehn aborda temas existenciales como la desesperación, el idealismo, la pérdida de los ideales y la imposibilidad del amor.

El modo peculiar de empleo de las mayúsculas y signos de puntuación en *Secretamente bestial*... fue una dificultad adicional a la hora de traducir, como también las citas de José Martí en versión alemana que la autora intercala y que no debían ser retraducidas, sino tomadas de los originales en español, por lo que fue necesario realizar una exhaustiva búsqueda de dichos fragmentos en la edición digital de las *Obras completas* de Martí.

Comencé este recuento con *Inocencia* y quisiera cerrarlo con *Bulbus*, de Anja Hilling. Los habitantes de Bulbus, una aldea fuera del tiempo, tienen prohibido hablar de sí mismos o de su pasado, y dos recién llegados, Manuel y Amalthea, deberán decidir si aceptan o intentan infringir esa rara prohibición. Si eligen la segunda opción estarán confrontando a los pobladores de Bulbus con el miedo a asumir las propias culpas. Amalthea (véase escena IX) lleva el nombre de la princesa que protagoniza el filme de animados *El último unicornio*, del que un crítico ha comentado que es «la historia de alguien que se enfrenta a sus más grandes miedos para luchar contra ellos y vencerlos...». *Bulbus* resulta una metáfora de la soledad última del ser humano, del temor a enfrentar el propio pasado y la incomunicación entre personas aparentemente cercanas.

Toda su energía la orientan hacia el cumplimiento de sus deberes cotidianos. Se preocupan por el negocio, por las gallinas, mantienen el orden en la aldea.

I can wait to
Z O
p r o g r e s s

Un día parece semejante al otro [...] Por las tardes se encuentran para conversar y jugar en la pista de tiro en hielo. Visto desde abajo, el deslizarse de los discos por el hielo recuerda el movimiento de las pupilas sobre la retina. Seguiré al tanto.⁵

«Tiro en hielo» no es una expresión acuñada en español para ningún deporte. Es también resultado de una amplia búsqueda, pues la descripción del juego en la obra no coincide con los deportes similares más conocidos, por ejemplo, el hockey sobre hielo o el *curling*. El *Eisschiessen* que traduje como «tiro en hielo» es definido en alemán como variante alpina del *curling*, y en su libro sobre aquella variante escribe Kurt Jeschko: «El tiro en hielo, con discos similares a soles, se puede interpretar como una lucha contra el invierno, como intento de superar un tiempo oscuro.»

Antes de comenzar a traducir la obra exploré estos y otros aspectos, y por ese camino me pareció encontrar un paralelo entre la situación en *Bulbus* y la que se presenta en *Die Augenbinde* (La venda en los ojos, 1970) de Siegfried Lenz, donde quienes llegan al lugar son obligados a llevar los ojos vendados hasta quedarse ciegos. (Véanse las menciones a procesos visuales, como en el fragmento citado, y el propio título de la obra, *Bulbus*, bulbo, alusión al globo ocular.)

Para iniciar la colección «Escenarios del mundo», de Ediciones Alarcos (que había publicado en 2003 el teatro de Heiner Müller en traducción de Orestes Sandoval), se presentó en 2006 el libro *Teatro alemán actual*, con textos de Fritz Kater, Roland Schimmelpfennig, Dea Loher, Anja Hilling y Marius von Mayenburg, en versiones de los ya mencionados colegas, otros, y la autora de estas líneas. En el prólogo, Omar Valiño afirma que la colección «Escenarios del mundo» brinda

un espacio específico para la promoción de esta zona tan importante de la escena contemporánea, generadora de un conocimiento y una actualización imprescindibles para la creación propia. [...] *Teatro alemán actual* propone una selección del cauce de la escritura dramática alemana de los últimos años [...] Estos autores son hijos de las conquistas de la neovanguardia – del absurdo y de la crueldad en particular –, de Brecht, por supuesto, aunque alguno pueda negarlo, y de aque-

U n s c h u l d Z o r n i g g e b o r e n

llos que transformaron las coordenadas dramáticas de los últimos treinta años: Beckett, Genet, Müller, Thomas Bernhard.⁶

No es casual que un especialista como Valiño reafirme la importancia del teatro alemán contemporáneo, al mencionar entre los nombres claves para la comprensión de la dramaturgia actual a tres autores de lengua alemana: Brecht, Müller y Bernhard. Es oportuno recordar, aunque parezca obvio, que, sin las versiones de sus obras a varios idiomas, estos autores no tendrían el renombre y la repercusión internacional que han alcanzado: un hecho que valida nuestro esfuerzo por dar a conocer al menos una parte de la creación teatral más reciente en lengua alemana.

A la doctora Petra Roehler, colega y entrañable amiga, se debe en gran medida la selección de los autores traducidos por nuestro «equipo», y dejo aquí constancia de mi gratitud por su apoyo en la búsqueda de equivalencias para términos no recogidos en diccionarios, expresiones dialectales o de jerga, y en la solución de problemas traduccionales de diversos tipos. De igual modo agradezco su colaboración en la búsqueda de datos y textos en Internet, fuente prácticamente indispensable en nuestra «era digital», a Jorge A. Collazo López y Juan A. Hernández Valdés, y a todos los que han apoyado a nuestro pequeño grupo de traductores en el empeño de tender puentes interculturales entre las escenas alemana y cubana.

NOTAS

- 1 Antón Arrufat, «Las piezas y yo», en *Cámara de amor*, Letras Cubanas, La Habana, 1994, p. 12.
- 2 *Ibid.*, p. 18.
- 3 <http://www.leergratis.com/otros/el-teatro-posdramatico.html>
- 4 *Ibid.*
- 5 Omar Valiño, nota introductoria a *Teatro alemán actual*, Editorial Alarcos, La Habana, 2008, p. 5.
- 6 Anja Hilling, *Bulbus*, en *Teatro alemán actual*, Editorial Alarcos, La Habana, 2008, p. 171.

o love in heaven
r n i g g e b o r e n

Omar Valiño

Mover Las piedras

El mejor saldo del 2009 teatral

ENTRE LAS PREGUNTAS QUE TODO ORGANIZADOR de eventos debe hacerse están las de por qué y para qué se realiza cada uno en particular y por supuesto el suyo, el que tiene a su cargo. Alejados ahora del Trece Festival de Teatro de La Habana, celebrado el pasado noviembre, se comprende mejor cómo las respuestas concretas a aquellas interrogantes han tenido un saldo aun mayor: estimular al teatro cubano en su propia casa. Y por eso vale la pena todavía referirse a él, como parte de un resumen interesado de la escena en 2009.

Más allá de los números del Festival, impresionantes en sí mismos y en cualquier parte —sesenta puestas en escena de treinta grupos extranjeros y otros tantos nacionales, doscientas funciones y, sobre todo, ochenta mil espectadores—, lo decisivo fue que esas cifras contenían un amplio abanico de propuestas estéticas con notables niveles de calidad en muchos casos. Este balance, entre diversidad y focos insoslayables, provocó que el creciente movimiento de público a favor del teatro, conquistado en los últimos años y donde sobresalen segmentos muy jóvenes, cayera cual verdadera avalancha sobre las aún escasas salas habaneras.

Esa inocultable demostración de la demanda, utilidad y sentido del teatro en nuestros días, sumada a las múltiples referencias artísticas brindadas tanto por espectáculos foráneos como por el conjunto de montajes del patio —que entre conservados en repertorio y recientes nos dan una imagen más enaltecedora del quehacer insular—, han sido factores de impulso para la subyugada animación que vive la cartelera capitalina y probablemente la de otros territorios del país, continuidad de la que carecíamos antes al término de cualquier evento de cierta magnitud.

El Trece Festival de Teatro de La Habana no ha sido en estos renglones, sin embargo, hijo de un casual toque mágico, sino de una acumulación que tiene como objetivo estratégico, en mi opinión, posicionar en mejor sitio el teatro dentro del imaginario cultural y social del cubano. Para ello se ha contado, por un lado, con los vectores históricos inscritos en la tradición y, por otro, con el esfuerzo y el trabajo imperfectos pero con resultados de la última década, entre los cuales destacaría el sostenimiento de una creciente producción por parte de artistas e instituciones, la recuperación y creación de nuevos espacios, si bien insuficientes todavía, y la defensa de una programación estable y segura en La Habana. Sin esas bases no existiría eclosión de espectadores ni alcanzaría mayor resonancia el sistemático trazado de eventos a lo largo del mapa de la Isla, como tampoco el favorecer numerosos intercambios pedagógicos, publicaciones, concursos o acciones de carácter promocional, tangenciales sin duda, pero importantes también.

Mas con independencia de sedimentos y efectos plausibles, el Festival, en definitiva, consiguió «mover las piedras», frase que utilicé para significar una secuela más honda que el mero andar por los caminos cotidianos. Algo así como no conformarse con el curso del agua que corre entre los cantos del río, sino apostar por fuerzas más intensas que remuevan la raíz de las cosas.

Ese magma profundo, cargado de provocadores referentes, redundará en nuevas búsquedas y apuestas para la creación escénica cubana y en consecuencia beneficiará a su público. De esta manera, la cita internacional hace crecer el fértil eco muy por encima del nivel microscópico en que otros encuentros nuestros lo habían conseguido. Ese estímulo representa el cumplimiento del Festival de Teatro de La Habana y la mejor despedida en Cuba del 2009 teatral.

Cynthia de la C. Garit Ruiz

Presentación sospechosa del mentidor: la memoria **encarnada**

Conversación con **Guillermo Calderón**,
director de Teatro en el Blanco

«[Su] generación es parte de una historia no contada» –trauma de la dictadura militar chilena (1973-1990)– que de algún modo pudo identificarse perfectamente con lo que había dicho Platón en la *Obra inconclusa de Chejov*. Guillermo ha sentido –ya no tan lejos en el tiempo– una inconformidad compartida con aquellos jóvenes intelectuales rusos del siglo pasado que también tuvieron el deseo de cambio. Su teatro político, por sí solo, manifiesta un «sentido de vida» que se radicaliza en una escritura autorreflexiva de la espectacularidad.

Guillermo Calderón realizó estudios de actuación en la escuela de teatro de la Universidad de Chile. Además de dramaturgo y director teatral es profesor universitario de diversas instituciones académicas de su país. Funda junto a su grupo de actores en 2006 *Teatro en el Blanco* con el estreno de *Neva*: espectáculo de gran reconocimiento artístico nacional e internacional –Premio Círculo de Críticos de Arte 2006 por mejor obra, Premio Altazor de dramaturgia y dirección, Premio Villanueva de la crítica cubana como mejor espectáculo extranjero en 2009. Se presenta por primera vez en Cuba en el Trece Festival de Teatro de la Habana y por el impacto de su recepción fue invitado al programa artístico de la Feria Internacional del Libro de La Habana en 2010. Aproveché esta excepcional oportunidad para intercambiar con una de las figuras jóvenes más importantes de la escena latinoamericana.

La forma paradójica posmoderna y la recomposición lúdica de la tradición llamaban mi atención en su obra *Neva*.¹ Es innegable que en esta obra hay una asimilación crítica de importantes referentes de la dramaturgia universal. Sobresalen Chejov, Beckett, Brecht y además percibo un referente estructural pirandelliano. ¿En qué medida se cumple esto? –comenzaba el diálogo.



FOTO: CYNTHIA DE LA C. GARIT RUIZ

Es válida la observación, aunque será visible en cualquier obra de teatro contemporánea que haga referencia al medio teatral. Expliqué en la conferencia² que Pirandello es muy estéril, muy ingenuo, hace un teatro que no se interesa por la historia teatral. Después de los grandes experimentos del escenario posmoderno, de la escritura posmoderna, es muy difícil hacer teatro ingenuo nuevamente; no pretendo hacerlo, mi energía no es innovadora en términos escénicos. Produzco un lenguaje simple y directo. El actor marca la idea del texto, las palabras son las que resuenan. Por lo tanto hay una relectura pirandelliana de lo metateatral en su sentido más amplio. En *Neva* se ve cuando los personajes hacen referencia a la actuación: están sobre un pequeño escenario, dentro de un escenario, donde el personaje utiliza una estufa que da calor y que evidentemente es un objeto que no tiene nada que ver con la época de la obra. Eso tiene una intención metateatral en su sentido más brechtiano, que hace alusión al medio para que uno lo entienda no estrictamente de forma emocional sino racional. No hay señales dirigidas al tema principal de la obra ni a la forma tan extrema como hacía Pirandello sobre la idea de quiénes somos o por qué estamos acá. Hay una idea principal, porque si no la obra sería imposible en términos de definición, pero para cumplir la idea uno tiene que pensarla en grados de teatralidad.

En el texto hay una honda reflexión sobre el arte de la actuación. *¿Cómo logran los actores transgredir estas ambigüedades discursivas?*

Hay mucha libertad para lo que los actores hacen con el texto. Para mí es importante esto: el texto [dramático] no es literatura sino para la puesta en escena, y se completa en la puesta en escena. Es difícil imaginarse el resultado sobre el escenario con solo leer el texto. Como dramaturgo mi texto no está hecho para publicar sino para ser llevado a la escena. Soy director y dramaturgo antes de escritor, por eso mis intereses están sobre el escenario.

Existen de manera evidente tres niveles de discursividad. Hay más, pero al menos tres principales. Uno que trata la validez del teatro en un contexto político: la necesidad y el motivo de hacer un teatro político y qué importancia tiene. El otro plano tiene que ver con la narración de la historia de la vida de Chejov: la historia de una mujer que no puede actuar porque recién sufrió la muerte de su marido, una historia de amor y una historia de amor con separación. Y el tercer plano es el asunto de la actuación, que es el discurso respecto al teatro. En este sentido me ahoga la autorreferencia paralizante que es hablar de la técnica actoral de Stanislavski y transformar el teatro en algo puro, químicamente puro; esto me parece estéril. Por ejemplo, el personaje de Olga Knipper, en este plano de la narración donde ella habla del marido que murió, dice que no puede actuar; está paralizada porque ya no puede sentir; entonces ve la actuación como una especie de expresión del sentimiento —extensión del sentimiento—. Hay una

especie de demostración del método de Stanislavski antes de que surgiera, o al menos cuando recién está comenzando. Coincide con la época en la que Stanislavski está elaborando la idea inicial de lo que más tarde es reconocido como su gran aporte. Entonces los actores están metidos en esta cosa instrumental: el paso de una actuación romántica a una profesional, más verdadera. Un paso cultural muy importante, pero que también, como te decía antes, corre el riesgo de ser muy estéril, donde puede haber una corporación por la técnica y la verdad por la verdad. Llevar mucho de la verdad y lo que la verdad solucionaría es un gran tema y una gran paradoja. La verdad solucionada no existe, es una excepción, pero es verdad para la gente que quiere la verdad como excepción. Ese es el tema que a mí más me interesa porque pone en crisis lo que hago, son preguntas que me hago, cumple una función de autoexaminación intelectual. En la medida en que tengo problemas trato de solucionarlos sobre el escenario; esa es la única forma racional que tengo como persona enérgica para resolverlos.

Es ya conocido que el proceso de su trabajo con la escritura no se ajusta a las convenciones tradicionales de un dramaturgo. *Observo una manera diferente de pensar y producir el texto. ¿Qué papel desempeñan los actores en el proceso de construcción espectacular en Neva?*

Diría que escribí una obra para salirme de la histeria renovadora del teatro con una actitud posmoderna; es decir, ya no hay nada que inventar, la actitud posmoderna no es una estética sino una actitud. Una de las ideas iniciales es la de organizar un monólogo largo para que fuera profundamente antiacción, antiteatral, que la acción física, la de moverse, cerrara una puerta; que fuera estático. Me interesaba que fuera como una especie de primera sentencia cuando el público viera el comienzo de la obra: esto es un teatro de sintaxis. Es interesante porque tiene que ver con esta actitud ibseniana, eso de *tenemos que conversar*, es como en el teatro intelectual de ese momento. Quería una referencia directa a la época de la obra. Exploré una idea beckettiana que era «esperar encerrado que era esperar nada». Puedes «esperar a Godot» y también puedes esperar a los actores que no llegan porque les das por muertos, una espera inútil porque no importa si lo esperado llega o no, lo importante es ubicar la situación existencial. Sabía que había muchas posibilidades de desarrollar esa espera porque hay un espacio cultural muy interesante que ocurre en esos actores. Había trabajado en la escuela de teatro; siempre que falta alguien, el tipo de al lado te habla de la vida, de lo más banal que pueda haber y a veces también hay cosas muy profundas; a mí me parece que toda persona del teatro necesita mucho compartir esta frecuencia aunque parezca banal. Y quise reproducir eso de una manera muy profunda, pero también banal, y buscar el sentido del humor irónico —muy brechtiano en ese sentido— y que la tragedia yaciera por abajo. La obra puede ser muy suave, muy divertida. Cuando fui actor no sabía eso. Y quería ver cómo era el sentido del humor de



estas actrices con las que nunca había trabajado. Quise saber cómo estaban actoralmente. Por eso dije: «no lo voy hacer, no voy a escribir una obra sensible». La idea era escribir una obra donde no se preconcebía lo que iba a pasar. Esa escritura me pareció muy interesante porque pone en crisis la narración y obliga a los actores a tener una actitud antistanislavkiana porque en Stanislavski hay que conocer la construcción, hay una trayectoria, una línea. *Neva* parece una obra muy stanislavkiana pero obliga a los actores a ponerse del otro lado y eso me servía, porque, curiosamente, el resultado puede ser más stanislavkiano que una propuesta que siga al pie de la letra los presupuestos de Stanislavski. Esto es una paradoja que no me puedo explicar. Ahora no es tan banal, pone en una situación típica la idea de la verdad en el escenario. Uno asume la verdad en el escenario cuando es el actor haciendo de verdad sus propios traumas y sus propios problemas; está en una situación de verdad, pero no, el secreto de muchos actores es que están pensando qué van a comer después con los amigos. Ellos trabajan pensando y sufriendo, pensando y manteniendo la atención en algo físico, por ejemplo, en las manos o en un patrón de respiración por la nariz. Este trabajo con la cadena de acciones físicas produce más emoción que una reconstrucción psicológica. En otro plano hay un discurso como gesto de verdad en el escenario, hay un engaño profesional. No es que se quiera engañar al público pero es una consecuencia del proceso. Fue algo que se descubrió en el proceso y es lo que le da cierto tono experimental al trabajo. Por eso fue necesario que yo escribiera

poco a poco, porque si lo hago de principio a fin, no hubiera podido mirar ese tipo de extremos, de resultado. No es que lo haya planificado así, fue por algo práctico que continuó más allá; esas cosas que parten muy racionalmente van truncando el proceso.

Escribía una escena, los actores ensayaban y luego confrontábamos. Era bueno porque, por ejemplo, terminaba un texto donde veía mucho sentido del humor, pero el actor no; entonces escribía una escena nuevamente con el humor suyo. Cada actor es distinto, por lo que cada escena debe estar escrita desde el humor de quienes la interpretan, desde su sensibilidad.

Hasta un día en que nos percatamos de que ya estaba terminado el texto. Le había dicho a Paula que iba a escribir para el final un monólogo muy fuerte donde ella se iba a desahogar, a expresar su decepción con las generaciones futuras. Ella desconfió de esa revolución que vendría, tiene una especie de rebeldía más amplia; no había necesitado este monólogo hasta un día en que me dijo: «lo necesito, lo necesito». Entonces lo escribí. Fue muy fácil hacerlo porque ya había pasado un proceso de trabajo bastante personal. Durante mucho tiempo no sabía cómo iba a terminar la obra.

La mayor parte de mi dirección consistió en explicar y explicar la historia; me convertí en un gran narrador de la mayoría de los hechos de la Revolución Rusa y sus circunstancias políticas. Eso fue importante porque nosotros antes teníamos un texto donde Paula habla de que el «núcleo del proletariado» es un término muy político que tiene que ver con la Revolución Rusa, y no es igual a «núcleo del proletario»; él[el proletario] no se integra a los procesos porque es culturalmente marginal y la revolución no lo tiene en cuenta. Y nunca nos pudimos acercar a este debate porque necesitábamos una comprensión más profunda de la historia política; lo tuvimos que marginar.

Hubo cosas que los actores me corrigieron. Al final de la obra Paula dice: «hagan algo útil, maten a un soldado, maten a un ministro, maten a un rico». Y ella misma me comentó: «no puede ser a un soldado, tiene que ser: 'maten a un general', porque un soldado es parte del pueblo, de la revolución». Yo no estaba de acuerdo porque a mí me gustaba que la figura fuera más compleja, que tuviera que matar a un soldado, a una persona falangista. Pero cedí. Y Trinidad me corrigió otro texto, que decía: «la nobleza y los militares saben gobernar, pero el pueblo sabe gobernar». Ella me sugirió: «no, no quiero que Olga Knipper sea tan conservadora. Quiero ablandarla un poco». Pensé que eso la ablandaba y la hacía diferente a como la tenía pensada hasta el momento, pero cedí. Para mí es muy interesante la sensibilidad de cada uno, la visión de ambos [director/escritor y actor] sobre la idea de un personaje.



¿Cómo explica el resultado interpretativo de Paula Zúñiga en el monólogo final de Neva?

Hay una idea básica que soporta el último monólogo y que apunta hacia una racionalidad en el trabajo de la actriz. Esta idea es que no se emocione tanto. Pero en el teatro hay funciones y funciones. Una de mis reglas es que los personajes no se emocionen más que el público, pero ella como actriz entra en una especie de trance; es un monólogo largo y rápido y a veces controla menos la «famosa» emoción. A mí me gusta que sea bien controlado y me gusta que caiga, porque dentro de mi ficción ellos están sobre una plataforma. La obra se llama *Neva* por el río, siempre he trabajado con esa imagen. Los personajes están muy cerca del río y caen en él. Cuando hicimos la obra aquí vimos que ella cae y después los otros caen también. Les dije que vinieran a saludar mojados. La idea era usar fuentes de agua y crear la ilusión de la caída al río *Neva*, aludido en el texto anteriormente: «se podían divisar los cuerpos flotando, víctimas tempranas de la revolución». Al final no lo hicimos por un problema práctico, era muy difícil mojar el vestuario todos los días y además nos parecía muy efectista. Era mejor que nos quedara como imagen artística. Ahora el personaje de ella está hecho y modelado en base a su condición de artista, a que tiene una energía muy revolucionaria, que pretende quemarlo todo; tiene ideas muy nihilistas que no se integran al proceso y eso, históricamente, en una Revolución como la rusa, es inmediatamente marginado. Por eso muchos fueron tempranamente mandados a prisión o renegados. Ella es la primera que se lanza al río; esto es una reflexión muy larga para un acto tan simple.

Uno de los rasgos más distintivos en su discurso teatral es el uso mínimo de recursos escenotécnicos. En ese sentido el eje fundamental de la construcción espectacular se asienta en el actor. Si su teatro parte de estos presupuestos —emparentados con los postulados de Peter Brook y Grotowski—, ¿cuáles son sus consideraciones sobre los posibles intercambios culturales que se pueden establecer entre arte y tecnología?

A nosotros también nos mueven razones económicas; tenemos medios muy precarios para hacer teatro. Existe un fondo del Estado que nos puede ayudar, pero no siempre está disponible; por eso hacemos lo nuestro. El resto de los grupos hace grandes escenografías que, por lo general, incluyen proyecciones, videos: una tecnología muy interesante sobre el escenario. Pero nuestras definiciones parten de una necesidad cultural, aunque en un inicio no contáramos con el dinero para ser más ambiciosos. Y en esta dicotomía surgió la fundamentación de desarrollar con lo mínimo, lo cual nos da un aura de independencia y autosuficiencia que dota de autenticidad y fuerza al trabajo.

Es muy difícil hacer con muy poco algo profundo. También el teatro para revalidarse no puede ser el hijo menor del *performance*, del cine o el hijo pobre del video, del *cyber-space*; una forma de revalidar el teatro es con la actuación y el texto.

El escenario posmoderno habla mucho y con muchas voces: actuación, visualidad, música, efecto sonoro, contexto; hay muchas cosas que invaden y uno puede elegir e interpretar lo que quiere. Un problema del que hablaba anteriormente es que se produce una densidad de contenido tal, que a uno le cuesta *hacer de verdad el discurso*, por tanto, me pareció sorprendente la posibilidad de una hoja en blanco, porque cuando uno cierra los ojos y la visualidad es mínima, se abre un espacio general que es mucho más fértil para la imaginación y para las ideas. Mi intención era responder a ese espacio posmoderno y responder a esa idea que es muy compleja y de la que se habla mucho en la obra. Por tanto, soy muy cobarde con la tecnología, siento que tiene su espacio en el teatro, lo tiene, pero el teatro quiere sobrevivir y permitir las ideas con la fuerza con que lo ha hecho. Aun financiado mi teatro, seguiría detrás de las mismas obsesiones.

Notas _____

1 Publicada en *Antología de teatro chileno contemporáneo*, La Honda, Casa de las Américas, 2008.

2 Conferencia: «Teatro y política», impartida por Guillermo Calderón en la Casa del ALBA, Ciudad de La Habana, febrero de 2010.

■ Teatro en el Blanco: sombras ante la lumbre del futuro

La presencia del grupo chileno Teatro en el Blanco en el Trece Festival de Teatro de La Habana, y su posterior paso por la capital y Matanzas, me decide a estas páginas porque en su quehacer oficio y arte alcanzan extraordinario tejido y significación. La temporada –de doce funciones, un taller en el ISA y varias sesiones de intercambio teórico con el público–, constituye, sin duda, el acontecimiento más importante del 2009 teatral en Cuba y tal vez el hecho escénico más trascendental entre nosotros en esta primera década del siglo XXI.

Con textos y puestas de Guillermo Calderón, *Neva* dibuja sobre las tablas un nuevo manifiesto del teatro. Discute el sentido histórico y presente del arte teatral, testimonia los hermosos entresijos entre la realidad y la ficción, y devuelve a los espectadores la imagen viva de lo que es el teatro y su servicio. Con *Diciembre* propone un extraordinario exorcismo personal y colectivo sobre un paisaje temático local de amplias resonancias universales, un «aterri-zaje» de las interrogaciones de *Neva*, si leemos ambos espectáculos como un magnífico díptico chileno y humano sobre la verdad interesada y comprometida del arte.

***Neva*: arder en la ceniza**

para Francisco López Sacha

En un ritual cuyo carácter artístico no se oculta a nuestros ojos, *Neva* es una reconstrucción desde la nada. O casi. La arquitectura misma del

FOTOS: GILLIAM DE LA TORRE



TEATRO con mayúsculas, defendido desde las minúsculas de las paradojas del comediante. Como debe ser. Un triángulo de actores con vestuarios cenicientos sobre un pequeño cuadrilátero que se levanta unas pulgadas sobre el nivel del escenario nos hacen parteros, porque estamos allí viéndolo, de la resurrección del teatro. Apenas esos pobres y escasos elementos, apenas una luz débil que sale de la lámpara que imita los fuegos de la estufa donde calientan sus cuerpos porque afuera, en la ficción,

hay treinta grados bajo cero. La historia es lejana y distante: San Petesburgo en 1905 con las calles tomadas por la primera Revolución Rusa de ese año, aplastada luego por el Zar, y tres actores deben ensayar; dos de ellos, Aleko y Masha, por primera vez con Olga Knipper, la viuda del gran Anton Chejov, fallecido seis meses antes.

Encerrados en su oficio, se disponen a comenzar, no recuerdo exactamente qué, porque además la revuelta en las calles y la posible implicación en ella de otros miembros de la compañía les ha

impedido llegar a sus colegas y por tanto, a nuestros tres protagonistas, cumplir su cometido. Así, a la espera de esos otros que nunca vendrán, los actores juegan, se provocan, repasan escenas antes aprendidas, conversan y discuten sobre ellos, el teatro y Rusia, sobre el alma adentro, sobre la sangre afuera. Ese ensayo continuamente interrumpido es *Neva* y supongo que, en su paralelismo brutal, es la vida misma, solo que de la mano del teatro, es decir, concentrada en humanidad, tiempo y espacio.

De esta manera, desfilan ante nosotros las obsesiones por el sexo, el goce, la vida, la muerte, el amor, la crueldad humana, las diferencias sociales, los límites filiales. Todos los grandes temas que han hecho al teatro, aquí resueltos sin traspasar la frontera de una extraña cotidianidad, de una *extrañante* naturalidad. Y con el equilibrio –verdadera alquimia, piedra filosodal del montaje– para oscilar entre realismo y teatralidad. Fórmula de colisión imperfecta, como el arte teatral mismo, de la verdad y el artificio, el magma entre las placas tectónicas del teatro.

Vemos el escenario como espacio de invención en un sentido real, donde, por ejemplo, se reconstruye con variantes la muerte de Chejov. El juego a ensayar el teatro mismo, puesto que es siempre un ensayo, una prueba de una estructura ambivalente y con menor fijeza que la de otras artes, dota a *Neva* de un núcleo fortísimo, de unos cimientos que le permiten encarrilar una travesía sobre la vida o la muerte en sus sucesivas transfiguraciones. Cómo ocurrió esa muerte de Chejov; cómo recuperar la infancia perdida; cómo poseer todo de Anton sin contradecir las normas morales de lo filial, para su hermana; cómo funciona un dulce monólogo de palabras de amor en el oído de una mujer necesitada de escucharlas, no importa si ciertas o falsas...

Ese juego entre la verdad y la mentira, entre ser y representar, es el «único» intersticio que cierra el actor con su presencia y es otra voluntad de *Neva* mostrar su poderío, su valor. Como autorrespuesta a para qué sirve el teatro. El dueto de actrices, Trinidad González y Paula Zúñiga, y el actor Jorge Becker asumen los

personajes de la «lejana» *Neva*. Lo hacen con tal hondura personal que, por supuesto, ellos también hablan de sus respectivas encarnaciones y de sí mismos. Lo hacen con tal derroche del oficio que la mixtura secular de técnicas no se ve por parte alguna. Lo hacen con tal eucaristía que la memoria los recordará siempre. Con ellos comprobamos, como otras escasas veces, que el teatro sirve para recuperar lo perdido y como una curación de ausencias, como un talismán ante el abismo.

Debajo de *Neva*, como el agua que corre bajo la capa de hielo del propio río que nombra el espectáculo, está Chejov, fetiche y canon de la obra. Gran intermediario del paralelismo entre arte y vida: Chejov y su *poiesis* desgajada entre el perenne sueño de sus personajes por otros horizontes y la inacción propia que le impide acometerlos. En esa distancia, primero que todo chejoviana, entre la palabra y el gesto –sobre la que trabajaron después Benjamin, Meyerhold y Brecht–, mi maestro Francisco López Sacha situó la gran piedra sobre la cual se alza del suelo el siglo XX teatral.



Por el camino de la interpretación racional de esa distancia se arribó al teatro político y a Brecht. Por la senda de la interpretación irracional se llegó al absurdo y a Beckett. Ambas líneas se cruzan y se cierran en *Neva* un siglo después del tiempo ficcional en que ocurre, por eso Masha se lanzará al final desde el territorio del arte al de la realidad, salta del cuadrilátero que representa la base del arte al suelo, a la tierra.

El final será, justamente, el grito (strindbergiano, según Sacha) de Masha por romper ese encierro del oficio en la cárcel de lo personal que, de hecho, ha sido destrozado por la discusión, contestada sobre la escena, sobre el porqué del teatro. Puede que nada cambie, pero vale seguir soñando porque ese sueño tiene como destino encarnar la dimensión del arte como asidero y advertencia.

La superposición de figuras geométricas desde ese suelo hasta el triángulo culminante de los actores es el viaje mismo del arte desde las raíces hasta las semillas que, entregadas nuevamente a la tierra, fertilizan e inician un nuevo ciclo. Nunca geometría; sin embargo, el teatro rompe el hechizo de lo efímero y fecunda con sus imágenes, verbos y acciones la historia. Tablón o puente entre el adentro y el afuera, entre lo individual y lo colectivo. Por eso *Neva* no es un espectáculo teatral, es mucho más, es un acto de fe. Un acto de sombras, de almas vivas ante la lumbré, ardiendo en la ceniza.

Diciembre: testimoniar un exorcismo

para Carlos Celdrán

Después de *Neva*, parecía imposible que Teatro en el Blanco pudiera aportar otro espectáculo de similar calibre. Si en *Neva* se discuten, de manera simultánea, las dicotomías entre lo privado y lo público —entre los sentimientos individuales y la Revolución, entre la verdad y la convención, entre la necesidad y el sentido del artificio del teatro, de un

lado, y el terremoto de lo social, de otro—, en *Diciembre* el colectivo chileno se lanza —como el salto de Masha al suelo, o al río, de la realidad en *Neva*— a responder su propias grandes interrogantes.

El salto, la inmersión, trae a la escena una invasión de realidad. *Diciembre* es documental, un testimonio sobre Chile mediante un exorcismo personal. Porque en este montaje se reconstruye todo un catauro de comportamientos de ese pueblo circunvalado por la vívida noche pinochetista, el fantasma del fascismo chileno acumulado y latente, tan horrible como cualquier fascismo. Tres hermanos «celebran» la Navidad de 2014 en guerra: un paisaje terrible, ojalá improbable. No una imagen de batalla intergaláctica, sino muy concreta: han vuelto a enfrentarse, como a fines del XIX, Perú, Bolivia y Chile. A mí no pudo dejar de recordarme una reflexión de Fidel de esos mismos días, concomitante con las ideas del espectáculo, en la cual pronosticaba que al término corto del mandato de Obama, es decir, al borde de 2014, habría en nuestra América siete u ocho gobiernos de derecha. *Diciembre* es el paisaje, visto desde el teatro, de esa reacción.

Esta visión desgarrada del lado chileno, de los tres hermanos con posiciones antagonicas, muestra cómo cualquier pequeño fetiche cultural puede ser convertido en logotipo chauvinista y fascistoide si se echa malsana leña ideológica al fuego de la cadena nacionalismo-patrioterismo-chauvinismo-fascismo («la patria es la religión del capital», cita un personaje). Contra ese nefasto proceso trabaja, desde la sombra del arte pero con la vitalidad de su función, esta arriesgada introspección de Teatro en el Blanco, dirigido por Guillermo Calderón, también autor del texto. Obra de lúcida locura, de sobrecogedora e íntima humanidad y también de innegable belleza literaria y poética —las referencias a Bolivia y «su» mar, a ese nuevo país mapuche al sur de Chile.

Como en *Las tres hermanas*, de Chejov (otra vez el canónico autor ruso), como en la triada de hermanos

de *La casa vieja*, de Abelardo Estorino, el triángulo filial potencia las aristas dramáticas. Paula (Paula Zúñiga) es la defensora de la guerra, Trinidad (Trinidad González) es la adversaria. Ambas permanecen en casa porque las mujeres son los únicos habitantes que han quedado en pueblos y ciudades, mientras los hombres están en el frente. Además, Paula y Trinidad, hermanas gemelas, están embarazadas. Jorge (Jorge Becker) ha sido llamado al ejército y suponemos que está de pase por la Noche Buena. Puede inferirse que cada uno de ellos representa el equivalente de un país de los involucrados en el conflicto en una trinidad perfecta que, a la par de la realidad ficcional, transformará la mesa familiar, con sus atuendos de ocasión, en campo de batalla. La discusión se irá haciendo cada vez más fuerte, en la medida también en que fracasa el plan de Trinidad de esconder al hermano en complicidad con el Tío León. La tensión se hace oscilar con puntadas y situaciones de humor que ocasiona un palpable vaivén en el alma de los espectadores.

Los mismos actores asumen protagónicos y roles (La Tía, María, el Tío León) de la «futura» *Diciembre*. Aparecen diferentes en sus respectivas imágenes sobre *Neva*, más cercanos a su corporalidad y energía cotidianas, desafiados por la *desteatralización* que exige *Diciembre* en función de exponer —en primer lugar tal vez desde el cuerpo de cada actor— los mencionados marcos de realidad, sin olvidar a su vez la necesidad del artificio aun dentro de esta extraña sintonía de la convención. Todo un desafío del trabajo actoral al que prestaron, en la búsqueda orgánica para testimoniar, sus propios nombres, porque no por casualidad llevan sus patronímicos los personajes de *Diciembre*. Recuerdo el pasaje en que las mellizas se enfrentan entre ellas diciéndose una retahíla de nombres y términos ofensivos de uso común en Chile, una escena paroxística que deslumbra por su pasión, por el exorcismo que tiene lugar a nivel individual y colectivo. De idéntico signo es el monólogo de Jorge donde confiesa las verdaderas razones para



permanecer en el ejército, a pesar de estar en contra de la ideología perversa del militarismo y de la guerra: allí, entre las tropas, puede ser gay, ejercitarse en el sexo entre hombres. ¡Cuán absurdo el género humano que ha de encontrar estas coartadas para ser libre por algo tan sencillo!

Contra esas absurdas y voraces coartadas se pronuncia *Diciembre*. Contra esos paisajes desolados y angustiosos que describe. Contra esos niños que deben preguntar a sus madres cómo son los hombres –para preguntarnos en verdad, a todos, cómo somos. Contra cómo cada «pedacito» de creencia «tonta» puede terminar en un nacionalismo que desprecia al vecino de al lado. Contra

cómo la pregunta no es si volver o no a la guerra porque no se sabe el significado de ganar o perder.

Al final, el Tío León, vestido popularmente como Santa Claus, anuncia que no esconderá a Jorge por miedo a la vuelta de aquella «antigua» represión de los simbólicos autos Falcon. Descubriremos que las mellizas no están embarazadas y que su contribución definitiva a la tierra es volcar en ella las semillas que abultan sus vientres; ¿traerán esos símbolos por antonomasia de la vida, en sus respectivos códigos genéticos, los vectores de la creación o de la destrucción? Yo creo que Teatro en el Blanco quiere con su exorcismo liberar toda pasada pudrición genética;

aspira, como Lezama, a que la *imago* encarne en la historia, en la futuridad. Que esas semillas sean granos fértiles para que nazcan otros hombres, otras ideas, curiosamente idénticas a los granos de maíz sembrados por el grupo iperuano! Yuyachakani, veinte años atrás, en la conclusión de su extraordinaria *Contraelviento*. Cruces magníficos del arte, gráficos de la memoria y el sentido del teatro.

Tanto la crítica, de manera inmediata, como la creación, en un futuro cercano, darán cuenta de las huellas que la agrupación de Chile deja en el subsuelo de la escena nacional, a su paso de fuego por la Isla.

Omar Valiño

■ Declaración del hombre, el arte y los ciudadanos

Para mí, el paso de las ideas sobre perfección social a la idea de autoperfección constituyó un momento muy decisivo.

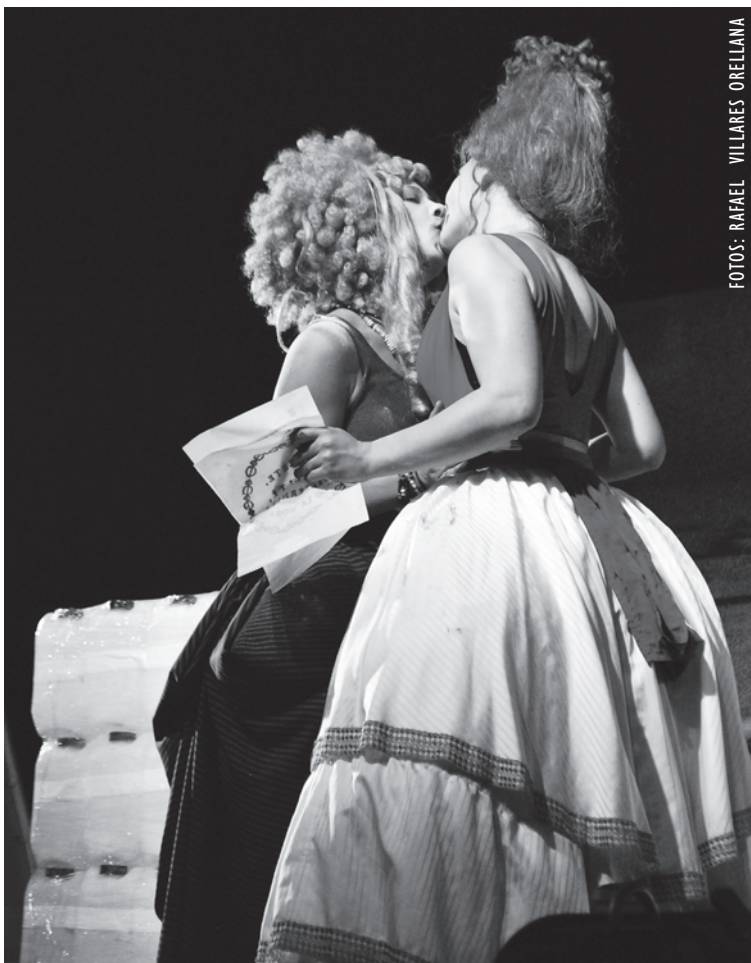
BILL VIOLA

Durante el Trece Festival de Teatro de La Habana, el grupo Máximo Gorki (Teatro Estatal de Berlín) presentó *Nacidos con ira*. El espectáculo, bajo la dirección de Armin Petras y con texto de Darja Stocker, a partir de un *collage* escénico, colocó en paralelo diversas épocas y lugares. El trabajo con la visualidad, en juego con distintos sistemas significantes de la obra, se apoyó en diversos estilos devenidos de la plástica: *performance*, videoarte, *action painting*.

Olivia toca piano para Mara

Benjamín intenta explicarse el pasado de su madre en los campos de concentración judíos. Sophie, su hija, sueña con «cambiar al mundo» en las afueras de su casa. Olivia, la abuela, pierde la audición junto a un piano. Estos personajes se encuentran en tres períodos: los años 40 y el paso de la Segunda Guerra Mundial; los 60, marcados por el auge de la nueva izquierda; y la época contemporánea, con su pérdida de la memoria. A los bajos del edificio donde ellos viven se muda Mara, una joven inmigrante que desea suicidarse.

Junto a esta vertiente de la fábula se crea un paralelo temporal con 1789, cuando, ante sus tentativas por participar en la Revolución Francesa, Olympe de Gouges (revolucionaria, filósofa, escritora) manifiesta conflictos con su escribana. Las ideas de estas presentan gran influencia de Antoine Condorcet, filósofo y matemático activista de la Ilustración.



FOTOS: RAFAEL VILLARES ORELLANA

Al margen, Micha intenta encontrar a su padre y emprende un recorrido por todo el continente europeo y africano. En estos periplos conoce a algunos emigrantes.

Desde el texto, su escritora acota la analogía de la doble correspondencia de algunos personajes: Mara es Olympe; Sophie, su escribana y Benjamín, Condorcet.

Los conflictos se entrecruzan y no se completan a nivel individual sino en la interacción de planos en contraste. Olympe, en medio de una sociedad patriarcal, intenta luchar por los «derechos de la mujer y la ciudadana». Por otro lado Mara se casa y se encierra bajo un techo que la margina también de la sociedad. Condorcet rechaza sus títulos y estudios para trabajar en el mejoramiento de los demás, mientras Benjamín intenta explicarse su vida.

La escribana, a pesar de no comprender el sufrimiento de «los otros», le enseña a escribir a Olympe para que redacte poemas sobre «mujeres de piel roja»; y su análoga, Sophie, desea viajar y ayudar a aquellos que no pueden cruzar las fronteras de sus países.

La fábula adquiere una estructura fragmentada debido a la construcción de los personajes y a los saltos temporales y espaciales que da la obra. Las acciones se manifiestan no solo desde el plano verbal sino también desde el discurso escénico de *Nacidos con ira*.

Madame de Gouges redacta un poema, Micha escucha desde la frontera

En la sala del Trianón se sitúan tres grandes columnas construidas con pomos vacíos. A las espaldas de



estos, un fondo blanco, matizado por irregularidades cromáticas que pueden llegar a ser, según el observador, aves dentro de una tormenta. La imagen se va formando en el transcurso de la obra, con la utilización de elementos desechables que son colocados, modificados o sacados de escena. Intervienen, además, proyecciones e intervalos sonoros conformados por monotonías de la naturaleza, como el silbido de los pájaros.

El trabajo ofrece un auténtico frenesí del color, donde los efectos no son pura sensación sino que se encuentran al servicio de una composición coreográfica. El movimiento se torna más rápido o más lento –según las acciones visuales y sonoras–, más pequeño o más grande, vuelve a desaparecer para volver a aparecer una vez más tras un prolongado silencio. En los momentos que ilustran el período de la Revolución Francesa es utilizada la música *hip-hop*, que favorece un diálogo de opuestos conceptuales y estéticos.

Debido a la doble correspondencia de los personajes, los actores, en vez de encarnarlos, los muestran, lo que dificulta la identificación continua del espectador. La puesta los presen-

ta mediante la creación de una imagen fija tipificadora de cada uno. Sin pretensiones de ocultar el mecanismo disfraz, se establece una relación con el vestuario y el maquillaje siempre diferente, según las caracterizaciones. Esta forma de marcar la dualidad en la interpretación de los actores trae como consecuencia un tratamiento de lo temporal, debido a los cambios reales durante el tiempo de la representación, al cambio de los tiempos históricos referidos, y al paso del tiempo en que transcurre la obra. La desnudez de las acciones visuales, como apostilla del texto, propicia que la pieza transite en distintos niveles de espectacularidad.

Los actores, a través de un tono desenfadado, asumen discursos de gran carga filosófica y poética, lo cual crea una cierta ruptura entre el texto y la gestualidad que lo acompaña. Estos discursos se exponen, en contraste, con las paradas del ritmo de la obra mediante provocaciones directas al espectador. Cuando Mara y Sophie se burlan de un hombre gordo, y la segunda descubre que es el marido de la otra, aumenta la tensión dada por la frustración íntima de una de ellas. Inmediatamente se crea un

momento de disgregación: las jóvenes juegan con el público, el cual interviene para recogerles un juguete tirado por una de ellas. Así como percibimos la «fragilidad» de Mara en la escena anterior, la del observador queda ahora expuesta, ante la inactividad que supone ocupar una luneta.

El diálogo de estas dos jóvenes, violentado por el foco dirigido al público, nos habla desde el contenido verbal y la manufactura visual creada entre espectador y escena. La «realidad» en oposición a la «representación» aporta un rasgo performativo a la obra. En el instante donde los personajes cruzan la frontera africana, los actores manipulan un grupo de muñecos que tratan de escapar arrastrándose por la tierra y cruzando muros. Esta representación es captada en vivo por una «cámara en mano», lo cual refuerza la relación con respecto al sentido de riesgo y violencia de estas acciones. El videoarte, que en este caso es videocreación, insertado al discurso artístico de *Nacidos con ira*, da una doble autorreflexión: la del arte como proceso y la del tiempo real como realidad. Aquí está una de las virtudes del espectáculo: la conceptualización plástica que establece.

Micha dibuja todo el tiempo cuadros que describen, en su opinión, el retrato de su padre extraviado. Se pinta las manos y tira contra el lienzo manchas verdes que devienen la figura de un hombre. Imagen casi rupestre que guarda relación con el *action painting*, dado que se piensa el lienzo como espacio de acción y no de mera reproducción de la realidad. Esta técnica establece una correspondencia con las ideas manejadas en el texto, pues uno de los presupuestos que este estilo plantea es la agilidad del movimiento, que pretende desbloquear y sacar a la luz el inconsciente. Así hace Micha en todo momento: explica sus pinturas a partir de la nostalgia por el padre.

Otro momento que afirma el trabajo con las artes plásticas se encuentra hacia el final de la puesta, en el instante en el que Bejamín se mancha su cuerpo de verde y se lanza sobre el lienzo. Esta imagen es similar a las creadas por Ives Klein,¹ quien deseaba que sus obras se leyeran a partir de la huella que había dejado la ausencia del objeto/pincel. Metáfora que se ajusta casi perfectamente a la relación y búsqueda generacional padre e hijo, como uno de los conflictos en pugna durante la obra. Encontramos, entonces, la relación de dos personajes en apariencia distantes:

Micha y Benjamín se establecen como una advertencia de la búsqueda familiar sugerida.

La Escribana vuelve su ira hacia Mara

Nacidos con ira nos regala una imagen final en la que sus personajes, travestidos, en primer plano al público, intentan prostituirse y lanzan propuestas en diversos idiomas. El arte como relación de culturas reinventadas, en un vínculo con la mediatización de las relaciones humanas, propicia en la obra un encuentro último de personajes, relatos y motivos. Las ideologías visitadas promueven un diálogo entre la Europa de La Bastilla y la Europa de las fronteras, o lo que puede ser también un recorrido desde el inicio de la distinción entre hombre y ciudadano, hasta las actuales distinciones en el mapa internacional.

El teatro de la Modernidad [...] se presenta como una reflexión en profundidad sobre la vida, la realidad y la historia en tanto que mecanismos de representación, y en la medida en que iluminan el espacio donde funciona esta maquinaria, abriendo un vacío entre los resultados de la representa-

ción, la escena que estamos viendo, y el sentido de aquello que se está haciendo.²

El retozo con la visualidad en la utilización de diversos elementos de la plástica, y su funcionamiento dentro de la estructura espectacular, mitifica el juego con el texto en una provocación a la percepción artística del espectador. El sentido de lo real como conflicto es la pregunta lanzada por los actores que interpretan, y esto no a modo de rechazo, como sucedió en la vanguardia, sino en un proceso de encuentro y desnudez de la sociedad moderna.

Lilián Broche Moreno

NOTAS _____

1 En muchos de sus trabajos, Klein cubría con pintura azul a una serie de modelos femeninas y las estampaba contra el lienzo, lo cual dejaba la impronta del cuerpo desnudo de las mujeres, usadas como «pinceles vivientes».

2 Oscar Cornago: «¿Qué es la teatralidad?», en *Telondefondo*, n. 1, Madrid, agosto de 2005. Disponible en www.telondefonfo.org.



■ De la serie *Macbeth after Shakespeare**

La fragmentación de un proceso
acentúa su carácter procesual.
HEINER MÜLLER

I

En un momento dado, el teatro adoptó formas preestablecidas y dejó de dialogar con la sociedad para anquilosarse. A esto se le llamó teatralidad. Ante dicha situación, se consideran dos caminos: el de representar a los clásicos y el de la experimentación. En el último, la crítica especializada incluye a Heiner Müller.

El dramaturgo alemán proponía un teatro terrorista. Un estallido debía desarticular la «historia» que padece el pensamiento occidental desde Sófocles, Brecht hasta Marx. Escapar a las «historias bien contadas» que nada tienen que ver con la realidad, con vivir hoy día. El teatro es una realidad en sí mismo, y no duplica, refleja ni copia la del público, pensaba Müller; de ahí su dramaturgia, mientras más resistente a una escenificación, más útil a la escena. Un estallido de estructura que desestablece la postura de la recepción. Esto es, joderle el jugueto a otras personas.

El público debe estar dividido. De lo contrario, la obra pudo tener un éxito, pero no ha sido eficaz. Para Müller, el teatro y el arte en general son el espacio de las fantasías sociales y no de las esperanzas. La fantasía explora las posibilidades de lo humano, y en esta experimentación, que permite al espectador desarrollar imágenes o procesos alternativos, hay una experiencia porque existe un acto reflexivo. La esperanza es una idea cristiana asociada a la salvación del alma y está en conflicto con la idea de la muerte como eternidad. Esta es la razón, según Müller, por la que en nuestra cultura se ha perdido la actitud hacia lo trágico y la muerte como enriquecimiento de la vida y el teatro.

FOTOS: RAFAEL VILLARES ORELLANA



II

Si Müller escribió obras a partir de temas de la historia de la literatura dramática clásica (*Hércules*, *Horacio*, *Acto de Medea*, *La máquina Hamlet*, *Material de Medea*, *Paisaje con argonautas*, *La herida de Woyzeck*, *Macbeth after Shakespeare*, y otras), una gran parte de los espectáculos del grupo esloveno Mini Teater se debe a Müller. En nuestros escenarios hemos tenido *Material de Medea* y *Macbeth after Shakespeare*.

Iviča Buljan, director del Mini Teater, explicó, en un taller impartido en La Habana, que *Macbeth...* ha sido considerada como una traducción. Es cierta la diferencia, sobre todo formal, entre el *Hamlet* y el *Macbeth...* de Müller. Sin embargo, la eliminación de la escena de las brujas y el modo en que un crimen sucede al otro dilata la dimensión sociológica sobre el original shakesperiano. No hay predestinación. No hay *leitmotiv* para matar, sino la propia acción del asesinato. *Macbeth* es un tirano sangriento que no hace más que continuar el trabajo de otro tirano sangriento (*Macduff*). En escena, la muerte es recurrente. El período entre una y otra es cada vez más breve. Se pro-

duce un salto cualitativo de la violencia. En *Macbeth...*, soportar la presión del poder es uno de los modos en que se expresa la violencia.

Estas fueron ideas presentes durante el proceso de montaje; también el hecho de que no se estaba haciendo un teatro tradicional, sino posdramático. Buljan comentó que aun cuando *Macbeth...* proponía personajes dramáticos, el ambiente expresionista de la obra bloquea cualquier intención de interpretar personajes. Es así que lo principal fue partir de la acción, de algo concreto como el espacio y el tiempo, para que la voz, el texto, la palabra —en tensión con el resto de los elementos de la escena— fuera a otro lugar, por ejemplo, hacia la exploración de los ambientes expresionistas que Buljan captó en *Macbeth after Shakespeare*. Tiene lugar una desestabilización y fragmentación del espectáculo concentrado en el actor, en su presencia física real e inmediata, en esta realidad que propone la escena en sí misma, en la tensión teatro-realidad. Ocurre, también, una desestabilización y fragmentación de los modos de percepción y se cuestiona la función y el lugar del espectador.

* Ensayo realizado a partir de la secuencia de fotos del espectáculo que aparece en <http://www.mini-teater.si>.

Foto 1: Solo la muerte es eterna

El rojo invade la escena. Hom-
bres eufóricos pelean o juegan. No se
sabe bien. Uno cae al suelo y otro,
sobre él, adopta una postura extre-
madamente viril, tanto, que se per-
vierte su gesto. Puede ser la escena
de un *darkroom*. También las descrip-
ciones de los muchachos jugando al
fútbol de Pier Paolo Pasolini o de los
del Tánger de Severo Sarduy. Una dis-
co, un dormitorio de soldados. Solo
la muerte es eterna. *La petite mort*
nos recuerda la muerte.

**Foto 2: Es lamentable, pero
en qué te atañe**

El rojo invade la escena. Un haz
de luz blanca, sin embargo, la rodea.
Una mujer provoca a un hombre o lo
detiene. No se sabe bien. Ella lo aga-
rra por sus vestidos aunque no lo pue-
de hacer caer. Su expresión es de una
rabia extrema, tanto, que se pervier-
te su gesto. Tiene miedo, terror. *La
petite mort* transfigura sus rostros.
La voz va a otro lugar. Las emociones,
una tras otra, se suceden: erotismo,
risa, ternura, llanto.

**Foto 3: Quiero ser el partero
de la muerte**

El rojo invade la escena. Hom-
bres eufóricos pelean o juegan. No se
sabe bien. Dos caen al suelo y otro,
sobre ellos, adopta una postura extre-
madamente viril, tanto, que se per-
vierte su gesto. Puede ser perfecta-
mente una escena en una «disco», en
un dormitorio de soldados. También
las descripciones de los muchachos
jugando al fútbol de Pier Paolo Pasolini
o de los del Tánger de Severo Sarduy.
La escena de un *darkroom*.

Foto 4: Yo no quiero matar

Un haz de luz blanca, sin embargo,
rodea la escena. Un hombre provoca a
otro o lo detiene. No se sabe bien. Él
rodea el cuello del otro con ambos bra-
zos extremadamente viriles, tanto, que
se pervierte su gesto. Una súplica. *La
petite mort* transfigura sus rostros. La

voz va a otro lugar. Las emociones, una
tras otra, se suceden.

**Foto 5: A lo que mataste,
tendrás que amar**

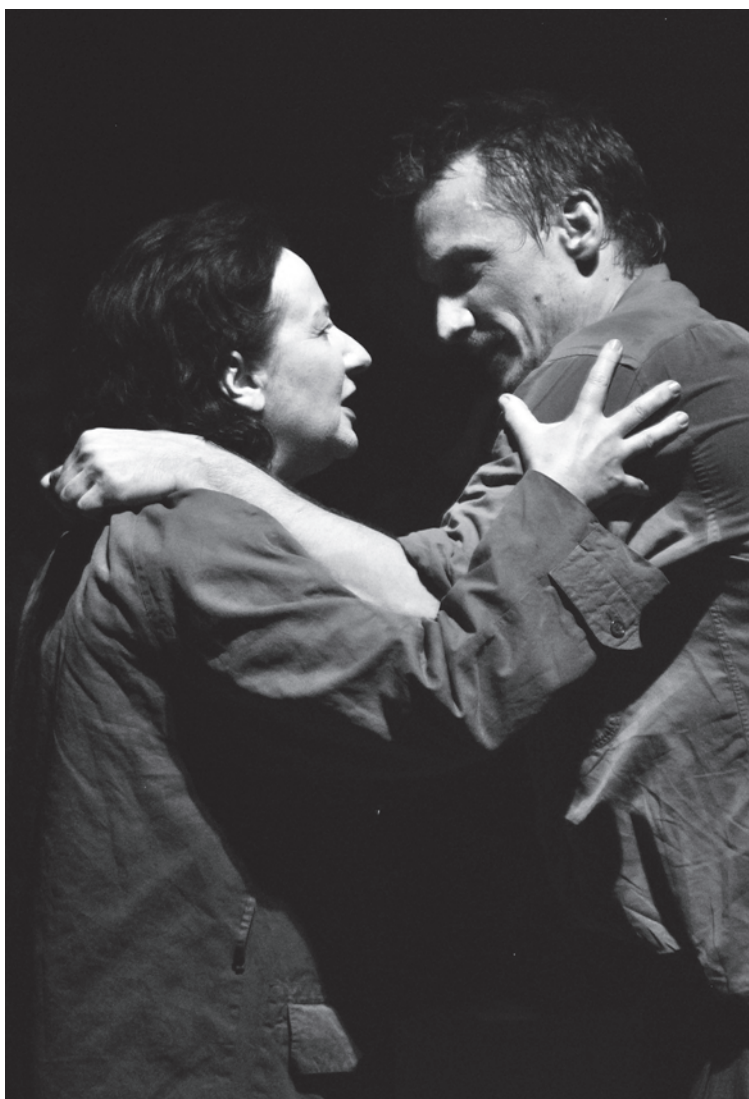
El rojo invade la escena. Dos hom-
bres parados, erectos, electrizantes.
Uno rodea el cuello del otro con su
brazo extremadamente viril, tanto,
que se pervierte su gesto. Un abrazo.
La petite mort transfigura sus rostros.
La voz va a otro lugar. Las emociones,
una tras otra.

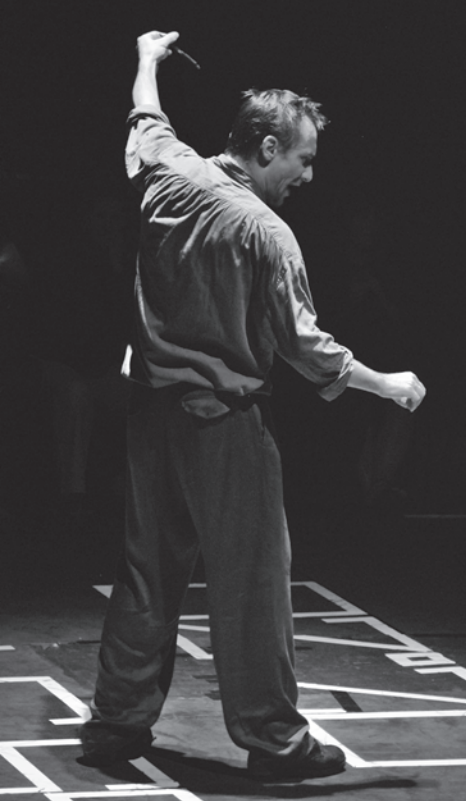
Foto 6: Yo no quiero morir

El rojo invade la escena. No tanto.
Un hombre avanza. Otros lo rodean.
Uno logra poner su mano extrema-
damente viril sobre su pecho extre-
madamente viril. Lo detiene o lo pro-
voca. No se sabe bien. Fractal de *la
petite mort*. Sus rostros se transfigu-
ran. La voz va a otro lugar. Las emo-
ciones.

Foto 7: Yo fui Macbeth

La luz blanca invade la escena. Él
y ella. Su rostro, el de él, es lumino-
so. Su rostro, el de ella, permanece





en la tiniebla. Cuando la claridad dice: «soy la tiniebla», ha dicho la verdad. Cuando la tiniebla dice: soy la claridad, no miente.

Foto 8: Sin título

La luz blanca invade la escena. Él y ella. Fractal de *la petite mort*. No se sabe bien. Su rostro, el de ella, es luminoso. Su rostro, el de él, permanece en la tiniebla.

Foto 9: La mujer de la cabeza en el horno de gas

El rojo invade la escena. Un haz de luz blanca, sin embargo, la rodea. Él y ella. Tiniebla. Cuando la tiniebla dice: «soy la claridad», no miente.

Foto 10: Para que pueda usted morir en plural

Un haz de luz blanca rodea la escena. Ellos. La luz blanca. Su pecho. Cuando la claridad dice: «soy la tiniebla», ha dicho la verdad.

Comentarios del público

«El entrenamiento me parece muy interesante. Genial. Pero una cosa es el entrenamiento y otra la que llega a escena. Uno no puede ofrecer al público el entrenamiento o algo muy contaminado por los ejercicios del entrenamiento.»

«Quise saber sobre los actores y el proceso, entonces conocí que Marko Mandil entrenaba alrededor de trece horas diarias. Esta disciplina solo la he visto en los músicos. También antes de la función, los actores comienzan a trabajar esa energía. Se golpean, se empujan, se escupen. Comen todos, como bárbaros ebrios, alrededor de una mesa.»

«Un espectáculo muy violento, pero no vi más nada que eso: violencia. El espectáculo no me dice nada. Solo vi violencia gratuita y una exce-

lente preparación física por parte de los actores que se deshacían en alaridos injustificados.»

«Me cargó sobre sus hombros y corrió alrededor de los móviles que constituían el escenario, pero cuando fue a subir a la escena, su cuerpo comenzó a temblar violentamente. A partir de esto me hice una idea muy concreta de la energía del espectáculo.»

«Es increíble la preparación de los actores, la energía sostenida durante el espectáculo, la manera en que se enunció el texto de Müller. Ellos han trabajado varias obras de Müller. Son unos estudiosos de su teatro. Espectáculos con el compromiso, profundización y eficacia como la de este he visto muy pocos en Cuba. Por otra parte, este es un teatro que, en general, difiere mucho del nuestro.»

Amarilis Pérez Vera



■ y Orestes llegó... en moto

Es un reto gigantesco mantener sentado a un grupo de personas durante tres horas y media. Muchos se asustan, calculan lo que dejarán de hacer en ese tiempo; otros se deciden y entran al Pabellón Cuba los días 6, 7 y 8 de noviembre a las cinco de la tarde. La calle 23 vive su agitación y el Trece Festival de Teatro de La Habana sus últimas jornadas. El grupo brasileño Galpão de Folias es el causante de semejante odisea, o, mejor dicho, *Orestíada*.

A partir del original de Esquilo, la trilogía conformada por *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*, el director Marco Antonio Rodrigues y el dramaturgo Reinaldo Maia conformaron esta apropiación del clásico griego que

decidieron titular *Orestéia - O canto do Bode* (*Orestíada - El canto del chivo*).

A la entrada del Pabellón un payaso nos entrega el programa de mano y nos advierte que la obra dura tres horas y media, que hay desnudos, asesinatos y nombres muy extraños como Clitemnestra. A manera de Virgilio nos dice: «no los estoy engañando, es la pura verdad». Este personaje atraviesa todo el espectáculo, ya sea como narrador o como parte de la trama, introduce el elemento de la burla en muchas de las acciones, interactúa con el público, y distancia al espectador moviendo su mirada, o su risa, hacia otros aspectos.

La obra es hablada en portugués, y aun ante la ausencia de subtítulos

resulta comprensible, no solo por la cierta similitud entre dicho idioma y el español, a partir de su tronco común, sino sobre todo porque el público que conoce el referente original puede detectar los hechos más significativos de la fábula de Esquilo y usarlos como hilo de Ariadna a lo largo de la misma.

Al inicio del espectáculo se incita a los espectadores a situarse en el espacio delimitado como escenario, y entre ellos comienza la función, el monólogo del Atalaya, a mi lado una furiosa Erinia, por allá una discusión que no alcanzo a entender, Orestes (en ese momento no sabía que era Orestes) llega en una moto y se abre paso a fuerza

FOTOS: JOANA MATTEI





de acelerones. De pronto una voz: «así no se puede, por favor, siéntense, comencemos de nuevo». Y entonces se inicia el primer acto de la tragedia: *Agamenón*. El aparente caos de este primer momento conecta de modo casi físico al espectador con los actores, con la vivencia física del acto que será vivido en conjunto, se lo impresiona vivamente con la simultaneidad de acciones, la violencia en las caracterizaciones de los personajes, y la espectacular entrada de Orestes. Luego, al enmarcar el espacio de la representación y separarlo de la improvisada platea, se abre la nueva página de la historia, ese capítulo imprescindible en muchas de nuestras naciones latinoamericanas, el de Agamenón, el rey que regresa victorioso y muere vilmente traicionado.

De manera general, y así lo advierten desde el programa de mano, la idea del espectáculo es crear una analogía entre la constitución del estado griego democrático (digamos, tema central en *Esquilo*) y la formación de los estados latinoamericanos en la contemporaneidad. De ahí que *Agamenón* aborde el populismo de los años 50 y 60, *Las Coéforas* las dictaduras de los 70 y 80, y *Las Euménides* la redemocratización a partir de las últimas décadas del siglo XX.

En efecto, Agamenón, el héroe venerado por el pueblo, será asesinado por Clitemnestra, la esposa víbora, quien asumirá junto a Egisto el poder dictatorial. Este sentido de la dictadura se hace explícito con la presentación en *loop*, durante unos minutos, de un video en el que un grupo de militares observa impávido cómo un hombre es torturado brutalmente;

al final uno de los militares se levanta y vomita. La tumba de Agamenón, que toma forma ante nuestros ojos con el actor convertido en estatua, se convierte en secreto lugar de culto y conspiración. Ahí se encontrarán Electra y Orestes, y urdirán el matricidio correspondiente. El valor plástico de muchas de las imágenes creadas es impresionante; en este mismo caso, Agamenón es una estatua viviente, tan inmóvil como los artistas callejeros de Europa, y es que, sin apostar por una recreación verista y decorativa, las luces y el cuerpo de los actores apuestan por una espectacularidad que impresione, conmueva y movilice la acción.

Luego de un breve intermedio, al final de la segunda parte, ocurre la persecución de Orestes por las Erinias, y el asilo de este en el templo de Apolo, así como el juicio presidido por Atenea

y su final absolución. Claro que lo particular de este acto es la importancia atribuida a los medios de comunicación, pues sus principales protagonistas, los dos dioses, parecen –y son– estrellas de la televisión, maquilladas y deslumbrantes con sus vestuarios blancos, siempre sonrientes ante las cámaras, y el jurado es, o parece ser, el propio público, pues a algunos se les entrega una tarjeta que dice «culpable» y otra que dice «inocente» para que voten, según sus deseos. No muy distinto ocurre en algunos programas televisivos que inundan los canales de toda América. Sin embargo, este mismo acto «democrático» muestra su falsedad. Solo recibe tarjetas una parte del público, la caja con las boletas es llevada tras bambalinas, sin que ocurra nunca, al menos visiblemente, el conteo.

Como escenario, el Pabellón Cuba brinda la posibilidad de establecer diferentes planos espaciales donde transcurre la acción: la parte inferior, delante del público, una plataforma superior con dos escaleras de acceso, y los pasillos laterales, por donde la moto de Orestes, vestido como *hippie*, hizo sentir su ronquido. De la plataforma superior cuelga una tela donde son proyectadas las escasas imágenes escogidas, entre las que se encontraba la presentación de algunos miembros del jurado-público, tomadas a la entrada al recinto. Guiño al espectador, interesante pregunta: ¿son estos los verdaderos representantes de la democracia? Este espacio alternativo brinda además un elemento ambiental no esperado: una intensa ventolera mueve las cortinas

y andamios situados para delimitar la escena; lejos están los autos y algún reguetón viajero, y es hermoso ver ese viento que despeina a los actores, y crea ante nuestros ojos la magia de algo muy efímero y también muy auténtico.

Doce actores conforman el elenco de la obra. Muchos de ellos hacen más de un personaje, lo cual conlleva un intenso trabajo físico. En la mayoría encontramos caracterizaciones –memorable es Clitemnestra, hasta después de muerta– donde se privilegia el humor y el sentido de espectacularidad por sobre el esperado tono trágico. Dicha espectacularidad es promovida desde la música, la danza, las imágenes que se conforman a partir de los sucesos, así como desde la variedad y el ritmo que en todo momento mueve a la escena, y que evita los huecos en la trama y la fatiga del observador.

El ojo no debe descansar, y por eso es movido de un lado a otro, sorprendido constantemente ante el *cómo* ocurren las cosas, porque el *qué* es ya bien conocido. Y descolocar el ojo significa también distanciarlo, para hacer evidentes las costuras que, como escenificación al fin, la obra posee; para hacerle guiños al espectador informándole lo que ya sabe, repitiendo y actuando, abalanzándose con sus tetas desnudas, mostrando los cuerpos en su más plena realidad, con sus porciones de grasa, huesos y músculos.

Al retomar un clásico como este los riesgos son infinitos; en este caso, por fortuna, la suerte tributa sus bienes, pues efectivamente se ha logra-

do una actualización que desborda el marco de la simple analogía y desmonta los mecanismos que subyacen en la Historia latinoamericana y el papel de los hombres, de los medios de comunicación y del artista en su conformación.

Con un vestuario y un diseño escenográfico donde prima la sencillez y la originalidad, sus creadores rebasan los clichés de la recreación epocal para alcanzar en el eclecticismo los resultados más inesperados. Y ahí está Clitemnestra muerta, con la corona de inciensos encendidos, arrastrada por la escena; el podio o atalaya hecho de ropas amontonadas y colgantes, ropa como de muertos que han caído por el mismo lugar a través del tiempo; la bañadera –ah, Marat– donde será purificado el atormentado Orestes; las mujeres que se desvisten asustadas entre uno y otro cambio de luz, ante la cercanía de las temibles sirenas. No se trata de tomar a la inmensa América y exponerla con todas sus particularidades, sino de esbozar mediante el juego las simetrías y las parodias de la vida misma, la que está afuera, existiendo más allá de la representación.

Terminada la función, nuestro payaso la dedica a Reinaldo Maía, el dramaturgo creador de esta pieza, muerto hace poco tiempo. Con cerca de doce años de existencia, esta compañía brasileña se lleva los calurosos aplausos del público cubano. Efectivamente, las tres horas y media han valido la pena.

Lilianne Lugo Herrera

a cargo de Lilianne Lugo Herrera

Premio de Actuación «Adolfo Llauradó» 2008

En la categoría de teatro el premio de actuación femenina correspondió a Yordanka Ariosa por la obra *Delirio Habanero*, y el de actuación masculina recayó, *ex aequo*, en Yanier Palmero (*Las amargas lágrimas de Petra von Kant*) y Sándor Menéndez (*La balada de Woyzek*). Rayssel Cruz recibió una mención por la obra *Cabaret*, dirigida por Tony Díaz.

En cine, el premio de actuación femenina fue para Annia Bu por *El cuerno de la abundancia* de Juan Carlos Tabío y *Los dioses rotos* de Ernesto Daranas. El de actuación masculina lo recibió Jorge Enrique Caballero por *Cangamba*, de Rogelio París.

La actriz galardonada en la categoría televisión fue Ariana Álvarez por la obra *Polvo en el viento* dirigida por Xiomara Blanco; mientras que en la de teatro infantil fue Yaqui Saiz por *Pelusín enamorado*, bajo su propia dirección. En este mismo apartado recibió el premio Yerandi Basart por la obra *Los zapaticos de rosa*, de Rubén Darío Salazar. El premio excepcional «Adolfo Llauradó» fue entregado a Lester Martínez por su desempeño en *iAy, mi amor!*, de Carlos Díaz.

Premios Villanueva

El Premio Villanueva, elegido por los miembros de la Sección de Crítica e Investigación Teatral de la Asociación de Artistas Escénicos, se entregó a los mejores espectáculos presentados en Cuba durante el año 2008, y reconoció propuestas tanto cubanas como extranjeras en el período que va desde diciembre de 2007 hasta enero de 2009.

Fue entregado un reconocimiento a dos espectáculos que muestran señales de mejoría en la búsqueda de expresiones artísticas, y que segura-

mente en entregas sucesivas lograrán que sus equipos de creación superen lo mostrado hasta hoy. Estos fueron *Le bourgeois*, solo danzario interpretado por Carlos Acosta, del Ballet Nacional de Cuba, y *Cabaret*, de Mefisto Teatro, dirigido por Tony Díaz.

El Premio Villanueva fue entregado a los siguientes espectáculos extranjeros: *La razón blindada*, del grupo ecuatoriano Malayerba, con montaje y texto de Aristides Vargas; *Ovo*, del colectivo brasileño Udi Grudi, dirigido por Leo Sykes; *Nezahualcoyotl, ecuación escénica de memoria y tiempos*, del grupo mexicano La Máquina de Teatro, dirigido por Juliana Faessler; *Liz*, de los brasileños Os Satyros, dirigido por Rodolfo García; *Flamenco y poesía*, de la compañía española de María Pagés; *Viaje al sur y Romancero gitano*, presentados por la Compañía de Cristina Hoyos; *Caperucita Roja*, del grupo serbio Pinokio, dirigido por Jug Radivojevic; y *Cuento del Zar Saltán*, del grupo croata Mini-Teater, dirigido por Alexander Anurov.

En la categoría espectáculos para niños el premio recayó en *Eureka en apuros*, montaje de Nelson Águila para el Proyecto Teatral El Mejunje. En el apartado de teatro para adultos las puestas galardonadas fueron: *La balada de Woyzeck*, de Teatro Buendía, a cargo de Flora Lauten; *Fango*, de Argos Teatro, dirigido por Carlos Celdrán; *Medea sueña a Corinto*, con texto y puesta en escena de Abelardo Estorino, de la Compañía Hubert de Blanck; y *iAy, mi amor!* y *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* de Teatro El Público, dirigido por Carlos Díaz.

Premio Terry

La celebración del IV Festival del Monólogo Cubano en la ciudad de Cienfuegos en febrero de 2009 fue el marco para la entrega del Premio Terry como reconocimiento a los creadores teatrales dedicados al acto protagónico de los actores y las actrices en esta particular variante escénica. A propuesta del jurado, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas aprobó un premio de dramaturgia en escena, para esta edición del Festival, que fue otorgado a *iAy, mi amor!*, versión dramaturgic de Norge Espinosa sobre textos de Adolfo Llauradó y William Shakespeare.

El premio de puesta en escena de teatro para niños y Premio Terry 2009 se otorgó a Nelson Águila por la puesta en escena de *Eureka en apuros*, del Proyecto Teatral Mejunje. El premio de actuación femenina y Premio Terry 2009 fue para Mirtha Lilia Pedro Capó por su desempeño actoral en *Juicio y condena pública de Charlotte Corday*, de Teatro del Silencio. El premio de actuación masculina y Premio Terry 2009 recayó en Lester Martínez García por *iAy, mi amor!*, de Teatro El Público. Su director, Carlos Díaz, recibió por este espectáculo el premio de puesta en escena de teatro para adultos y Premio Terry 2009.

Premio de crítica e investigación «Mario Rodríguez Alemán»

El Premio de crítica e investigación «Mario Rodríguez Alemán», auspiciado y organizado por la UNEAC, se otorgó en marzo de 2009. El jurado

estuvo integrado por Noel Bonilla Chongo, Jaime Gómez Triana y Maité Hernández Lorenzo, quienes consideraron dejar desierto el premio de crítica teatral e igualmente todos los correspondientes al acápice de danza.

Los otorgados fueron solamente dos; en el género entrevista a *Un griot recorre La Habana*, de Marilyn Garbey Oquendo, publicada en la revista *tablas* 1-08 (enero-marzo), y en el género de ensayo a *Maneras de ser Medea*, de Ernesto Fundora, también en *tablas* 3/4-07 (julio-diciembre).

Premios Aquelarre 2009

El teatro Karl Marx fue la sede de la gala de entrega de los Premios Aquelarre en su decimoquinta edición. Las jornadas se caracterizaron por un mayor número de espectáculos que en anteriores entregas; sin embargo, la calidad de los mismos verifica que aún falta audacia y originalidad en nuestros humoristas.

El jurado, presidido por Octavio Rodríguez (*Churrisco*) y compuesto por Miguel Coyula, Carmita Ruiz, José A. Piñero (*Jape*) y René de la Cruz, decidió entregar el premio de literatura y novela a Luis Alexis Pérez por el cuaderno de minicuentos *Bola de nieve y los siete enanitos* y la novela *La solución de Juana*. En los apartados de guión y música recibieron los premios el grupo Te con Te, de Camagüey, y el espectáculo *Apretaito pero relajao*, de Pagola la paga, respectivamente.

El premio al mejor *sketch* fue para Los ecologistas, de La Leña del Humor de Santa Clara; mientras en las categorías de unipersonal y monólogo los lauros llegaron a manos de Narciso Alfonso con su espectáculo *Uno, dos, tres*, y a Ernesto González por *Soraya está escapando*. El holguinero Nelson Osorio, del grupo Etcétera, fue reconocido con el galardón a la mejor actuación mas-

culina. Por otra parte, *La vida sigue igual*, del director Ricardo Isidrón, fue considerada la mejor puesta del Festival, y el grupo Humor Causa acogió el reconocimiento del Centro Promotor del Humor al mejor espectáculo del año por *Sistema solar*. Las categorías de mejor actuación femenina y el Gran Premio Aquelarre quedaron desiertos.

Good bye blue sky

«En el principio era el Verbo», taller impartido por Sergio Blanco, Fundación Ludwig de Cuba (mayo 2009)

El lenguaje es fascista. En su organización esconde los demonios de las ideologías, los dogmas, la pobreza moral y espiritual. Vencer al lenguaje es vencer las camisas de fuerza de una sociedad con siglos de historia. Solo engañándolo, quebrándolo, ultrajando sus normas podemos salir de su cárcel. Ahondar en la palabra es ahondar en la civilización y por ende en la cultura. Más allá de búsquedas etimológicas y clasificaciones gramaticales, entender la especificidad del discurso teatral, de ese *logos* dramático que será dicho —o no— en escena, es profundizar en los mecanismos teatrales *per se*, en sus funciones y posibilidades.

La renovación que caracteriza la historia del teatro viene dada, en gran medida, por los cambios en el lenguaje y sus formas de enunciación. El teatro posmoderno, con su vocación de ruptura total, no está exento de ello, sino que dinamita la palabra en sí y por ende al teatro mismo. En este juego con las formas, con las técnicas, radican dos posturas: la subversión (pensemos en las obras de Velázquez, el pintor español) y la transgresión (visible en Caravaggio). La ejemplificación a partir de las artes plásticas, más allá de la rapidez con que la ima-

gen aclara los conceptos más ambiguos, viene dada por la importancia del ojo en el teatro. Espectáculo multisensorial al fin, en él la visualidad tiene un componente básico. Un teatro actual tiene que descolocar ese ojo que se recoloca continuamente entre calles, aviones, monitores y personas. Tiene que transgredir y subvertir la realidad de una manera creativa, pero sobre todo auténtica. Somos subversivos si mantenemos ciertas estructuras pero las dotamos de nuevos significados y combinaciones. Somos transgresores si las violamos y creamos otras nuevas, opuestas o no. Ruptura-disolución.

En el teatro posmoderno los conceptos se difuminan y desaparecen. Personajes, conflictos, estructuras externas e internas se desvanecen y en medio del caos emergen textos que rebaten la tradición teatral por su audacia lingüística, temática, por la desacralización que imponen con su mera existencia. La sociedad cubana, cuya mejor definición quizás sea, sí, Sergio, la de las guaguas: *avancen hacia atrás*, también parte (o llega) a este punto. Y es entonces cuando los textos «novísimos» tienen su espacio, su cabida, su justificación. En medio de ese caos Sergio Blanco propone una cierta metodología para acercarse a estos textos, y lo hace a partir de cuatro conceptos fundamentales:

- portavoz
- situación de enunciación
- zona de pronunciación
- zona de didascalias

De esta manera establece clasificaciones mucho más amplias que las antiguamente concebidas —y aún en uso— de personaje, didascalia, conflicto, etcétera. Y es que en estos textos

no podemos hablar de un personaje con psicología, metas, traumas, y más, sino de un individuo, un portavoz que enuncia textos, palabras, que dice y se desdice. La situación de enunciación, por su parte, dará un cierto contexto que no parte únicamente del cronotopo, sino que más bien se encarga de encauzar y reforzar el marco en que el portavoz enuncia su discurso. Este discurso para ser dicho es la zona de pronunciación, mientras que la zona de didascalias no se circunscribe a la especificación de acciones o la descripción de ambientes, sino que toma en la contemporaneidad maneras más ambiguas, y siembra la duda entre lo que está para ser solamente leído y lo que no.

Como bien dice Blanco, escribir es articular texturas, y más cuando se trata de escribir teatro. Como dramaturgos nos toca ser Dios: *fiat lux*. Hágase la luz. La luz nace del imperativo: palabra que ordena.

Taller de lunes a viernes. Una experiencia

Después de cinco días sin almorzar no me convertí en asceta, ni en mejor escritora, ni en sabihonda lingüista. No aprendí a manejar las piezas de la armazón estructural y discursiva de los mecanismos teatrales. Me sentí, quizás, como uno de los iluminadores de Estocolmo que escuchó aproximadamente las mismas palabras de Sergio Blanco unos días antes.

Él habla un francés envidiable.

Ha visto frente a frente originales pictóricos que solo conozco en pésimas reproducciones

Logró crear un espacio de creación y diálogo donde uno podía sentirse cómodo

Tranquilo

Sin tener que demostrar nada

Sin temer nada

Él se llama Sergio Blanco

Y dicese antepasado de Dulce María Loynaz.

Dramaturgo él mismo, entendió –como pocos– los demonios de una generación sin paradigmas, una generación solitaria, enraizada ante un te-

clado electrónico y que espera alguna vez una confrontación escénica. Una generación que no quiere perder –todavía– las esperanzas.

Tenemos que destruir los paradigmas

Matar a Aristóteles

Olvidar qué conocemos

Dejarnos fluir

Avanzar, de vez en cuando, hacia delante.

Lecturas dramatizadas

Las lecturas dramatizadas se han convertido en una fuente preciosa para apreciar las rutas de la dramaturgia contemporánea. Las obras polacas y alemanas se unen a las del patio en una especie de cruce intertextual donde habita todo, desde las armas de *La hija del cazador* hasta las cáscaras de huevo de *Una obra inconclusa*.

El año abrió con la IX Jornada de lecturas dramatizadas «Rolando Ferrer» de teatro cubano, como parte de las Jornadas Villanueva. Los textos presentados fueron *Una obra inconclusa* de Rogelio Orizondo; *Cura* de Roberto D. M. Yeras; *Afuera* de Liliam Ojeda; *Mi familia ideal* de Grethel Delgado; *La tarde de los que olvidan*, de Yannit Pozo; *La guerra de un día*, de Maykel Rodríguez de la Cruz y *Caballos* de Fabián Suárez. Auspiciadas por la Compañía Teatral «Rita Montaner» y especialmente por su director, Gerardo Fullea León, las Jornadas intentan promover, apoyar y fortalecer una dramaturgia nacional.

Desde Polonia llegaron cuatro dramaturgos contemporáneos a la Sala «Guillén» de la UNEAC, del 26 de mayo hasta el 29. Las obras leídas contaron con la presencia de los autores y de la destacada teatróloga y crítica teatral polaca Anna R. Burzyńska, quien el jueves 28 de mayo, a las diez de la mañana, en el Centro Teórico-Cultural Criterios dictó la conferencia «Las estrategias metateatrales en la dramaturgia y el teatro contemporáneos».

Las obras leídas durante estas jornadas fueron: *Holyfood* de Marek Kochan, dirigida por Carlos Díaz con actores de Teatro El Público; *La pri-*

mera vez de Michal Walczak, dirigida por Raúl Martín con su grupo Teatro de La Luna; *La sonrisa del Komelo* de Jan Klata, a cargo de Irene Borges y el Estudio Teatral Buendía, y *La hija del cazador* de Monika Powalisz, dirigida por Carlos Celdrán, de Argos Teatro.

Un mes después, del 15 al 18 de junio, cuatro textos teatrales de Alemania fueron leídos en la Fundación Ludwig a las cuatro de la tarde. En el marco de las primeras jornadas de la cultura alemana, celebradas en La Ciudad de La Habana, entre el 5 y el 30 de junio, varios directores y actores cubanos aceptaron el reto de leer estas traducciones. La primicia estuvo a cargo de Abelardo Estorino, dramaturgo y director que se encargó de montar *Manhattan Medea* de Dea Loher mientras al día siguiente lo haría Carlos Pérez Peña con *Ambrosia* de Roland Schimmelpfennig. *Estado de emergencia* de Falk Richter tuvo lugar el 17, dirigida por Irene Borges, mientras que el jueves 18 estuvo *Protection* de Anja Hilling, a cargo de William Ruiz.

Más pequeño formato en Santa Clara

Ante el deterioro y la consiguiente reparación del teatro La Caridad, durante la celebración del XVII Festival de Pequeño Formato de Santa Clara (23 al 30 de marzo de 2009), El Mejunje y la salita del Guiñol fueron las sedes del evento. El primero recibió todos los espectáculos para adultos y la segunda, los infantiles. Más de veinte montajes de todo el país se presentaron en esta ocasión, oportunidad única para el público santaclearño, que reveló además la insuficiencia de dichas sedes para albergar el número de espectadores.

El Mejunje, como espacio alternativo al fin, propone un acceso a las puestas en escena desde infinitas perspectivas: el piso justo delante del actor, entre las ramas de un árbol, las

gradas de frente o a los laterales, el viento seminvernal, las campanadas de la estación de radio, la música de una fiesta lejana. Las condiciones de las representaciones se alteran con respecto a su montaje original, no solo por el espacio, sino además por los apresuradísimos arreglos de luces y escenografía, con el público delante entre una función y otra.

Por lo general, el pequeño formato garantiza obras con una economía de recursos de todo tipo: actores, tiempo, escenografía, producción. Sin embargo, las perspectivas y tendencias de los espectáculos son variadísimas y a veces impredecibles. En los infantiles, por ejemplo, encontramos desde versiones de clásicos como *Los tres cerditos* y *Cenicienta*, en *Tres somos tres* de Papalote y *iCenicientaaa...!* de La Proa; hasta historias de vampiros como *Tras la noche*, cuyo protagonista recuerda al pequeño Casper, el viejo conflicto del malo que no quiere ser malo y debe enfrentar el mundo que lo rodea para alcanzar el bien; hasta textos que dialogan más con el entorno del niño cubano de hoy como *Relato de un pueblo roto* de la Compañía Teatral Mejunje. Las técnicas teatrales al uso son diversas, y van desde el títere de guante, de varilla, el mimado, etcétera, o la propia figura del actor sin ayuda de muñecos.

El niño de hoy en Cuba está muy distante del de hace solo diez años. La explosión tecnológica que ha tenido lugar en las escuelas primarias, en la televisión, crea un volumen de imágenes que el infante comienza a asimilar, visualidad cargada de efectos especiales, colores, historias cada vez más complejas; basta recordar algunas de las más recientes producciones de Disney, los videojuegos, etcétera. De modo que atraer a los pequeños desde el escenario es un reto cada vez mayor para los teatristas. No basta con darle colorido y acción a la escena, o con reponer títulos de

probada eficacia hace unos años, o meter a cucharadas trozos de educación formal y valores éticos, sino que viene faltando una dramaturgia y una contraparte escénica que renueve los códigos y aborde las verdaderas problemáticas infantiles de la nueva generación. Si bien el intento de algunas puestas en escena de las presentadas en Santa Clara apuntan hacia esa transformación, como la imaginativa *Tras la noche*, de Christian Medina, con sus pequeños equipos mágicos y su retablo multicolor, aún el público infantil espera la obra que lo deje boquiabierto.

El gran premio de actuación femenina en esta categoría fue para la santaclareña Yudith Martín López, por *Búscame una estrella*; mientras el de actuación masculina recayó en Erlis Sanabria (*Tres somos tres*) y José Antonio Alonso (*La Odisea, según Rico*). El lauro a la mejor puesta en escena fue para René Fernández (*Tres somos tres*) y Raudel Morales (*Relato de un pueblo roto*).

Entre las propuestas para el público adulto se encontraba, bajo la dirección de Eduardo Eimir, una Beatriz Viñas que se robó los intensísimos aplausos del público con su galería de posibles Lucías, por la tragicomedia de la actriz que pretende sobrevivir y triunfar, por la galería de sentimientos de una mujer cubana que no tiene donde caerse muerta pero que sueña en grande. *La cuarta Lucía* se llevó el premio a la popularidad, a la mejor puesta en escena y de actuación femenina.

Teatro Dador, de Sancti Spíritus, propuso *El evangelio de papel*, obra que a partir de intertextos con el personaje de Cristo aborda tópicos como la verdad y los mecanismos de control de las sociedades, pero cuya dramaturgia no logra articularse coherentemente y el discurso se vuelve caótico. Asimismo la pobreza de imágenes en escena, y la agresividad hacia el público, en lugar de generar

un intercambio con este, o un distanciamiento reflexivo, se queda sin lograr su propósito de hacerlo «despertar». El protagonista, un loco que no está tan loco (o eso pretende él) se asocia a la Lolita de *Yo tengo un brillante*. El delirio de lo que se es y lo que se quiere ser viene a ser el conflicto principal de esta puesta en escena que, como los vestidos de la antigua estrella del Alhambra, llenan al público con su polvo.

Otros unipersonales en concurso fueron *Sex-teando con Darío Fo, Juicio y condena pública de Charlotte Corday* y *Monólogo de Casio*, anteriormente presentados en el Festival del Monólogo de Cienfuegos. Roberto Gacio fue esta vez galardonado con el premio a la mejor actuación masculina.

Luego de un viaje por tren demorado y angustioso, el grupo santiaguero La Guerrilla del Golem presentó su *Ignacio y María* después de las doce de la noche, como quinta obra del programa en el día. El texto de Nara Mansur, a pesar de las difíciles condiciones antes expuestas, mostró su verídica posibilidad de concretarse en la escena, con dos actores jóvenes y talentosos. María con *Converse* y tatuajes, María con pañuelo en la cabeza y palabras hirientes en la boca; Ignacio con sombrilla y de espaldas, las hojitas de flamboyán cayendo, cual la lluvia de la nostalgia que baña a ambos personajes.

Otras obras ejecutadas por jóvenes fueron *Locas por el viento*, dirigida y escrita por Blanca Blanche, de la Compañía El Mejunje, y *Cierra la boca*, de Trébol Teatro, por Yúnior García. Si la primera aborda desde los códigos del teatro del absurdo y la crueldad temáticas ciertamente cubanas como la prostitución, el proxenetismo, la emigración y los ciclones, la segunda es profundamente «treboliana» en cuanto sigue haciendo reír con las situaciones y los diálogos desde lo popular, lo grotesco y lo chabacano.

Por otra parte, más allá de lo puramente teatral, Santa Clara se queda en la memoria de los participantes que vieron la entrega del Zarapico (máxima distinción del gobierno de

la provincia) y del diploma «Nicolás Guillén» de la UNEAC al Mejunje por sus veinticinco años, con el fulgor dorado de Lucía Labastida cantando con el alma, dejando sus enredadores zapatos en una esquina, mientras el público la aclama, con la Trovuntivitis de siempre, con el tumbao de Son Aché, con la actitud ante la vida que significa «mejunjear», vivir el Mejunje, llenándonos los ojos de esos sabios proverbios que habitan sus paredes.

Ochenta años de Osvaldo Dragún

Osvaldo Dragún murió hace diez años; sin embargo, la Casa de las Américas fue la sede de un sentido homenaje desde Cuba a quien cumpliera sus ochenta, porque hay extraños modos de permanencia para los seres humanos que en vida legaron agradables recuerdos y perdurables obras. Chacho, como le nombraban, era uno de ellos. Muchos de nuestros grandes dramaturgos fueron sus alumnos en el Seminario de Dramaturgia en los años 60; dos de ellos, Eugenio Hernández Espinosa y Gerardo Fullea León, se reunieron en la Biblioteca de la Casa el jueves 14 de mayo, a las tres de la tarde, para rendirle tributo. También quedó inaugurada una exposición con sus libros, revistas donde aparecen algunos de sus artículos e instantáneas de su presencia en la Casa.

Dragún fue argentino de nacimiento, pedagogo por vocación, dramaturgo, director e intelectual, fiel colaborador de Cuba y su naciente Revolución. En 1989 se constituyó la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe (EITALC) bajo su dirección, escuela en la que se nuclearon figuras hoy insignes dentro de la historia del teatro latinoamericano. El proyecto se mantuvo hasta mediados de los 90, cuando la terrible crisis económica que vivió Cuba obligó a replantear su futuro.

Escribió más de treinta obras teatrales, dos de las cuales fueron ganadoras del Premio Casa: *Milagro en el mercado viejo*, en 1963, y *Heroica*

de Buenos Aires, en 1966. Pero además fue un impulsor del teatro independiente y un activo militante de un teatro de resistencia cultural. En 1999, al morir, dirigía el Teatro Nacional «Cervantes», en Buenos Aires.

Espacio para el riesgo

La Sala «Manuel Galich» de la Casa de las Américas fue la sede del habitual Espacio para el riesgo este 25 de mayo. A las dos de la tarde fueron presentadas las revistas *Conjunto 148/149*, dedicada al teatro chileno, y el número 37 de la mexicana *Paso de Gato*. Esta última, presentada por el periodista y escritor Norberto Codina, cuenta con un dossier de Vivian Martínez Tabares sobre la escena cubana. Luego de la presentación de ambas revistas se realizó la lectura de *Diptiko (volumen 1 y 2)*, del dramaturgo uruguayo Sergio Blanco, a cargo de Mario Guerra, actor de Teatro de la Luna y profesor del Instituto Superior de Arte.

La Biblioteca de Yorick

La Sala «Villa» de la UNEAC fue la sede, el 9 de junio a las cuatro de la tarde, de un nuevo espacio alrededor de las artes escénicas en Cuba. La Biblioteca de Yorick es una tertulia que tendrá como eje la presentación, discusión y promoción de materiales diversos que, desde sus respectivas particularidades, aporten una nueva mirada a la tradición cultural cubana, fundamentalmente la teatral.

Esta actividad, coordinada por la Sección de Crítica e Investigación Teatral de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, abre su primera edición con el volumen *Calibán danzante*, del maestro y Premio Nacional de Danza Ramiro Guerra junto a *El arte secreto del actor*, diccionario teatral preparado por Eugenio Barba, director del Odin Teatret. El primero fue presentado por Bárbara Balbuena y Jorge Brooks, y el segundo, por Raquel Carrió. Publicados por Letras Cubanas y Ediciones Alarcos, respectivamente, estos libros ofrecen al

lector un panorama pormenorizado y profundo del devenir del género danzario en América Latina (en el caso de *Calibán danzante*), así como una revisión de la tradición actoral a lo largo de la memoria cultural del planeta (*El arte secreto del actor*).

Posteriormente, el lunes 21 de septiembre, también a las cuatro de la tarde y en el mismo lugar, La Biblioteca de Yorick tuvo su segundo encuentro. Esta vez se realizó la proyección del documental *Nadie sabe qué pasó*, dirigido por Raúl Daniel (egresado de la Facultad de Medios de Comunicación Audiovisuales del ISA) acerca del Teatro Musical de La Habana. El material recoge testimonios de artistas vinculados a esta agrupación, quienes intentan explicar la causa del cierre de la sede que acogía las producciones del género musical, cito en *Consulado y Virtudes*. Un panel integrado por Frank Padrón, Ismael Albelo y Nelson Dorr debatió la obra, además de promover un análisis sobre el presente de este género en la escena cubana.

Centenario de Javier Villafaña

El gran maestro titiritero hubiese cumplido cien años el 24 de junio de 2009. Bonaerense de nacimiento, Javier Villafaña devino hijo legítimo de cada país que retoma la tradición titiritera y hace del trabajo con el títere (especialmente para niños) una vocación y una fe de vida. Recordado por sus admiradores y discípulos de todo el mundo, Cuba se suma a la celebración por su centenario con diversas actividades.

La semilla de Villafaña se esparció por toda Latinoamérica con el traslado de La Andariega, carretón que Javier y el poeta Juan Carlos Ramos convirtieron en mítico teatro ambu-

lante. Jurado del Premio Casa de las Américas en 1975, y premiado en 1996 por dicha institución con el Gallo de La Habana que concede el Departamento de Teatro, la Casa se sumó a las festividades que desde Buenos Aires, y casi simultáneamente, se organizaban por la Comisión de Homenaje por el Centenario del Nacimiento de Javier Villafañe.

Es así que el mismo 24 de junio se inauguró la muestra *La calle de los fantasmas y otras obras de títeres*, con ilustraciones del diseñador Zenén Calero realizadas para el libro que próximamente publicará el Fondo Editorial Casa. Las palabras inaugurales corrieron a cargo de Roberto Fernández Retamar, presidente de la Casa de las Américas.

A las dos de la tarde, en la sala Manuel Galich, se proyectó un documental en el cual Javier conversaba sobre su trabajo y su vida. Posteriormente se celebró un panel con la participación del director y titiritero Pedro Valdés Piña, la diseñadora Teresa Jiménez, el actor y director Rubén Darío Salazar, el crítico y dramaturgo Norge Espinosa y la actriz Farah Madrigal, quien leyera un texto enviado desde Caracas por el también titiritero Armando Morales. Morales realiza una reflexión sobre los diferentes modos de apropiación con que los cubanos han asumido piezas antológicas de Villafañe. Anécdotas, recuerdos del paso del maestro por Cuba, reflexiones sobre su extensa obra, fueron sucediéndose a lo largo de la jornada.

Como cierre del aniversario de Villafañe el grupo Teatro de las Estaciones, bajo la dirección de Rubén Darío Salazar, presentó el espectáculo *El gorro color de cielo*, montaje que versiona *La calle de los fantasmas*, su obra más escenificada en Cuba, y *El casamiento de Doña Rana*.

La celebración continuaba en el Trece Festival de Teatro de La Habana, cuando durante la mañana del 4 de noviembre el lobby de la Casa del ALBA fue sede de la lectura de la obra *El caballero de fuego* por Teatro de las Estaciones y de la conferencia *Cien retablos Villafañe: un maestro viaja a Cuba* por Norge Espinosa.

Segundo Taller Nacional Estudio de Primavera

Dedicado al centenario del nacimiento de Javier Villafañe, tuvo lugar el Segundo Taller Nacional de Teatro de Títeres Estudio de Primavera, organizado y auspiciado por Teatro Papalote, la Asociación Nacional Hermanos Saíz y sus filiales en Matanzas y Sancti Spiritus, así como los CPAE de ambas provincias. El evento, de carácter itinerante y cuya primera edición tuvo lugar en Matanzas en 2007, con motivo de las celebraciones por el aniversario cuarenta y cinco del Guiñol yumurino, se reanudó del 28 de junio hasta el 5 de julio en la ciudad del Yayabo.

Pensado para realizarse con una frecuencia de dos años, y asesorado técnica y artísticamente por Teatro Papalote, el Taller propone el adiestramiento y perfeccionamiento de los titiriteros más jóvenes. Conferencias, clases teóricas, entrenamientos, ejercicios creativos individuales o conjuntos, y la asistencia a exposiciones y muestras de espectáculos conforman el amplio programa del evento. Bajo la línea rectora «La interacción del títere y el cuerpo del actor animador», se explorará esta relación en busca de nuevas posibilidades expresivas, a través de la experimentación permanente y la ruptura de las convenciones y clichés. La investigación del movimiento, la acción y el espacio mediante la emoción y la energía del animador constituyen puntos álgidos para dar vida a las figuras creadas.

El creador de esta acción pedagógica, el maestro René Fernández Santana, Premio Nacional de Teatro, recibió en la clausura del Taller el Reconocimiento UNEAC que otorga esa institución en Sancti Spiritus. También la AHS de esa provincia le otor-

go un medallón alegórico al Aniversario 495 de la Fundación de la Ciudad.

El próximo encuentro, el Tercer Taller de Primavera, deberá realizarse en 2011 en la ciudad de Cienfuegos y su contenido será «La expresión verbal en el teatro de títeres».

Compartiendo el teatro alemán

La ciudad de Mülheim an der Ruhr, en el estado alemán de Renania del Norte-Westfalia, es desde hace treinta y cuatro años sede de los Días del Teatro de Mülheim (Mülheimer Theatertage). Anualmente la crítica especializada selecciona un conjunto de piezas para concursar en este festival, uno de los más importantes en los países de habla alemana. El premio de 2009 correspondió a la autora austríaca Elfriede Jelinek por su obra *Rechnitz*. En anteriores ediciones han sido premiados, entre otros, escritores con obra traducida y publicada en Cuba, como Heiner Müller, Ernst Jandl y más recientemente Dea Loher, cuyas piezas *Las relaciones de Clara e Inocencia* se han llevado a escena con éxito por colectivos teatrales cubanos. El grupo Teatro Espacio Palermo, de Montevideo, Uruguay, presentó en el festival de este año la obra premiada en los Theatertage de 2008, *El último fuego*, de Dea Loher. Muy aplaudida fue la puesta de *Zornig geboren* (Nacidos con ira), de Darja Stocker, por el director Armin Petras, que visitó Cuba recientemente.

Como parte del programa colateral de la cita teatral en 2009, se realizaron dos talleres de traducción de teatro alemán, de los cuales uno agrupó a colegas de doce países con diferentes lenguas, y el otro a once latinoamericanos (incluidos dos cubanos, Orestes Sandoval López y la autora de estos apuntes). El simposio «Intercambio de imágenes/Intercambio de miradas» fue oportuna ocasión para que coincidieran los participantes de ambos taller-

res, invitados por el Instituto Internacional de Teatro y el Instituto Goethe. Después, durante más de una semana, los latinoamericanos disfrutamos de un enriquecedor encuentro que incluyó la traducción de fragmentos de obras, discusiones sobre nuestros procedimientos en el traslado de textos teatrales desde el alemán hacia las diversas variantes del español de América Latina, así como conversaciones con autores y la asistencia cada noche a las puestas de obras concursantes y otras. Entre los organizadores y promotores son de imprescindible mención los nombres de Andrea Zagorski, Hartmut Becher, Thomas Brovot, Vania Berrios y Jona Schlegel, quienes con su labor entusiasta y creativa hicieron posible esta hermosa experiencia. (Olga Sánchez Guevara)

Obituarios

«La muerte es siempre cosa nueva», dice un proverbio de los Sessuto, pueblo de África del Sur. Nunca se está preparado para ella, para sus innumerables sorpresas. Este año el teatro cubano lamentó varias noticias, tres de sus más queridos creadores se han ido de este mundo: Ulises García, Pepe Santos y Bebo Ruiz.

Ulises García, inmortalizado para siempre como Alelé, nombre del payasito que protagonizó junto a él un espacio televisivo para niños en la Revista de la Mañana durante los años 80, formó parte del Guiñol Nacional de Cuba, y con los hermanos Camejo y Pepe Carril funda en 1963 el Teatro Nacional de Guiñol. Son inolvidables sus interpretaciones de personajes como el Ratoncito Pérez en *La cucarachita Martina*, de Abelardo Estorino, el Lobo Bibijagua en *Tin Tin Pirulero*, de Dora Alonso o el Shangó en *Shangó de Ima*, de Pepe Carril. Posteriormente realizaría el unipersonal para niños *Un día de lluvia*, y recitales de música y poesía como *De Bola te canto y Mujeres*. Antes de irse a trabajar a España (aunque nunca se fue del todo), dirigió el Guiñol Nacional, de donde salieron montajes inolvidables como *En tiempos de Ña Seré y Alelé y yo*.

De manera repentina fallecía el 8

de septiembre el destacado teatrista y pedagogo Antonio (*Bebo*) Ruiz Prieto. Matancero de nacimiento, Bebo Ruiz, nombre artístico que le identificó por más de cincuenta años, inicia su vida en las tablas como director y actor de la Sala ANATE, espacio experimental que abandonaría luego del Triunfo de la Revolución, para fundar el Teatro Obrero en la Secretaría de Cultura de la Central de Trabajadores de Cuba (CTC). En esos años fungiría como organizador del Movimiento de Aficionados en el Teatro Nacional, y coordinaría los primeros cursos de formación teatral para Instructores de Arte y el Primer Festival Obrero-Campesino realizado en el cine-teatro Payret. Otros proyectos de los que sería parte fundamental fueron la primera Escuela de Instructores de Arte, que dirigió durante cuatro años; la Escuela de Formación y Superación de Instructores de Teatro y la Escuela Nacional de Teatro para Niños en Güira de Melena. A fines de los 60 asume la Dirección Nacional de Teatro Infantil del Consejo Nacional de Cultura. Entre sus más recordados montajes se destacan *La gallina de guinea* y *Las dos mitades del vizconde*. En los 90 funda Juglaresca Habana, agrupación que procuraría llevar el arte hacia las zonas periféricas de la ciudad, y que defendió la necesidad de que la cultura mejore la vida de todos, por alejados que se encuentren de los circuitos tradicionales del teatro. Merecedor de numerosos premios y distinciones por su faena incansable, Bebo murió en el pleno ejercicio de lo que consideró siempre su deber: el trabajo por y para los demás.

Pepe Santos, director del Proyecto Jueguespacio, fue otra gran pérdida del teatro cubano en este 2009. Como parte de la llamada Generación del Comodoro, Pepe fue uno de aquellos jóvenes provocadores que animaron la escena cubana con propuestas renovadoras como *Los juegos santos* y *Collage USA*. Parametrado en la década del 70, no es sino hasta los 80 que puede vol-

ver a las tablas, dirigiendo para Teatro Estudio puestas como *Del pobre B.B. a Bertolt Brecht*. Luego fundaría Teatro Extramuros, y en los 90 emprendería su largo viaje con Jueguespacio, al que dedicó sus últimas energías.

Tres nombres, tres personalidades que desde diferentes puntos de la órbita teatral cubana, desde diferentes concepciones y biografías crearon una obra memorable, nos dejan para siempre. El dolor de su pérdida ha conmovido a muchos de sus seguidores, discípulos, amigos, y al colectivo de la revista *tablas*.

Ricard Salvat, el gran provocador del teatro catalán

El 24 de marzo, en Barcelona, a causa de un derrame cerebral, el director, dramaturgo, ensayista, historiador y catedrático de la Universidad de Barcelona Ricard Salvat falleció a los setenta y cuatro años de edad. Reconocido por ser el introductor en España del teatro de Bertolt Brecht, a Salvat también se le identifica por crear en los 60, en Barcelona, la Escuela Adrià Gual (EADEAG), junto al propio Gual y Maria Aurelia Capmany, que ha contribuido a promover la dramaturgia catalana y en la que se han formado generaciones de teatristas. A pesar de ello, Salvat se sentía maltratado por los políticos catalanes.

Salvat dirigió y produjo más de trescientos cincuenta espectáculos a lo largo de su intensa trayectoria, que va desde la fundación y dirección de varios grupos experimentales en los años 50, la dirección del Teatro Nacional de Barcelona durante 1971 y 72, y la dirección entre 1977 y 1986 del Festival de Teatro de Sitges. Durante las décadas del 80 y el 90 se convirtió en uno de los directores teatrales catalanes más internacionales al dirigir números montajes en diversas ciudades de Europa y Latinoamérica. En 1999 recibió el

Premio Nacional de Cultura de Teatro por su montaje de *La jungla de las ciudades*, de Bertolt Brecht.

Gran investigador y ensayista, son suyos títulos como *El teatro contemporáneo*, *El teatro de los años 70* e *Historia del Teatro Moderno*. Pero además fue un gran impulsor de la investigación teatral, al promover desde su cátedra de Historia de Artes Escénicas de la Universidad de Barcelona numerosas actividades.

Fundador y director de la revista *Assaig de Teatre*, dramaturgo prolífico, Ricard Salvat recibió numerosos reconocimientos y premios a lo largo de su carrera, entre los que se encuentran la Cruz de Sant Jordi en 1996 y la Medalla de Oro al Mérito Artístico del Ayuntamiento de Barcelona en 2003. Ese mismo año dicho ayuntamiento organizó una exposición en su homenaje con la que intentaban «subsana» algunos «errores de desmemoria» hacia su persona.

Calibán Teatro; reseña por un ventitrés aniversario...

En sus estudios sobre el personaje Calibán de *La Tempestad* de William Shakespeare, Roberto Fernández Retamar refiere que este «es un anagrama forjado por Shakespeare a partir de 'canibal'» y en este sentido es tratado por su creador, que lo presenta como un ser deforme y salvaje, al margen de la civilización, a quien se debe imponer otros hábitos de vida. Así ha quedado como un denigrante símbolo del Caribe para los europeos. Sin embargo, es precisamente este el elegido por un colectivo teatral hace veintitrés años empeñado en expresarse con voz propia, partiendo de la memoria y de la tradición, de cómo y por qué son latinoamericanos, caribeños, cubanos y santiagueros con una imagen presente, contemporánea y viva. Porque, para esta otra geografía, es Calibán el hombre auténtico que ha sido despojado de su tierra y esclavizado. Símbolo de naciones vejadas, pisoteadas, colonizadas, que durante siglos han constituido culturas de resistencia imposibles de exterminar. «Es la dialéctica de Calibán.»

Diversidad y memoria fueron las motivaciones esenciales para la funda-

ción de un grupo teatral que pudiera articular lo «clásico» y lo «popular» al abordar temáticas relacionadas con los conflictos del hombre y su medio, en torno a la exaltación de valores humanos y trascendentes. Estos fueron los cimientos de Calibán Teatro, un colectivo cuyo bautismo se entronca con esa metáfora de la realidad del Caribe; conscientes de ser semejantes y a la vez diferentes por habitar en Santiago de Cuba, la más caribeña de las ciudades cubanas no solo por su posición geográfica sino porque la unen al resto de las islas huellas de sangre, y por las grandes oleadas de pobladores de Jamaica y Haití que emigraron hacia la región dejando una marcada influencia en la cultura del territorio.

Se elige como primer montaje *El Conde Alarcos* de José Jacinto Milanés, una obra insurgente y localmente alejada de la realidad cubana del siglo XIX, donde el autor maneja símbolos evidentes de las contradicciones sociales que hacen aflorar sentimientos de Nación. Interesa a Calibán Teatro comenzar con un clásico cubano distanciado de temáticas de la cotidianidad, para aproximarse a la actuación desde una alternativa cercana a la idiosincrasia nacional que potencie la creatividad del elenco, en virtud de sus conocimientos técnicos, las habilidades adquiridas en el Teatro de Relaciones y la conciencia de los valores culturales heredados de la tradición.

Calibán Teatro ha privilegiado siempre el trabajo actoral. En los veintitrés años de vida activa contrastan personajes como el Tartufo, típica representación del hipócrita oportunista concebido por el insigne Molière, y el Jacques Hippolite, inmigrante haitiano símbolo de la espiritualidad del hombre caribeño, creado por el célebre poeta santiaguero Jesús Cos Causse. Épocas como el Siglo de Oro español y las postrimerías del XX cubano, sin que por ello difiera la forma de creación ni la apropiación para la escena de elementos de la cultura popular en consecuencia con los presupuestos estéticos del colectivo. Bandas sonoras creadas para los montajes y música en vivo ejecutada por los creadores y por los propios actores

han sido elaboradas a partir de la fusión de elementos sonoros que se emparentan con la más enjundiosa música cubana. Obras para salas teatrales y espacios flexibles, patios, salones o salas de una casa, plazas y calles; escenografías con telones, pendones y parabanos, forman parte de esa tradición festiva carnavalesca del teatro santiaguero.

Fundado el 23 de diciembre de 1986 por Carlos Padrón como primer director general y artístico (además de actor) y los teatristas Oscar Vázquez, dramaturgo y asesor dramático, Dagoberto Gaínza, Nancy Campos, Ruth Escalona y Norah Hamze en el elenco, han transitado por esta agrupación otras generaciones de actores y actrices que le aportaron nuevos aires creativos. En la actualidad bajo la égida de la actriz Mahe Pérez y con la dirección artística de Ramiro Herrero, la presencia del experimentado actor José Pascual (*Pini*) y un elenco en su mayoría de jóvenes, sostienen una labor de creación en consonancia con las exigencias y condiciones del momento en el ámbito teatral de la localidad.

Importantes premios y reconocimientos en el Festival de Teatro de Camagüey, el Máscara de Caoba, el Concurso Nacional de Teatro «Francisco Covarrubias», el Festival Nacional de Pequeño Formato, Festival de Monólogos, Fiesta de Relaciones..., la participación en los más trascendentes eventos culturales del país y de otras latitudes como España e Islas Canarias, Venezuela, isla Guadalupe, Dominica, República Dominicana, y un repertorio que ha incluido más de medio centenar de estrenos, conforman la historia de estas décadas del colectivo. A ello se suma la inauguración en su sede en 1994 de La Casa del Teatro, proyecto de formación, creación, promoción e investigación teatral, donde intelectuales de alto rango como José Soler Puig, Roberto Fernández Retamar,

Pablo Armando Fernández, Carilda Oliver Labra, Joel James, teatristas como Santiago García, Abelardo Estorino, Miguel Rubio, Albio Paz, Rine Leal, Roberto Blanco, José Antonio Rodríguez, Raquel Revuelta, entre otros, han compartido en charlas, clases magistrales, o encuentros fraternales con el grupo y artistas e intelectuales santiagueros. Un escenario íntimo que se convirtió en sitio de intercambio y obligada referencia, identificado por la comunidad e integrado a ella de manera coherente.

Calibán Teatro ha sido consecuen- te con el símbolo elegido al asimilar a José Jacinto Milanés, Molière, Gabriel García Márquez, Shakespeare, Dulce María Loinaz, Cervantes, Lope de Rueda, Roberto Cosa, Carlo Goldoni, Jesús Cos Causse, Federico García Lorca, Abelardo Estorino y otros tantos que han subido a la escena; ha articulado el conocimiento de la teoría y la técnica del teatro, el mundo de las Relaciones y el reconocimiento de las tradiciones culturales, activadas y reelaboradas.

Partiendo de la más sólida y formal literatura dramática, transitando por las voces más altas de la lírica de todos los tiempos, la narrativa y los textos espectaculares, Calibán ha accedido cómodamente a un espectador exigente, con estable presencia en los escenarios, desde una visión transformadora de nuestra identidad y sin perder la memoria. (Norah Hamze)

e n

t A b l i l l a

desde

San Ignacio 166

El jueves 22 de enero en la Casona de Línea nuestra Casa Editorial Tablas-Alarcos celebró el Día del Teatro Cubano y el veintisiete aniversario de la revista *tablas* con un programa dividido en tres momentos: el panel «Miradas ajenas a Buenos Aires», el intercambio «Los retos de Alarcos vistos por sus autores» y un adelanto de dos nuevos títulos de Ediciones Alarcos que se presentarían en la inminente Feria Internacional del Libro.

La confluencia en Cuba del crítico y profesor español Nel Diago, investigador asiduo del teatro porteño; de la dramaturga y editora cubana Nara Mansur, quien trabaja y reside actualmente en aquella ciudad, y de la actriz, autora y directora Lola Arias, quien desarrolla su quehacer allí, ofreció durante el panel visiones sobre el teatro de Buenos Aires, uno de los lugares esenciales de la geografía escénica latinoamericana y mundial. «Los retos de Alarcos vistos por sus autores» fue uno de los espacios de intercambio que nuestro equipo propició con el objetivo de analizar, luego de nueve años de persistente labor, la política editorial del sello Alarcos, sus hallazgos, desaciertos y futuras metas por cumplir.

A la Feria Internacional del Libro de La Habana acudimos con novedades editoriales de Alarcos: *Cuatro dramas clásicos*, de Alfonso Sastre, *La dramaturgia como sacrificio*, de Marco Antonio de la Parra, *El arte secreto del actor*, de Eugenio Barba y Nicola Savarese, y *Vineta y Heaven*, de Fritz Kater. El dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra nos honró con su presencia en la presentación de su título.

De conjunto con los organizadores de la Feria, coordinamos allí el Día del Teatro, una acción promocional que el domingo 15 de febrero reunió y puso en relieve las distintas publicaciones cubanas relacionadas con el universo de la escena, de las editoriales Letras Cubanas, Unión, Casa de las Américas y Tablas-Alarcos

El Premio *tablas* de crítica y gráfica 2008, que otorga nuestra Casa Editorial, se dio a conocer en acto público, donde también se entregaron los Premios Villanueva, el día 19 de marzo a las siete de la noche en la Sala «Villena» de la UNEAC.

El jurado, presidido por la escritora y teatróloga Nara Mansur e integrado por el dramaturgo y teatrólogo Abel González Melo, la editora Haydeé Arango y los diseñadores Erick Grass Marrero y Manuel Alcaide Majendie, premió, en la categoría de crítica teatral para estudiantes, a Marco Antonio Díaz Sosa por «Una historia clínica» y a Maira Almarales Monier por «Extraña pulcritud», reseñas críticas de *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, de Teatro El Público, y *Fango*, de Argos Teatro, respectivamente. En la categoría de fotografía el laureado fue Luis Ernesto Doñas Gómez con la serie «Y de nuevo, el mito».

Unos meses más tarde tenía lugar la Tercera Semana de Novísimos Dramaturgos en la Casona de Línea. Del 13 al 17 de abril, a las acostumbradas lecturas que el proyecto Tubo de Ensayo propone, esta vez se sumó la iniciativa de crear un espacio de diálogo con los procesos de escritura de jóvenes dramaturgos a través de la confrontación con artistas y especialistas de otras disciplinas una vez terminadas las lecturas, así como de proponer además, durante las noches, puestas en espacio y ensayos con público.

El lunes 13 a las 3 de la tarde, el conversatorio con el sexólogo Gerardo Coll *Sexo in vitro* y la proyección de *Un canto de amor* de Jean Genet, y otros materiales audiovisuales, dieron inicio a la semana. El martes 14 *Mishima non drama* de Fabián Suárez fue leída, y seguidamente William Ruiz impartió la charla «Mishima y vacío», seguido por Óscar Cornago, quien disertó sobre dramaturgia contemporánea. Ese mismo día, a las 9 de la noche, se presentó *La chopitrapo* de Marien Fernández Castillo, puesta en espacio dirigida por su autor.

El miércoles 15, también a las 3 p.m., *Trópico* de Rayder García Parajón se leyó bajo la dirección del propio autor. Luego se inició el intercambio «Trópico versus Cuba» con jóvenes historiadores y la inauguración de una exposición de Manuel Alcaide. También el 15, pero a las 9 p.m., la puesta en espacio *La guerra de un día* de Maikel Rodríguez de la Cruz, dirigida por él mismo, seguida de *La posibilidad* de Claudio Pairot, puesta en espacio dirigida por Yeandro Tamayo, cerraron la jornada.

El jueves 16 correspondió a *No te muevas* de Yunion García Aguilera, y a la proyección del audiovisual *Tebas*, incluida la charla con Luis Alejandro Méndez (estudiante de la Facultad de Medios de Comunicación Audiovisuales del ISA) y Antón Arrufat, mientras que en el horario nocturno se realizó un ensayo con público de *Jardín de héroes* de Yerandy Fleites, por el Estudio Teatral La Chinche.

El último día, viernes 17, correspondió a Marcos Díaz dar a conocer su *Doctor Moustache*, lectura dramatizada dirigida por el autor y Rogelio Orizondo. A esta siguió la presentación de la *Antología de teatro chileno contemporáneo* y el conversatorio con Juan Claudio Burgos, uno de los autores recogidos en dicho volumen. La clausura de la semana y entrega de los premios se realizó a las 10 de la noche bajo la conducción de Roxana Rojo. Resultaron galardonadas *Doctor Moustache* de Marcos Díaz como mejor lectura dramatizada y *La chopitrapo* de Marien Fernández Castillo como mejor puesta en espacio.

Como ya va dictando la costumbre, la Casa Editorial Tablas-Arcos en coordinación con el Instituto Cubano del Libro se incorporó una vez más a la fiesta popular «Lecturas frente al mar» por la clausura del verano. Hacia el atardecer del 28 de agosto de 2009 en la explanada de La Punta, la Casa propuso al público la alternancia entre la venta de libros de teatro, ofertas gastronómicas y el café-teatro *Humor con alta temperatura* donde actuaron importantes y populares humoristas cubanos. El programa incluyó el espectáculo *Sueño de una fiesta de San Juan*, de Gigantería, en la Plaza de Armas a las 4 p.m. y a las 6 *La pamplinera*, de El Mirón Cubano, junto a la presentación del volumen *Las penas que a mí me matan*, de Albio Paz, frente al parque La Maestranza.

En el entorno de la presentación de *Chamaco*, de Abel González Melo, esta vez dirigida por Alberto Sarraín, líder del grupo cultural La Má Teodora en la ciudad de Miami y bajo los auspicios del Archivo Digital del Teatro Cubano de la Universidad de Miami (UM), del Center of Latinamerican Studies de la UM, del Cuban Research Institute de la Universidad Internacional de Florida, así como del grupo cultural La Má Teodora y del «Joseph Carter» Fund, Modern Languages and Literature, se desarrolló un encuentro académico integrado por especialistas y artistas residentes en Cuba y en Estados Unidos el sábado 10 de octubre.

En el foro «Novísimo teatro cubano» teatristas de disímiles disciplinas ofrecieron sus perspectivas sobre la pieza de González Melo y también sobre el proyecto Tubo de Ensayo, así como sus repercusiones y posible futuro en Cuba. Nuestro director Omar Valiño y otras figuras como el propio Melo, Sarraín, Maité Hernández-Lorenzo y Lillian Manzor, integraron la mesa de debate.

La actividad de Tablas-Alarcos durante el Trece Festival de Teatro de La Habana fue muy intensa, sobre todo en las mañanas, horario habitual del evento teórico. Con la intención de promover el conocimiento, el diálogo y el debate con los creadores de la escena y otros investigadores participantes en el festival, se organizaron paneles, conferencias y encuentros. La apertura de este espacio tuvo lugar en la Sala «Villena» de la UNEAC, con el panel «Cincuenta años de teatro en la Revolución», moderado por Bárbara Rivero y con la intervención de numerosas personalidades de nuestras artes escénicas.

En la Casa del ALBA sesionamos desde el 31 de octubre hasta el 7 de noviembre, con excepción del 6, en que el debate sobre teatro alemán contemporáneo y la entrega de la Beca de Creación «Máximo Gorki» tuvieron lugar en la Fundación «Ludwig». El anfitrión de esa ocasión fue Reinaldo Montero, y estuvieron importantes figuras alemanas como las dramaturgas Darja Stocker y Dea Loher, el crítico Jürgen Berger, más actores y actrices del Teatro Máximo Gorki.

«Creatividad apasionada» fue el título que Peter Goldfarb, actor, productor y director estadounidense, dio a su conferencia, impartida el sábado 31 a las 10 de la mañana. Ese mismo día, y el siguiente, a las 6 de la tarde, Mercedes Lezcano y Bidinte hablaron sobre «Teatro y compromiso político». El lunes 2 correspondió a David Figueroa y Malucha Pinto su turno, con «Metamorfosis escénica (El espacio y la construcción de elementos escenográficos en *Tiempo de soja*)» y «Convivencia, parti-

cipación ciudadana y diversidad cultural», respectivamente. Paralelo a este encuentro tenía lugar en la Casona de Línea otro, «Stanislavski siempre», moderado por Yana Elsa Brugal y con la participación de Vicente Revuelta, Verónica Lynn y Carlos Celdrán.

Al día siguiente, varios colectivos nacionales e internacionales se reunieron bajo el denominador común de «Creación escénica: estrategias comunicativas y relatos poéticos en sociedades contemporáneas». Entre ellos se encontraron Producciones del Oeste (*Buscado*) y Teatro Payró (*Una comedia bareback sobre el SIDA*), ambos de Argentina; Infinite Stage (*Invierno bajo la mesa*) de Estados Unidos, y de Cuba, Argos Teatro (*Final de partida*), Estudio Teatral de Santa Clara (*Los atridas*) y Teatro de la Luna (*Delirio Habanero*).

El 4 de noviembre Rubén Darío Salazar moderó el panel «La dirección y la imagen», con Freddys Núñez, René Fernández, Raúl Martín y Tony Díaz como creadores invitados. Posteriormente tuvo lugar un homenaje al titiritero Javier Villafañe por su centenario. Teatro de las Estaciones leyó el texto *El caballero de la mano de fuego* y Norge Espinosa dictó su conferencia «Cien retablos Villafañe: un maestro viaja a Cuba».

Chile fue uno de los países con mayor número de espectáculos en este Festival; de ahí que el jueves 5 se realizara el panel «Teatro chileno contemporáneo: cuerpo, memoria y ficción», moderado por Marta María Borrás, con la participación de Las reinas del mambo (*Cartas de la memoria*), Plancton (*El crimen del cura Tato y Santo progreso*), Teatro Imagen (*El submarino amarillo*) y Teatro en el Blanco (*Neva*). Este último grupo cerraría el evento teórico con un intercambio sobre sus procesos de trabajo el sábado 7 de noviembre. Al final del mismo, Valiño, Celdrán y Pepe Bablé, director del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, presentaron el número 3-4/2008 de nuestra revista. El largo 2009 tocaba a su fin.



N a c i d o s
c o n t r a

