



LA HABANA, CUBA

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES. I.S.A

FACULTAD DE ARTE TEATRAL.  
DEPARTAMENTO DE TEATROLOGÍA Y  
DRAMATURGIA

**EL BANQUETE INFINITO.  
LO CUBANO EN EL  
TEATRO DE LA LUNA**

MAESTRÍA EN DIRECCIÓN ESCÉNICA

AUTOR: Lic. RAÚL MARTÍN RÍOS

LA HABANA

2018

LA HABANA, CUBA  
UNIVERSIDAD DE LAS ARTES, ISA  
FACULTAD DE ARTE TEATRAL  
DEPARTAMENTO DE TEATROLOGÍA Y  
DRAMATURGIA

**EL BANQUETE INFINITO.  
LO CUBANO EN EL TEATRO DE LA LUNA**

MASTER EN DIRECCIÓN ESCÉNICA

AUTOR: Lic. RAÚL MARTÍN RÍOS

TUTORA: Dra. VIVIAN MARTÍNEZ TABARES

LA HABANA, CUBA

2018

# LO CUBANO EN EL TEATRO DE LA LUNA

**Raúl Martín Ríos**

*Hacer teatro, celebrarlo, es dar cuerpo y voz a la imaginación de esa colectividad que forman grupos y actores. Cuando se logra, irrumpe allí una poesía muy peculiar, siendo, deja de ser; esa es una de las claves para descifrar el enigma de la consistente inconsistencia del teatro”*

*Roberto Blanco*

**ÍNDICE**

Introduciendo .....	5
Virgilio Piñera, el principal culpable.....	5
Lo virgiliano en Abilio Estévez y Alberto Pedro.....	9
La escenoplástica como símbolo de lo cubano.....	12
La alegría trágica: El bolero trágico o el son trascendente.....	13
El movimiento. La gestual llevada a la danza. La contaminación.....	15
Teatro europeo.... a lo cubano.....	17
El cabaret teatro como resultado del cúmulo de experiencias.....	22
El banquete infinito y el regreso a la dramaturgia cubana.....	23
Concluyendo.....	28
Bibliografía.....	30

## **Introduciendo**

Es este un análisis que parte del hallazgo de una certeza. Difícil de definir si es un aspecto, un elemento o una sensación. La búsqueda de lo cubano (También difícil definirlo como búsqueda) surgió de manera inconsciente, como reflejo de los anhelos y obsesiones que nos llevaron a hacer teatro. Sólo después de varios años advertimos que era una constante, una suerte de denominador común, que nos llevó al encuentro de un lenguaje y que se percibe en cada uno de los aspectos de las puestas en escena. Conclusiones a las que llegamos también en diálogo con los críticos e investigadores a lo largo de estos años; pues ellos logran las definiciones necesarias para que hagamos consciencia del camino, de la “poética”. Eso pretendo analizar aquí: Lo cubano en el Teatro de la Luna, la presencia de esta motivación en la selección de los textos, el trabajo actoral, la música, el movimiento, los diseños de luces, escenografía y vestuario. En todo lo que se puede ver y sentir concretamente frente a una representación teatral y hasta en lo que no puede definirse, lo inefable en el acto de comunicación que se produce en cada función.

Se citan a algunos, sólo algunos, de esos investigadores y se mencionan a varios creadores que estuvieron y están a mi lado en estas búsquedas y en estos hallazgos. Es esta la pretensión de reflexionar a partir de las vivencias creativas de todos estos años.

### **Virgilio Piñera, el principal culpable**

Al inicio fue un presupuesto de grupo: Dedicarnos al estudio y montaje de la obra de dramaturgos cubanos.

La principal causa fue mi devoción por la obra de Virgilio Piñera, un legado que va mucho más allá de sus piezas teatrales y que encontramos en el estudio de todo lo que escribió (Cuentos, poemas, ensayos, relatos biográficos, novela), todo lo que contribuye a armarnos de una filosofía a lo "Piñera". A mí me sucedió.

Mucho antes de la creación del Teatro de la Luna, mi primer gran contacto con el teatro profesional fue junto a una tríada de enormes creadores: Virgilio Piñera, Roberto Blanco y Abilio Estévez. Año 1990: *Dos viejos pánicos* subía a escena y en el proceso de montaje fui el asistente (alumno) de dirección de Roberto, asesorado por Abilio. Nada

más propicio para adentrarse en el mundo de Piñera y, a través de él, de la dramaturgia cubana; nada mejor que hacerlo de forma práctica y concreta, más allá de las aproximaciones en las Escuelas de Arte, en el espacio que es insustituible para el teatro: El salón de ensayos. Roberto Blanco lo repetía: “No hay estudio ni análisis que supere el proceso de hallazgos y aprendizaje que significa el trabajo con los actores en el salón de ensayos”. Yo, luego de mis experiencias, pude agregar la certeza de que cada montaje de un texto teatral es un escalón más de conocimiento; teniendo en cuenta que nos introducimos, de lleno, en los mundos reinantes y circunstantes de las obras y nos sumimos con profundidad en materias que, de otra manera, tal vez sólo conoceríamos superficialmente.

La enorme cantera de personajes creados por Virgilio era para mí, en ese momento, la materia prima ideal para desarrollar mis habilidades como director y tratar de descifrar ese misterio indescriptible que es la relación: Actor-director. Nada mejor para definirlo: Un misterio, como diría Roberto.

De Roberto Blanco—creador de un lenguaje espectacular signado por la belleza, el gesto magnificado y un modo enrarecido y no naturalista de decir los textos—, Raúl fue discípulo en las aulas del Instituto Superior de Arte y asistente de dirección en Irrumpe. Así, heredó del maestro una mirada esteticista y creó una teatralidad singular, que subraya el multidisciplinarismo de la escena y exige del actor un compromiso a fondo.

Guiados por Martín (...) muchos actores han sido co-creadores de un teatro total, en el cual se apropian de los textos al tiempo que danzan una partitura que es coreográfica sin dejar de ser esencialmente teatral, contrapuntean con la música, a menudo en vivo, como eficaz base dramática, y seducen al público.

Los actores y actrices de la Luna se mueven con libertad, de la interiorización y el cuidado en el decir, a la farsa y la representación formalizada, burlona y crítica, y, como resultado de una exigencia sistemática, cantan y bailan bien <sup>1</sup>

Nada mejor, en esta primera etapa anterior al Teatro de la Luna, que los personajes

---

<sup>1</sup> Vivian Martínez Tabares: “Teatro de la Luna: Escena cubana para las alturas”, *Revista Cuba Contemporánea*, a 2015, n 14, pp 48-51.

virgilianos para empezar a profundizar en una de mis obsesiones, que es la dirección de actores, y encaminarme hacia la conciencia de que es el actor el protagonista absoluto del discurso escénico, de ese acto de comunicación y conspiración que significa el teatro. La búsqueda de personajes sustanciosos que yo pudiera entender y descifrar desde mi condición de cubano, me arrastró a la dramaturgia nacional en estos primeros años de creación profesional. A través de Virgilio llegué a esta decisión.

Por eso comencé con *El flaco y el gordo* y luego, en sus primeros años, Teatro de la Luna, se armó rápidamente de un repertorio con obras de Piñera: *La boda*, *Los siervos*, *Electra Garrigó* y *El álbum*.

Llegamos a presentar una intensa temporada con estos títulos de nuestro "dramaturgo mayor" en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional. Experiencia excepcional: Cada semana subía a escena una pieza de Virgilio. Todo un homenaje a su legado en plena "década Piñera". Un mismo grupo de actores se desdoblaba, de una semana a la otra, y pasaban de la Flora o la Julia de *La boda* a la Electra o Clitemnestra de *Electra Garrigó*; del Luis o el Alberto (*La boda*) al Nicleto o Sedicóm de *Los siervos* o al Orestes y El pedagogo, también de *Electra*. Los fantasmas de Virgilio sueltos, haciendo de las suyas. Un autor negado a morir, una cubanidad perenne, comunicando, removiendo, haciendo cuestionar la realidad de nuestros convulsos años 90.

Y esa obsesión por llevar a escena todo lo que me acercara a Piñera, me inclinó también a su poesía y a sus cuentos. Percibí un incontrolable "movimiento" en sus versos y los llevé a la danza. Trabajé en fértiles improvisaciones con bailarines de Danza Combinatoria, la Compañía de Rosario Cárdenas por aquel entonces, y de ahí surgió el ballet que monté a partir de *Las 7 en punto*, el atribulado poema que Virgilio escribió y un día grabó en su voz. La banda sonora que acompañaba esta suerte de confesión gestual era esa: El autor leyendo sus versos. La alianza con Rosario fue otra etapa de aprendizaje para mí; diseñé por unos años los vestuarios y las luces de sus coreografías y seguí, junto a esta estudiosa del mundo de Lezama Lima, adentrándome en lo cubano.

Con Lídice Núñez, bailarina de Danza Contemporánea de Cuba, desentrañamos y desestructuramos un relato de Piñera llamado también "La boda". Un actor decía el texto en *off*, en grabación que jugaba con los tiempos y las reiteraciones para provocar a la que

danzaba. La emoción estaba en esa "lectura" del actor y en la ejecución de la performer. Eran los intérpretes los que "sufrían", pues las palabras escritas sólo detallaban, fría y objetivamente, los pormenores de la ceremonia, plagada de formalidades; esas que Virgilio siempre quiso remover, a través de recursos como la parodia, el humor, la crueldad o el absurdo.

Con DanzAbierta hicimos *Solo de piano*. Los bailarines que integraban en ese momento esa Compañía, se convirtieron en teclas de un piano y las estrofas del poema se cantaban, se asumían con el movimiento, en un contraste de dinámicas que nos llevaron a un acercamiento peculiar y divertido al tema de la soledad.

*El banco que murió de amor*, uno de esos ingeniosos intentos de Virgilio de dar vida y personificar objetos, me llevó hasta Holguín y a la Compañía Codanza, dirigida por Marisel Godoy. Tres semanas intensas de trabajo, improvisaciones, creación de pautas, diseños y confección de vestuarios. Otra vez hablando de la soledad, pero esta vez desde el testimonio de un "banco" que veía y sentía a los amantes y, en contraste, moría de amor, tal vez todos los días. Una de las cubanas más cubanas: Blanca Rosa Gil, inundó con sus canciones el salón de ensayos. El refrán "Olvida el tango y canta boleros", que mi abuelo, fallecido durante este montaje, decía a menudo, fue la motivación para la banda sonora. Virgilio me "obligó" a estudiar la vida de la ciudad de los parques, los individuos que frecuentaban sus bancos. Los bailarines se convirtieron en "banco humano" y en personajes que se "sentaban" sobre él. El amor con todas sus aristas: Encuentros, desencuentros, pasión, infidelidad, bisexualidad, y mucha soledad. Las estrofas se transformaron en canciones, un tenor las grababa, un bailarín las cantaba, el banco moría y su funeral se desplegaba en escena. El poema se le escapaba al autor para convertirse en una lectura múltiple, inagotable. De manera natural yo empleaba y entrenaba los recursos que había ido probando en los montajes teatrales y en las anteriores coreografías; me alimentaba de la creatividad de los bailarines y aprendía, seguía aprendiendo de todo esto y del siempre inagotable Virgilio. Y salió esta obra que los holguineros ovacionaron en el estreno y que Codanza mantuvo largo tiempo en repertorio, en su paso por otras plazas del país, del mundo y que heredaron varias generaciones de bailarines que pasaron por la compañía.



...lo que se conoce ya como sello propio de ese director y de su confabulación con determinados colaboradores para acrisolar lo que es hoy Teatro de la Luna, venía cimentándose desde mucho antes, desde los albores mismos de la década, en trabajos diversos pero no dispersos a través de los cuales Martín pagaba deudas consigo mismo y sus maestros, al tiempo que cursaba unos estudios que llegaron a parecer interminables, hasta graduarse como director según reza el título que le expidiera el Instituto Superior de Arte <sup>2</sup>

Una etapa llena de vivencias inolvidables que siempre me llevaban a tropezar con este autor y su obra. Rine Leal, en su labor como profesor del Instituto Superior de Arte, me encargó un trabajo escrito sobre las constantes en las piezas de Virgilio, que fue vital para organizar mi mirada hacia la obra del dramaturgo, entenderla y encontrar claves para los montajes. Gracias a Rine, conocí la bibliografía teatral completa de Piñera y supe de la existencia de obras que no estaban en su *Teatro completo* del año 1961. Por Rine fui a Casa de las Américas a buscar el texto de *Los siervos* y fue él quien llevó a un ensayo de *La boda* al director Alberto Sarraín. Los comentarios de ambos nos dieron confianza en el camino que estábamos emprendiendo con esta obra “menor” y polémica y en cuyo montaje se estaban probando recursos que luego identificarían nuestro teatro. Recursos que tenían tanto de cubano como nosotros, como la vida que nos rodeaba, como la obra de Virgilio Piñera.

### **Lo virgiliano en Abilio Estévez y Alberto Pedro**

*El enano en la botella*, un espléndido regalo que me hizo Abilio Estévez en medio del estudio y asesoría para el montaje de *La boda* en el año 1994, surge contaminado del bacilo Piñera. Tengo que decir que Abilio, en medio de su trabajo con *Dos viejos pánicos* y el montaje de Roberto Blanco, resultó fundamental en mi desvío hacia el mundo de Virgilio.

La puesta en escena de *La boda* fue mi tesis de graduación como Director teatral en el

---

<sup>2</sup> Norge Espinosa Mendoza: “Diez años en La Luna: Teatro y Delirio en la poética de Raúl Martín”, *Revista Tablas*, a 2007, n 3-4, pp 129-137.

Instituto Superior de Arte. Realicé este trabajo con Teatro El Público y la tutoría de su director Carlos Díaz. Conté con unas notas al programa de lujo escritas por Abilio, como colofón a una de las más enriquecedoras experiencias que he tenido en mi vida de teatrista: Trabajar con su apoyo y a su lado, en una asesoría que fue todo un magisterio.

Permeado del humor virgiliano, de su ironía, su cualidad negadora, su filosofía y, a la vez, conociendo ya mis obsesiones como incipiente creador, Abilio, descomunal escritor y amigo en su primera juventud de Virgilio; creó este ingenioso enano embotellado que me adentraba más en lo cubano y (a la vez y de su mano) me llevaba por un mundo escabroso, profundo y plagado de caminos hacia el pensamiento de los grandes filósofos europeos, sus negaciones y hallazgos. Escribió hasta el texto de una canción, "Para que Aymée Nuviola le ponga música" me dijo, conociendo ya mi afinidad con la compositora y sabiendo de mi atracción hacia estas sonoridades nuestras.

El estreno se retrasó, por avatares de la vida, y se produjo siete años después con Teatro de la Luna y la actriz Grettel Trujillo, durante el Primer Festival Internacional del Monólogo de Miami, Estados Unidos, en 2001. Ya no tenía a Aymée Nuviola en La Habana y, otra grande, Bárbara Llanes, le puso música a la canción del enano.

La línea de trabajo del grupo se había trazado, sin que apenas nos diéramos cuenta. De la elección de los textos, se derivó el estudio de la música cubana, la gestual que nos identifica hasta convertirse en danza, la escenoplástica toda encaminada en esa búsqueda a través del uso de colores que, además de tener un significado psicológico, recrean el "clima" de nuestro entorno. Asociaciones inevitables y que son resultado de una intuición, de un modo de sentir, de una manera—hasta cierto punto inconsciente—de plasmar los anhelos propios y el modo personal y/o colectivo de entender la realidad y, por ende, el teatro.

La posterior relación con Alberto Pedro, es otra trampa virgiliana. Una hermosa amistad con este autor propició un sinnúmero de confesiones y, una de ellas, era la de repetirme: "Virgilio se me sentó al lado cuando estaba escribiendo".

*El banquete infinito* (Uno de los más recientes estrenos del Teatro de la Luna), fue reescrita por Alberto para nosotros en 2003, luego de su primera versión en 1996. Al

igual que Virgilio, y a la vez de una manera muy propia, Alberto supo llevar a escena los personajes y lenguajes más populares dándoles una altura poética pocas veces lograda en nuestra dramaturgia. Fue además todo un cronista de sus épocas (Y lo digo en plural porque los contextos cambiaron muy rápido durante su breve vida); pudo convertir lo inmediato en perdurable, lo propio en universal; gracias a sus entrañables personajes, dotados de una humanidad que hace posible el más descabellado de los absurdos. Tampoco pude estrenar *El banquete* por esas fechas en que febrilmente Alberto la reescribió para nosotros. El autor no pudo verla en escena. El teatro, ese acto colectivo, depende de tanta gente y tantas circunstancias que muchas veces hay que cambiar lo planeado y lo soñado. Antes, estrenamos nuestra versión de *Delirio habanero*, en 2006. En Alberto Pedro lo cubano aflora con el desparpajo propio de los tiempos en que vivimos y que él, como todo grande, siempre anticipó. La búsqueda de la sonoridad no hay que inducirla en el caso de sus textos, está abiertamente planteada. Las dos obras seleccionadas, hasta ahora, por mí para ser montadas, poseen la presencia de la música cubana en su mismo germen, como recurso dramático.

*El banquete infinito* tiene un personaje (El Pueblo o Conglomerado) que se expresa a través de una conga—que nosotros convertimos en timba cubana—y así llegan todo tipo de referencias a nuestra música y a canciones tradicionales en diversos momentos de la trama.

*Delirio habanero* se explica, precisamente, con la música—y esta no es otra que la cubana—a través de este homenaje a Celia Cruz y Benny Moré. Uno de sus grandes temas está asociado con el concepto de lo cubano. Un clamor por ampliarlo, por romper las fronteras de la isla, "Porque no es lo mismo vivir en una isla que en un continente" para asumir a todos, los de aquí y los de allá, bajo la misma bandera. Y es la música, la cultura, la que intenta esta misión conciliatoria. Más de uno, muchos, han dicho que la reconciliación es el tema central de esta obra, y ese puente lo crea nuestra historia musical, nuestras canciones inmortales, como los espíritus indomables de estos delirantes que habitan el mundillo de este *Delirio habanero*. Aquí está el ejemplo más rotundo de cómo un texto teatral nos puede adentrar en el conocimiento. La historia de la música cubana de los 50, la vida de Celia Cruz y Benny Moré, el contexto histórico y

político, la religiosidad, el ámbito clínico, fueron capas de estudio que nos dejaron el grato sabor de conocer más de nuestra cultura.

Alberto, Abilio y Virgilio, los tres autores que definieron mi inclinación por la dramaturgia cubana, me permitieron poner en práctica el trabajo con el teatro de autor, me entregaron la mejor materia prima para los montajes y me armaron de una ideología que rondó siempre la condición de cubano, con todos sus ingredientes. Con sus partituras, La Habana empezó a dolerme y a enamorarme como a ellos.

Nacido y criado en La Habana, no podía evitarlo, la ciudad estaba siempre en todas mis búsquedas, en todas mis miradas. Llegamos a nombrar como "rituales urbanos" a nuestras investigaciones y las pautas conseguidas tras las improvisaciones.

### **La escenoplástica como síntoma de lo cubano**

He defendido, desde mis comienzos, la idea de que la indumentaria teatral debe ser una prolongación del trabajo del actor. Lo apoya y lo completa en la construcción del personaje y en su representación. Por ello, y no por un acto de egocentrismo, asumí desde un inicio los diseños de vestuario, escenografía y luces. Leía una obra y, cuando comenzaba a imaginar sus posibilidades de montaje, "veía" el color del vestuario de los personajes, cómo se iluminarían y cómo podría crear los estados de ánimos, las atmósferas y las zonas de emoción con esas luces y la escenografía. También es justo decir que mi paso por la Escuela Nacional de Instructores de Teatro me adiestró en esto y me ofreció las herramientas para diseñar.

El uso del color, una selección bien pensada de los que debe llevar cada personaje en su vestuario y la obra toda, apareció desde el principio y también apoyó la búsqueda de lo cubano. La explosión de colores y su descomposición en gamas no oculta la impronta que produce nuestro clima, nuestra temperatura y nuestra idiosincrasia. La textura de los vestuarios y sus líneas van por el mismo camino.

En *Fábula del insomnio*, por ejemplo, intenté provocar, con su variada paleta de colores, la sensación de que estábamos en un estanque del trópico. Así lo sentimos y así lo vimos a través de nuestra propuesta.

Esta claro que todo esto se da de modo inconsciente, como pasa con la luz. En los diseños de luces que he realizado para mis puestas en escena y para los montajes de otros creadores, la luz intensa es una constante. Soy un adorador de la luminosidad y, es evidente, esto es resultado de nacer y crecer en una geografía invadida por una luz implacable. No hay dudas: La claridad de La Habana, de mi propia casa, está en esos diseños.

En algunos casos sí ha sido la representación concreta de la cubanidad. En *Electra Garrigó*, unas columnas blancas realizadas con telas, se iluminaban de blanco y azul. En un momento se completaba la imagen de nuestra bandera con la proyección de una estrella en una zona de luz roja sobre el escenario.

Junto a otros conceptos: El blanco y el negro como referencia al cine anterior a la era del color; el monocromatismo de escenas o de toda una obra; el color como referencia a la psicología de los personajes; junto a todo eso, ha estado siempre el matiz de cubanidad que los vestuarios sugieren, desde las sutilezas hasta las referencias concretas.

La bandera cubana volvió a aparecer en el vestido del personaje de La reina en *Delirio habanero*, las imágenes religiosas nuestras adornaban los trajes, el color de nuestro deterioro apareció en la escenografía.

La escenoplástica toda, la visualidad, ha sido otro aliado importante en este camino de ser cubanos a través del teatro que hacemos.

### **La alegría trágica. El bolero dramático o el son trascendente**

La presencia de la música en nuestros montajes con Teatro de la Luna es resultado de una necesidad surgida desde mucho antes: La de buscar otra forma de diálogo, otro modo de comunicación.

*El flaco y el gordo*, de Virgilio Piñera, fue mi primer trabajo como director con actores profesionales. Año 1991. Desde las primeras lecturas en el espacio, los primeros juegos con los diálogos, las improvisaciones iniciales, apareció esta "necesidad"; sentí que la música (y el canto) hacían falta para provocar de otra manera al espectador, al que presumía aburrido con tanta letra. La fábula de esta obra lo permitía de manera muy

orgánica, casi que lo demandaba. Un personaje proponía variantes de menú al otro, una situación sabiamente reiterada por Virgilio, y encontramos el recurso del canto. Las recetas de cocina se convirtieron en estrofas de canciones que, como "música de sordina" de un restaurante, entonaba el Flaco y acariciaba los oídos del Gordo. De ahí, todo lo demás: Fui a ver a Aymée Nuviola, excelente compositora—y sonera además—para que convirtiera esas estrofas en canciones. De esas melodías salieron las incidentales y la obra tuvo su música propia. El contraste de un son o un bolero-cha con una situación dramática nos sedujo. Junto a los espectadores, sentimos que ese contraste era más avasallador que la música de apoyatura y nos cautivó definitivamente este recurso. Lo musical se instalaba en nuestro modo de hacer teatro y lo hacía desde esta búsqueda, con nuestros ritmos.

Aymée Nuviola hacía después una música inolvidable para *Fábula del Insomnio* de Joel Cano, que monté con el Teatro Nacional de Guiñol en 1992, aún siendo estudiante del Instituto Superior de Arte. La compuso con estos mismos presupuestos y logró conmover con variaciones de sones, danzones, chá chá chá y hasta controversias campesinas. Luego *La boda*, de Virgilio. Otra vez esta compositora, con un simple piano eléctrico y un torrente de talento, combinaba timbres para lograr disímiles tonos dramáticos con las canciones e incidentales que acompañaron la puesta.

La "alegría trágica", un término robado a Virgilio Piñera y que es tan afín con nuestra idiosincracia, afianzó nuestro modo de asumir lo musical en el teatro. La frase es una acotación en *Electra Garrigó*, obra que montamos, por primera vez, en 1997 y luego, de otro modo, en 2000. Otra vez las composiciones de la Nuviola, con base en las sonoridades cubanas y variaciones fundidas con otros ritmos foráneos, como es la música de estos tiempos. La protagonista sola en escena cerraba la obra con el descomunal monólogo escrito por Virgilio y, con "alegría trágica" se dejaba llevar por un "tumbao" de son que era su aliado en este contraste confesatorio y electrizante antes de bajar el telón. Esa fuerza incontrolable que es Electra Garrigó como personaje, terminaba su alegato contaminada con los acordes de una "timba"

Lo cubano estaba instalado en nuestro teatro; ya no sólo en la selección premeditada de textos de autores nacionales; sino a través de una fuerte presencia de la música, del

canto y del movimiento que esto genera.

Es interesante su contaminación con experiencias danzarias y cómo los actores se desplazan a conciencia de su condición de intérpretes a creadores. El color, la utilería que deviene símbolo y juguete, la gran coreografía que orquestan cuerpos e ideas involucra al espectador que puede entenderlo como velada autobiografía. A veces mordaz fiesta, a veces sensible parodia, Teatro de la Luna ejerce su resistencia a manera de chiste, en el debate entre lo fundamental y lo accesorio, entre el concepto y el capricho, entre la lucidez de lo tragicómico y la belleza sospechosa de un gesto.<sup>3</sup>

### **El movimiento. La gestual llevada a la danza. La contaminación.**

Marianela Boán, gran coreógrafa cubana con la que me he involucrado en muchos proyectos y he dirigido otros, llamo "danza contaminada" a su modo de hacer. Me encantó el término; logró ganarme y logré ver el teatro con esa dinámica. Monté, con ella como intérprete, espectáculos de danza-teatro: *Últimos días de una casa*, a partir del poema homónimo de Dulce María Loynaz, y *Blanche*, basado en la protagonista de *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams. Participé en los entrenamientos e improvisaciones de Marianela con sus bailarines. Intenté bailar y, en ese intento, salí "contaminado". Trasladé a mis experiencias con los actores muchas de las vivencias que tuve con su DanzAbierta, interpretadas según mis obsesiones. El sistema de improvisaciones lo fui llevando por motivaciones quinéticas; buscando desde el movimiento, la impronta espacial, el "estar" en escena, para luego, o a la vez, entrar en senderos de la psicología de los personajes y sus maneras de expresarlos a través de la técnica actoral.

"Actuación contaminada". Destacados bailarines y profesores del movimiento se aliaron a nuestro grupo para llevar el entrenamiento por los caminos de la danza: Hacerlos bailar porque, en el intento, los cuerpos encontraban un lenguaje y, sobre todo, conquistaban la

---

<sup>3</sup> Nara Manzur: "El director es un coreógrafo. Entrevista a Raúl Martín", *Revista Tablas*, a 2001, n 2, pp 40-44.

libertad de moverse, de explicarse a través de una danza muy propia, surgida de sus improvisaciones. Derribadas las barreras, el actor es más osado y dueño del espacio, el cuerpo es su aliado y le ayuda a "pensar", a proponer de manera más fértil. El centro del actor (Intelectual por naturaleza) se "contamina" y se libera. Criterio que defiende por la necesidad de contar con actores inteligentes, estudiosos y preparados; que conviertan el proceso en un espacio fértil en propuestas y soluciones ingeniosas; contrario a la teoría del actor como ser solamente intuitivo y hasta "bruto".

Así comenzamos a contar con actores más dúctiles y preparados para sustituir y sintetizar a través del movimiento; a la vez que enriquecían la propuesta psico-física del personaje.

"Sustituir", palabra clave para un teatro que pretende la síntesis. El movimiento puede sustituir objetos, sintetizar la traducción de los signos, metaforizar hasta la indumentaria y la visualidad de la puesta en escena.

Empecé a encaminarme por esos derroteros. *La boda*, de Virgilio Piñera (Teatro El Público 1994, Teatro de la Luna 1997); fue un montaje revelador para mí. La obsesión por reducir el uso de objetos nos llevó a la búsqueda de una gestual. La tiara, el vestido, el lazo, el velo de la novia, eran trocados en las improvisaciones por acciones luego amplificadas, gestos danzados y en su posterior engranaje: Pauta de los actores y hasta almacén de movimientos para usarlos a lo largo de la representación. Los intérpretes, en la ejecución de sus personajes y sus tareas escénicas, se verían afanados en organizar, preparar, usar una indumentaria inexistente. El resultado: Danza del gesto que sustituía prendas de vestuario, perchas, vestidos, locaciones. Todo era posible y se lograba una coreografía de las emociones, de los estados de ánimo. "El infierno es el otro", clave filosófica sartreana encontrada en el estudio con Abilio Estévez de este texto de Virgilio, nos guiaba en nuestras búsquedas. El problema no es poseer un defecto sino tener que verbalizarlo y contar con testigos, el horror a la mirada del otro obliga al cumplimiento de absurdas formalidades y pueden llevar la vida a una tragedia y, como dijo Abilio: A la "cosificación" de la persona ("El hombre convertido en cosa no puede pensar y actuar libremente"). Virgilio escribe una comedia de esta tragedia y el hallazgo de una gestual danzada fue nuestro modo de explicarla en escena.



El desplazamiento escénico del cuarteto, el enfoque de cada uno de los personajes, el juego histriónico en que los personajes reproducen escenas de sus interlocutores, el manejo de la voz en el decir y en el cantar, la intercomunicación eficaz entre unos y otros, no es más que el reflejo de la rigurosa preparación que los actores tienen en Cuba. Todo organizado por la inteligente dirección de Raúl Martín, quien supo jugar con los elementos necesarios para transformar una historia que podría ser banal, en una creación artística que entretiene y profundiza. Martín, amante del buen gusto, logró complementar el montaje con una armoniosa escenoplástica, rubricando el espectáculo con un convincente trabajo en equipo, donde la música de Aymée Nuviola es el quinto actor.<sup>4</sup>

No nos dimos cuenta y encontramos un lenguaje. Luego los críticos se encargaban de hacérselo consciente. Y, de diferentes maneras, este método nos empezó a acompañar en otros montajes, siempre con la música como aliada y siempre asidos a nuestros resortes de cubanidad. Los autores, la música, la gestual, unidos a las investigaciones de épocas, sociedad, estudios de personajes, nos adentraban de modo orgánico, no premeditado, en lo cubano.

Estos presupuestos nos guiaban con fluidez para asumir ya cualquier autor, no necesariamente nacional. Y llegaron las obras de Teatro europeo.

### **Teatro europeo... a lo cubano**

Con el inicio del nuevo siglo se incrementó el intercambio entre algunas embajadas europeas y los teatristas cubanos. Por esta vía, llegaron a nuestras manos traducciones al español de obras italianas, alemanas, polacas, noruegas, inglesas y francesas; en una suerte de curaduría liderada por el dramaturgo cubano Reinaldo Montero. También la embajada española proporcionó textos de su dramaturgia y organizó eventos donde destinaban fondos para apoyar proyectos de creación. En ocasiones, resultado de esto, llegaron a nuestra escena montajes cubanos a partir de obras de clásicos y, en la

---

<sup>4</sup> Don Sati: "Una boda a la cubana", *Diario El sur –Concepción, Chile*, a 1997, d 30/8, pp 5.

mayoría de los casos, de autores contemporáneos de Europa.

Teatro de la Luna ha estrenado varios espectáculos como parte de estas colaboraciones. El primero fue *Seis personajes en busca de un autor* del imprescindible Luigi Pirandello. Aunque es una obra que, quizás, nunca hubiéramos elegido para su montaje; es un verdadero lujo, para cualquier grupo, tenerla en el repertorio; por eso agradecí la propuesta de la Embajada de Italia para aquella semana de la cultura italiana en Cuba del año 2001. El saldo más positivo para mí, además de su éxito con el público, fue la consolidación, como núcleo, del trabajo de un grupo de actores jóvenes y a la vez con excelentes carreras, que eran ya los rostros del Teatro de la Luna y, además, la aparición de otros jovencísimos que luego tuvieron un excelente desarrollo en el teatro y en el cine. El rango de edades de los personajes de esta historia es muy amplio, desde la niñez hasta la vejez. Es una obra que tiene espacio para desdoblarse, hacer catarsis, pasar con destreza de la tragedia a la comedia, del drama a la parodia, elaborar roles con profundidad psicológica, crear hábito de estudios de personajes. Este ingenioso juego pirandelliano del teatro dentro del teatro (Tan usado en la dramaturgia posterior) resultó para nosotros un fértil recurso de exploración que tuvimos que comprimir en sólo un mes de trabajo; lo que fue también un entrenamiento para experiencias posteriores. No siempre se puede contar con el tiempo ideal para un montaje: Es otra de las realidades del teatro. En este proceso vertiginoso ayudó la incorporación al grupo de nuestra actual asesora dramática: Bárbara Domínguez.

¿Qué habría en este caso con respecto a toda esa búsqueda de lo cubano que habíamos iniciado?

La música, nuestra gran aliada, no tuvo esta vez la sonoridad de lo nuestro. Canciones italianas guiaron la fábula. Música incidental también de esa tierra. Todo un homenaje como parte de la semana de la cultura de esa nación. Pero, inevitable, la obra se hizo por cubanos y en los procesos afloraron nuestros anhelos y todo el entrenamiento consciente e inconsciente que hacia "lo nuestro" habíamos iniciado y que, de algún modo, ya estaba imbricado en nuestro quehacer. Todo ello traducido en escena por la gestual, el movimiento, la energía actoral, el modo de decir. "Una puesta cubana" decían los italianos presentes, a pesar de que no usamos ningún recurso que, explícitamente, fuera en busca de esto.

Así, empezaron a alternarse montajes de *El enano en la botella* y *Santa Cecilia* de Abilio Estévez o *El álbum* de Virgilio Piñera, con lecturas dramatizadas y montajes de obras de teatro europeo. Era muy enriquecedor: Nuestra mirada se ampliaba y trabajábamos con autores contemporáneos que, de otro modo, quizás no hubiésemos conocido.

Nuestro teatro, me refiero al quehacer de varias de nuestras principales compañías, se llenó de otra visualidad, se apreció otro modo de escritura, nos llenamos de nueva información y la llevamos a escena. Los dramaturgos más jóvenes recibieron esta influencia y comenzaron a probar otras fórmulas; otra manera de escribir, nuestra y a tono con las nuevas obsesiones generacionales.

En definitiva, un retorno. También en el teatro de mediados del siglo XX, Virgilio Piñera y otros de vanguardia, miraron hacia el teatro europeo y lo interpretaron a lo cubano.

Un eterno retorno que Teatro de la Luna también asumió con sus montajes.

El ciclo "Piñera" se había completado con *La boda*, *Electra Garrigó*, *Los siervos* y *El álbum*. Los otros autores cubanos se alternaban con los dramaturgos europeos.

*Heaven* de Fritz Kater, me permitió trabajar con un equipo de actores de dos generaciones muy marcadas y fue un intenso ejercicio de interpretación de una realidad lejana (Alemania post-socialista) y angustias humanas universales y, por tanto, también nuestras. Un lenguaje de grupo, no importaba la "partitura" empleada, se fue consolidando en el Teatro de la Luna.

Y llegó la música en vivo. Este era un viejo anhelo que logré con el montaje de *La primera vez*, del polaco Michal Walczak, una de las más interesantes y provocadoras comedias del absurdo de estos tiempos. Y este es, creo, el mejor ejemplo de la relectura cubana de una ficción europea que se estaba produciendo en nuestro trabajo. La música fue nuestro principal aliado para lograrlo.

Dos personajes jugaban a "la primera vez", al primer encuentro. Ese juego de atracción-rechazo, conflicto-reconciliación, tan propio del amor y sus caminos, lo recorrimos desde las vivencias de los mismos actores, jóvenes que también enfrentaban sus pasiones con esas contradicciones propias de la edad y como resultado de sus vidas en nuestra sociedad. ¿Sus vivencias? Las de dos jóvenes cubanos. Por eso fue deliciosamente inevitable asumirlo desde esta perspectiva. Los tonos, las reacciones, la gestual, las "salidas", el humor, fueron resultados de las vivencias de estos actores que,

además, ya habían entrenado estas búsquedas en otros trabajos con el grupo.

La relación amor-odio de estos amantes tenía la intensidad y el melodrama de nuestros boleros. Y entonces apareció la idea de usar, otra vez, las canciones de nuestra Blanca Rosa Gil para impulsar los vaivenes de los dos únicos protagonistas.

Un pianista y una percusionista, en vivo, interpretaban arreglos de la música de esta excepcional cantante que removi6 los años cincuenta del siglo pasado en Cuba. Los actores cantaban versiones de sus éxitos para canalizar sus estados de ánimo. Las incidentales, fórmula ya probada, salieron de variaciones de los temas cantados. El resultado fue espléndido en comunicación y éxito de público. La apropiación fluyó con total organicidad.

La música en vivo llegó para quedarse. *El drag6n de Oro* de Roland Schimmelpfennig, *La dama del mar* de Henrik Ibsen, todos ejemplos de miradas cubanas a la dramaturgia europea con la música en vivo como aliada.

Y hago énfasis en la música, porque ella es fundamental en ese proceso de crear nuestra dramaturgia a partir de un texto ya escrito, crear “la obra de la obra”. La música es uno de los principales recursos que usamos para lograr la apropiación, la re-lectura del texto escogido. La creación de música original y, mejor, su ejecución en vivo, es determinante en esa búsqueda de “independencia” de la partitura dramática creada por el autor. Nos convierte en nuevos autores y permite, de manera concreta y efectiva, acercar la obra a nuestras esencias a través de la sonoridad, en ese ahnelo, casi incosciente, de expresarnos como cubanos, aunque el texto venga, de Italia, Alemania o Polonia. Ella genera y acompaña la búsqueda gestual, danzada y la propuesta actoral en general. Es portadora de signos que develan la mirada particular que hacemos de cada texto dramático.

En *El drag6n de Oro*, un marcado trabajo grupal condicion6 las búsquedas. Pautas colectivas, deliberada frontalidad, uniformidad en los vestuarios, indumentaria sintética y multifuncional. De un grupo de “cocineros” de un restaurante chino se “desprendían” los personajes que mostraban su conflicto y luego volvían a plegarse al grupo. Los cocineros-narradores producían también sonoridades que apoyaban a los músicos. Éstos, en escena y detrás de un tel6n transparente que representaba una gran lámpara

china, ejecutaban música compuesta para el montaje con una amalgama de géneros foráneos y cubanos. Piano, batería acústica y varios instrumentos pequeños de percusión y viento, eran el formato. La polirritmia se usó, producida por los actores y los objetos de la indumentaria. La fragmentación de la historia escrita, nos permitió un rico juego con los tiempos y el ágil desdoblamiento de los intérpretes. El tema de la emigración, la más difícil y azarosa, nos tocaba directamente y, con esa certeza, nos lanzamos a representarla. Una llamada telefónica desesperada desde un país ajeno y lejano, una prostituta que oculta su modo de ganarse la vida fuera de su país, una muerte anónima, sin papeles, eran algunas de las temáticas que, al no sernos para nada ajenas; convirtieron en nuestras las confesiones del autor alemán. Así vivimos, sentimos, movimos y entregamos la obra al espectador y se convirtió en una de nuestras más entrañables puestas en escena.

Después llegó *Matrimonio blanco* del polaco Tadeusz Rosewicz (Música original, pero grabada), siguiendo también estos preceptos. Las búsquedas esta vez fueron en varias direcciones, se investigó e improvisó asumiendo el ballet clásico, la danza contemporánea, la rumba. La composición musical siguió esos derroteros y, junto a la propuesta actoral, conformó una mirada sarcástica, paródica y crítica hacia ciertos muros de la sociedad como la religión, la homofobia y el machismo. Una obra europea, de postguerra, pero llena de significados que nos sirven y hablan al cubano de hoy. “Un matrimonio polaco a la cubana”, como diría un crítico. Todos los recursos ya probados de nuestro modo de crear, se encaminaron hacia esta apropiación. La estructura de la familia cubana, ciertos arquetipos de ella, estaban allí, en esta fábula tan lejana en apariencia. Y se estableció, por estos caminos, la comunicación, que es el sentido de la representación teatral. Sus convulsos personajes permitieron un estudio profundo de los actores y de todo el equipo; la escenografía, el vestuario y las luces nos llevaron al hallazgo de una visualidad fértil en significados y cargada de poesía. Un momento de marcada apropiación constituyó, esta vez, una escena onírica y surrealista planteada por el autor que “traducimos” en una delirante rumba e interpretaciones de una columbia, baile afrocubano que ayudó a crear la sensación de una suerte de solar en una especie de bosque cargado de setas, donde se producían situaciones absurdas y grotescas. Un verdadero delirio que, inevitablemente, recreamos a nuestra manera. Así, este montaje,

se fue dando cargado de soluciones y referencias propias de los años de trabajo e investigación de un grupo que ya pasaba los quince años de fundado. Además de los bailes cubanos, se usó el *body contac* como búsqueda, pasos de ballet con zapatillas de punta incluídas, el tutú clásico como interpretación del traje de novia, un gran telón de tul que se convertía en interminable velo de casamiento, los cantos cristianos en situaciones contrastantes. Una fidelidad irreverente al texto de Rosewicz porque, en definitiva, la irreverencia era ya una de las principales herramientas del autor polaco, aun vivo en el momento de nuestro estreno, en el año 2013.

### **El cabaret-teatro como resultado del cúmulo de experiencias**

En febrero de 2014 se inaugura la Fábrica de Arte Cubano. Tengo la suerte de formar parte de su equipo como especialista de teatro, desde su fundación. Para contribuir con la programación teatral de este Centro, nuestro grupo estrenó una puesta en escena titulada *Mujeres de la Luna*.

El dramaturgo Rogelio Orizondo, que abrió la programación de FAC con la puesta de su obra *Perros que jamás ladraron*; me impulsó para que hiciera un espectáculo guiado por la música y las mujeres de nuestro grupo. Un talento femenino potente que habíamos desarrollado tras diecisiete años de trabajo.

Dadas las características de la sala de presentaciones de Fábrica de Arte, un género querido y soñado por mí, el cabaret-teatro, venía como anillo al dedo. Ya habíamos estrenado, en co-producción con DanzAbierta, *Lunas de Cuba*, en tierras chilenas y ahora teníamos mucho material dramático-musical que reciclar para armar este nuevo espectáculo.

“Reciclar” es una herramienta efectiva para el cabaret político; y este lo armamos con textos de dramaturgos cubanos y europeos ya trabajados por el grupo. Porque en el reciclaje está la mirada paródica que descompone la partitura textual o musical y que, sacándola de contexto, adquiere significados insospechados. Se dramatiza la canción, se carga de musicalidad un poema o se declama un hit de música urbana. Los vestuarios confiesan y claman, Lo festivo se vuelve crítica social. Las fronteras se confunden. La

denuncia llega desde la escena en medio de tragos y ofertas gastronómicas. El ocio se confunde con el arte y la comunicación se abre a los públicos más diversos.

Llegar al cabaret-teatro o al cabaret político, era hasta lógico luego de tantas búsquedas alrededor del género en muchas puestas anteriores y es también consecuencia del creciente cuestionamiento a las tradiciones escénicas y sociales, de la paulatina transformación de los valores y las esencias.

Teníamos ya músicos propios, actrices entrenadas en el canto, en el movimiento y muchas historias que contar y cantar.

La fórmula es infalible y contagiosa. El público goza y reflexiona. Después del éxito de *Mujeres de la Luna* fui invitado a montar un cabaret-teatro en República Dominicana (*Como un bolero*) y otro en El Salvador (*Bolero de Cristal*); con excelentes acogidas del público en ambos casos. “El cabaret de Raúl Martín y de las mujeres del Teatro de La Luna es resultado orgánico, suma de una labor en la cual la integración de las armas del drama siempre se ha concebido aliada a lo musical, lo coreográfico y las impactantes imágenes para producir un sentido que activa la participación de los espectadores”<sup>5</sup>

### **El banquete infinito y el regreso a la dramaturgia cubana**

Y llegó el momento de volver a nuestro Alberto Pedro y saldar la ya vieja deuda con *El banquete infinito*. Catorce años tuvo que esperar esta vez nuestra promesa. La realidad concreta y material nos obligaba, una y otra vez, a postergar el montaje. La falta de local de ensayos, propio y espacioso, era el principal motivo. En la espera, esa realidad se iba tornando, cada vez más parecida y análoga a la reflejada por Alberto en esta “farsa vertiginosa”. Trampa común de los grandes textos de los grandes autores: Una vigencia que, lejos de disminuir, se agiganta de modo inevitable.

Así sucedió con *El banquete*... Si no fuera por la prematura muerte del autor en 2005, muchos hubieran pensado que la había re-escrito para su estreno en 2017 o que la

---

<sup>5</sup> Vivian Martínez Tabares: “Emergencia, innovación y un impasse que hay que salvar” *Revista La jiribilla*. Edición digital. a 2014, n 701.

estaba re-escribiendo durante todo el largo proceso de montaje que se extendió casi nueve meses.

El grupo se mudó para un salón del Centro de la Danza en la calle Prado, frontera entre Centro Habana y La Habana Vieja. Con titánicos esfuerzos subimos las grandes mesas, las sillas y una monumental escalera fabricadas por los talleres de TECNOESCENA para nuestra puesta. Susana Pous, al frente entonces de DanzAbierta, y María Borroto, la directora de este Centro, nos permitieron que convirtiéramos en nuestra casa este salón durante estos meses. Así nos sentimos. Y creo, que no pudo tener mejor hogar este montaje. Además del espacio apropiado para entrenar, dar clases de danza y preparación física, improvisar y finalmente montar; nos rodeaba una atmósfera que era todo un símil de la situación creada por Alberto en su pieza. La sonoridad que nos invadía era lo primero: Tambores con ritmos afrocubanos llegaban desde el salón de arriba; gritos, discusiones, reguetones, llegaban desde el solar contiguo. Al entrar o salir, en aquellas calurosas tardes, nos topábamos con todo tipo de manifestaciones de un pueblo muy parecido al “conglomerado” reflejado en la obra. El traslado diario al lugar constituía una verdadera epopeya para todo el elenco, que tenía que sortear todo tipo de demoras, baches, charcos y un transporte imposible.

Nos “entrenamos” en almendrones y “P”, diariamente. Escuché los regetones de moda, las nuevas expresiones populares, la violencia de los buses desbordados de gente malhumorada. Vivimos “la caliente” y pudimos recrearla en escena. La sensación del tiempo detenido, de la lentitud de los relojes cuando las condiciones del traslado son paupérrimas, la sentimos todos los implicados en esta nueva aventura.

Pasamos hasta un ciclón y su huella. Vimos los kioscos con la gente buscando alimento, acaparando en jabas: Forrajeando. El escenario de la vida que rodeaba el Centro de la Danza no pudo ser más propicio para entender esta excepcional entrega de Alberto Pedro. A su vez, el hecho de convivir con el mundo de los bailarines, nos ayudó.

Recibimos asesoramiento en los ritmos afrocubanos y sus movimientos de Yunier García, un bailarín de la Compañía JJ que ensayaba en el mismo Centro. Maylin Castillo, del proyecto DanzAbierta y en cuyo salón ensayábamos *El banquete...*, formaba parte del elenco y nos entrenó junto a Odwen Beovides, de la Compañía Rakatán. Así mismo,



llegaron tres bailarines clásicos, en diferentes momentos, para ayudar en la pauta balletística y el homenaje a *Giselle* que uno de los personajes hace en el espectáculo.

Así que tuvimos una suerte de mezcla perfecta de estímulos para llevar a cabo este montaje.

Lo cubano no había que pensarlo ni concientizarlo, estaba ahí, en nuestro diario quehacer, como una presencia ineludible. Nos llegaba desde lo sonoro, desde el movimiento y nos penetraba desde que salíamos de casa; en el trayecto hacia los ensayos y a la salida de ellos. La retórica, arma de fuerte presencia en el texto de Alberto, la vivíamos también a diario, acompañando todas estas vivencias, desde los medios de difusión masiva y hasta en las expresiones de la gente en la calle.

La investigación consciente, entonces, se dirigió al estudio del lenguaje corporal de los grandes caudillos y tiranos de la historia, las marchas de los grandes desfiles, la música de diversas culturas y fuentes, la historia de algunos de los imperios y las relaciones del poder con las masas en las diferentes tendencias políticas. Eso, además de las búsquedas actorales y el empleo de las técnicas para la creación de los roles; acompañado del análisis de los personajes-tipos que vemos en las calles, para lograr una parábola concreta y legible con la sociedad que vivimos, con la vida que nos rodea.

Era este un modo de “aterrizar” la poesía y la retórica del texto de Alberto, que se afanó esta vez en la búsqueda de sinónimos y en la elaboración de un lenguaje ampuloso y voluptuoso; plagado de lugares comunes en tono paródico y, a la vez, de una elaboración que huye siempre de lo simple y lo sintético. Porque este es uno de los asuntos: Ahogarse en la retórica y no resolver lo concreto; pecado capital de muchos sistemas de gobierno. Alberto quiso jugar con eso partiendo de lo que era: Un humorista colosal, un burlador con los pies en la tierra, en su tierra.

También de la retórica hicimos todo un estudio. La retórica verbal y gestual, ya no sólo como defecto, sino también como arma e incluso como virtud, para que los actores la asumieran con toda la verdad y sólo el resultado funcionara como crítica. En este sentido recibimos también ayuda, no sólo de las dos asesoras del montaje (Bárbara Domínguez

y Vivian Martínez Tabares) sino de especialistas del decir como el crítico Antonio Fernández Seoanes.

Todo un equipo que fuimos necesitando durante el montaje y, una vez más, subíamos un peldaño de conocimiento gracias al proceso de ensayos para una puesta en escena. Los actores, casi todos muy jóvenes, entrenaban una manera de decir, tal vez novedosa y sí muy exigente; fueron encontrando el modo de comunicarse con una partitura textual que les exigía mucho estudio y constantes mecanismos de búsquedas para descifrar y “traducir”.

La composición musical de Dania Suárez, que también ejecutó el piano en las primeras temporadas del espectáculo, bebió de todo esto. El principal motivo sonoro surgió de una timba: “Timba para un golpe de estado” la nombró y la “descompuso” luego en un sinnúmero de variaciones y una amalgama de timbres. La fórmula ya probada de nuestros ritmos se usaba de nuevo en una obra que casi lo pedía por decreto, pero enriquecida esta vez con marchas, corales religiosos, versiones de clásicos y de motivos afrocubanos, mucho de jazz y, en fin, una fusión acorde con el colchón sonoro que nos acompaña por nuestras calles (Reguetón incluido). Todo esto con un formato engrandecido esta vez: Piano, batería, tumbas, bongoes, cello y viola; una pequeña orquesta que, dentro del público, produjo la respuesta sonora del “conglomerado” y apoyó con fuerte energía la comunicación y la emoción durante ese hecho irrepetible y efímero que es cada función de teatro. Se agregó la presencia de un guitarrista para acercarnos a la idea sonora de esos “trovadores” que amenizan las comidas en los restaurantes. Así le dimos “empaque” al “Almuerzo de trabajo”

En el análisis del texto fue fundamental el uso de las divisiones dramáticas y de sugerentes nombres para los sucesos y unidades con vistas al montaje. Fue otro juego de significados e interpretación de la retórica y los enigmas de la fábula creada por Alberto. Un método usado desde el inicio, desde los primeros montajes, pero que quiero destacar en el caso de *El banquete*... por constituir todo un retador coqueteo con el lenguaje y la lluvia de sinónimos y equivalencias que propuso el autor. Las trampas del sofisma nos llevaban a dialogar, casi discutir, con la propuesta de Alberto Pedro. Agotador y delicioso juego.

Y agregamos esta vez el olor, otro modo de implicar al espectador, de convertir al público en ese personaje referido y casi protagónico que es el Conglomerado. Mientras las mesas, servidas con comida real, salían a escena, se producían los olores desde los hombros del teatro e inundaban la sala. Los asistentes sintiendo apetito. Ese era el estado ideal, el que necesitábamos para que vivieran este contraste: Los representantes del poder comiendo mientras debaten sobre el hambre de las masas, que esperan y esperan sólo recibiendo el aroma, luego de las migajas iniciales del “Nuevo gobierno”. Víctimas (El conglomerado-público) del inevitable ciclo, del eterno retorno de las relaciones de los gobernantes y las sociedades. Los líderes llegan al poder como resultado de una necesidad de cambio, comienzan el mandato plagados de optimismo y buenas intenciones y transitan hacia ese camino donde luego detentan el poder a pesar de la antipatía popular. Alberto jugó con este “círculo” de forma deliberada, hablando de 24 horas de gobierno, dando un lapso breve asociado al lema de los alcohólicos anónimos: “Sólo por hoy”. El tema del “tiempo” es vital en esta obra: El tiempo que es breve, el tiempo que se pierde.

Lo demás: El uso psicológico del color en el vestuario y la indumentaria toda, la selección pensada de esos colores, el objeto confeccionado y con carácter exclusivo para el espectáculo, el “teatro teatral”, resultado de toda esta escenoplástica y del tono actoral. Todo esto nos acompañó y volvió a identificarnos.

Tengo la certeza de que *El banquete infinito* llegó a escena por el Teatro de la Luna, justo en el momento que era preciso. La espera tuvo una causa, pero también un sentido. Se estrenó en el instante que nuestra realidad más lo necesitaba. Y constituye, para nosotros, la convergencia de los muchos caminos emprendidos por montajes anteriores. Ha sido el más retante de nuestros procesos, el más riesgoso. Cada uno de los recursos probados y desarrollados en las anteriores puestas en escena, fueron desplegados aquí con mayor plenitud, defendiendo en la propuesta (Más que en ninguna otra) la idea del carácter vivo, inigualablemente vivo, que tiene cada función. Montarla en estos tiempos fue quimérico y cada obstáculo fortaleció su esencia. Lo esforzado está en su propia concepción, en la idea misma de Alberto: Fue epopéyico montar esta epopeya, pero, a fin de cuentas, necesario.

La puesta en escena contiene varios elementos que caracterizan al sello de Teatro de La Luna. Limpieza espacial, vestuario sobre colores neutros, trabajo de maquillaje y caracterización en pos de la máscara que es aquí cada personaje, se enlazan al trabajo musical en vivo, ya pautado en el texto; y a un concepto escenográfico, esta vez en gris, que sirve de fondo para destacar el colorido de los ropajes y acentuar la bruma sobre la cual se mueven estas marionetas del superpoder.<sup>6</sup>

### Concluyendo

Se puede decir que un largo ciclo iniciado con nuestro acercamiento a Virgilio Piñera, se cerró con esta entrega de Alberto Pedro, que tanto tiene del autor de *Aire frío*. Incluso, el texto llega a mí de manos del mismo Alberto, por una trampa piñeriana: Después de una lectura con alumnos del ISA, muchos le señalaron un parecido de *El banquete...* con *Los siervos*. Alberto me pide una copia de esta última (En aquel momento sólo aparecía en un ejemplar de la Revista *Ciclón* del año 1955 que conservaba la Casa de las Américas y de la que yo había hecho una fotocopia), se la di y él me leyó luego su *Banquete infinito*. Aquí se inició el intercambio y la decisión de revisarla y reescribir muchos momentos para que yo la montara.

Es decir, lo virgiliano ha estado todo el tiempo en nuestro quehacer, pasando por otros autores cubanos y por las obras europeas. Siempre, en nuestras miradas, su espíritu burlador, su reiterada sacudida a las ceremonias, a los cánones, su nihilismo, su negación destructiva y a la vez edificante. “Poner el dedo en la herida” es ya un paso para cambiar, o—al menos—para pensar en lo cambiante.

Lo cubano le dio a nuestro teatro movimiento, color y hasta olores. Desde esta sensación de insularidad; tan recurrentemente ensalsada por Virgilio y desarrollada por los otros autores cubanos que hemos asumido; analizamos las historias escritas, los personajes

---

<sup>6</sup> Norge Espinosa: “Un banquete de provocaciones” *Publicación Entre telones*, a 2017, n 133, pp 6.

creados y nos lanzamos a sus estudios teórico-práctico (Frontera que se borra en un montaje teatral como mismo se funde lo psíquico y lo físico).

Ojalá que muchos espectadores lo hayan sentido, pero yo miro La Habana, y Cuba toda, de una manera diferente después de cada una de estas confesiones convertidas en puestas en escena.

**Raúl Martín Ríos**

**La Habana, 26 de agosto de 2018**

## BIBLIOGRAFÍA

-Abilio Estévez: *Ceremonias para actores desesperados*. Editores Tusquets. Barcelona, España, 2004

-Vsevolod E. Meyerhold. *El teatro teatral*. Selección de Rine Leal, prólogo de Víctor Ivánov. Editorial Arte y Literatura. La Habana, Cuba, 1988

-Alberto Pedro. *Teatro Mío*. Compilación, prólogo y cronología de Vivian Martínez Tabares, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2009

-Virgilio Piñera: *Cuentos Completos*. Ediciones Ateneo. La Habana, Cuba. 2002

-Virgilio Piñera: *Teatro completo*, Compilación, ordenamiento y prólogo de Rine Leal, Editorial Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, La Habana, Cuba, 2002.