

[Página principal](#)

[Enlaces](#)

[Añadir a Favoritos](#)

[Enviar correo](#)

[RSS](#)

[EL GRAN ZOO](#)

[NOTAS AL FASCISMO](#)

[PUEBLO MOCHO](#)

[CARTELERIA](#)

[LIBRO DIGITAL](#)

[GALERÍA](#)

[LA OPINIÓN](#)

[LA CARICATURA](#)

[LA CRÓNICA](#)

[MEMORIAS](#)

[APRENDE](#)

[POESÍA](#)

[EL CUENTO](#)

[LETRA Y SOLFA](#)

[EL LIBRO](#)

[POR E-MAIL](#)

[LA MIRADA](#)

[EN PROSCENIO](#)

[LA BUTACA](#)

[FUENTE VIVA](#)

[REBELDES.CU](#)

[PALABRA VIVA](#)

[NÚMEROS ANTERIORES](#)

[LA JIRIBILLA DE PAPEL](#)



RECIBIR LAS
ACTUALIZACIONES
POR CORREO
ELECTRÓNICO
Click **AQUÍ**



Hijos del Buendía

Norge Espinosa Mendoza • La Habana
Fotos: Archivo *Tablas* y Carlos Celdrán

I

Preferiría imaginar que estamos aquí por un motivo menos formal que el que indican los primeros veinte años de un grupo esencial. Preferiría, en verdad, que nos estuviéramos mirando ahora en este espejo de memorias con la naturalidad de quien, sencillamente, agradece un hecho que nos conmueve más allá de una celebración fechada. Durante dos décadas, es cierto, hemos recorrido una y otra vez los vericuetos que nos conducen a una antigua iglesia ortodoxa, quién sabe si ubicada a la vera del cementerio capitalino para recordarnos el lazo fantasmal que existe entre los escenarios y la muerte, en esa condición inasible que el Más Allá deja como estela de invocación en cada espectáculo. El Teatro Buendía es uno de esos núcleos que bebe del misterio que fluye entre esas dos esencias: la muerte y el juego mismo de las máscaras, con las que el hombre burla la desaparición del cuerpo para reinventarlo. En veinte años esas máscaras han sido las de *Las perlas de tu boca*, y el denso maquillaje que convertía a sus intérpretes en espectros garciamarquianos, shakespeareanos, etc. Una casa teatral atrapada en la memoria que mira al cementerio. Límite de vida fabulada y transgresión, el cardinal Buendía nos repite todo eso, a su modo, tanto tiempo después. Hoy esos veinte años nos dicen otras cosas. Entre las menos elegantes, que hemos envejecido, que ya no somos aquellos casi adolescentes que se apiñaban en los escalones de esa iglesia-teatro, y que algunos han conseguido pasar al inefable rango de «invitados», o lo que es lo mismo, han logrado burlar la cola de los otros casi adolescentes que, repitiendo un gesto que nosotros imaginamos inventar, esperan



BÚSQUEDA
AVANZADA



disco
teca
mp3

en esa escalera y, cómo no, también a la usanza de nosotros, se molestan cuando ven entrar más y más «invitados», haciéndonos sospechar que si algo de espacio quedará dentro del atrio será un simple pedazo de suelo en el que mal que bien acomodarnos. Repiten nuestros gestos, nos miramos en ellos para descubrir una señal que ya no haremos más. Son, como lo fuimos nosotros, hijos del Buendía.



La octava puerta, dirección de José Antonio Alonso

II

Digo «hijos del Buendía» y he aquí que salta la metáfora. Acaso ningún grupo cubano haya alcanzado esa calidad, la de levantarse ante nosotros como imagen familiar. Una familia cubana y tebana: con sus tragedias y sus dioses particulares, con su mitología y su cosmogonía, con su mundo propio de figuraciones, ante la cual habrá que ganar la habilidad de un iniciado. Recuerdo que esa impresión ganó en mí escala de reflejos cuando vi por vez primera *La cándida Eréndira*. Flora Lauten, después de tantos años, volvía a ser el centro visible de una puesta teatral, y a su alrededor, interpretando máscaras que ella misma había soñado, estaban sus discípulos. Sus colegas. Sus hijos. Era un tiempo todavía probable donde esa familia empezaba a desplegarse, y aquel espectáculo, que giraría por medio mundo, incluía entre sus más hermosas imágenes la del espejo que era traído al escenario para que los espectadores vieran, siquiera por un minuto, sus rostros en aquella bruñida superficie (años más tarde, una imagen similar me sorprendió

en *Los libros de Próspero*, la insólita película de Peter Greenaway). Ahí estaba una familia nutrida y poderosa, ceñida en el espacio tenebroso y retador de un escenario. Flora Lauten, luego de esa puesta, ya no se dejaría ver en ese punto tan expuesto nunca más.

Una familia es una metáfora que se deshace para ser recombinada. La familia del Buendía está dispersa hoy por el mundo. Felipe Dulzaides en California, Lillian Vega en Miami, Orestes Pérez va y viene de Turquía. Antonia Fernández, Carlos Celdrán, Nelda Castillo, imaginan otra Habana teatral en la que sus puestas coinciden con las del núcleo del cual alguna vez se desgajaron. No creo en una experiencia real que no sepa multiplicarse en distintas circunstancias, ramificarse hacia direcciones inesperadas en las que, sin embargo, volverse a explicar. Dondequiera que haya hoy un Buendía, esa familia se amplifica, incluso como negación de sus primeros presupuestos. Eso aprendimos leyendo la historia atomizada y desgarrada del teatro cubano. Teresa María Rojas repite a Morín en la Florida, Morín repite el recuerdo de Piscator, ya sin hacer teatro, en New York. Miriam Acevedo, en Italia, repite el eco de Vicente Revuelta que la dirigiera en *La noche de los asesinos*. Antonia Rey y Carucha Camejo, también en New York, repiten y transpiran el eco de sus tradiciones. El cubano parece condenado a negar su raíz para aprender a amarla. José Martí firmaba las palabras más calurosas y decisivas sobre el destino cubano desde el exilio, pero sólo al retornar a la tierra de su nacimiento pudo cifrar ese misterio del idioma y el espíritu que es el *Diario de campaña*. En esos otros hijos, ansiosos de crear otra familia, el Teatro Buendía se afirma como tradición.

III

Durante un tiempo que ha sido la mayor parte de esos veinte años que ahora nos invitan a reflexionar sobre el Buendía, la sola mención de su nombre significó un espacio diferenciado entre nosotros. Laboratorio, taller, asunción de fuentes culturales desde una voluntad de poderosa reescritura, el trabajo del actor en su calidad de actante más que de intérprete, la vuelta a la máscara como el rostro original del actor, etc. Si *Lila la mariposa* (espectáculo que no llegué a ver) puso en crisis

nuevamente, como en su instante lo hizo el estreno mundial de *Electra Garrigó*, la reacción acomodaticia del público cubano ante sus clásicos y el modo en el cual podía el teatro replantearse la necesidad de una revolución interna; *Las perlas de tu boca*, que aplaudí en la iglesia de Loma y 39 y en una extrañísima temporada que desplegó el Buendía en la sala Covarrubias, alteraba las nociones de reaprendizaje con la cual un joven espectador podía reconocer sus propios patrimonios. Volver a leer la familia proponía esa puesta en escena. Sin apenas palabras, a partir de un trabajo de búsqueda en la piel otra que eran las hermosas máscaras, anunciadoras de la belleza museable de las que, años más tarde, luciría la puesta de *Otra tempestad*. Las máscaras de *Las perlas de tu boca* no eran tan hermosas como funcionales, estaban creadas desde la perspectiva de la proyección de aquella figura que el actor creaba mediante una sucesión de improvisaciones, de las cuales emergerían personajes inolvidables: La Negra, La Loca, El Mambí. Y El Chivo.

IV

Confieso que no podría recordar mucho de *Las perlas de tu boca* si se me arrebatara el recuerdo de El Chivo, creado por Nelda Castillo dentro de la galería de figuraciones que componía el espectáculo. Allí estaba, anulada por su propia creación, y por ende, crecida hasta asombrosos alcances interpretativos, una actriz fabulosa, una mujer capaz de hacer palpable, incluso en una puesta donde ese grado de virtuosismo tal vez no fuera la prioridad, el sentido real de una vieja y manoseada palabra teatral: caracterización. Su canto, su baile, su presencia, daban una brújula al espectáculo que conducía firmemente al espectador hacia los mejores momentos. Sí, es cierto, recuerdo muchos otros detalles de la puesta, por ejemplo, aquel coro que se empecinaba en cantar: «Usted es la vergüenza de una familia intachable». Pero la calidad entrañable de ese logro actoral con el que Nelda Castillo marcó la puesta hizo distinto en mí el acento de la familia Buendía.

Hoy, los propios espectáculos de Nelda Castillo, al frente de su grupo El Ciervo Encantado, trazan una nueva latitud desde aquellas búsquedas. Anclada en el lejano teatro de la Facultad de Artes Plásticas del

ISA, Nelda insiste en crear imágenes de elevado rango teatral. Junto a Carlos Díaz, la propia Flora o Berta Martínez, es una de los pocos creadores de la escena nacional capaces de producir *imágenes narrativas*, de firme progresividad dramática, desde un sentido del diseño que se reactiva sólo y esencialmente a partir de una lectura de teatralidad concisa y autoargumentada mediante una proyección estética cada vez más personalizada. Lo que, desde el Buendía mismo, alcanzó como código en *Las ruinas circulares* y *Un elefante ocupa mucho espacio* o *Monigote en la arena*, se ha individualizado en un trabajo de profundo taller sobre las bases de una reapropiación de lo Cubano en tanto misterio que puede ser leído también desde la periferia: su propio emplazamiento en un entorno no teatral pareciera una analogía de sus indagaciones. De ahí sus lecturas de Sarduy, Cabrera Infante, Lydia Cabrera, re combinados en una voluntad barroca que fue aprendida bajo el hechizo concurrente de una Raquel Carrió, sabia en esas fórmulas de poderoso *remix* cultural. Sus puestas resemantizan esas referencialidades, pero a su modo proyectan una estructura dramática que va atomizándose, a riesgo de que sea la imagen quien narre y no el acontecimiento teatral representado, como si se prefiriese el impacto visual del *performance* y se desdibujara *ex profeso* la naturaleza literaria de esas fuentes, el entramado argumental que lucha contra esos nuevos tratamientos. Las puestas de Nelda Castillo amplifican el sentido de taller y ritual que alimentó determinada vida del Teatro Buendía: ahí esa arista ha alcanzado un estado de indagación que produce vibraciones inquietantes. Sus espectáculos, me gusten más o me gusten menos –y confieso que no todos me han gustado–, activan una oscilación que rara vez encuentro en otros ámbitos de la escena teatral cubana. *Pájaros de la playa*, *De donde son los cantantes*, *Visiones de la Cubanosofía*, rehuyen el palpito de una Cuba externa (baile, carnaval, oropel festivo) que el Buendía también reapropió. La visión de *El Ciervo Encantado* es una afirmación de todo ello, pero desde la negación, en una terca actitud piñeriana, la de una voz que repite: «¿Qué puede el sol en un pueblo tan triste?»

V

A esa interrogante piñeriana intenta responder, acaso, la posibilidad desatada por Antonia Fernández desde el Estudio Teatral Vivarta, un núcleo que surgió dentro del propio Buendía y luego acabó desprendiéndose hacia un cardinal independiente. *Historia de un caba-yo*, su primera entrega, se convirtió en uno de los más premiados y celebrados montajes de la última década del siglo, y sobrepasó con creces las expectativas que su directora, una de las actrices emblemáticas de la familia teatral habanera, pudo proponerse ante los primeros espectadores. En realidad, el montaje era el resultado de diversas conjunciones: la de una puesta firmada por Vicente Revuelta a mediados de los ochenta, el recuerdo de la misma a través de uno de sus intérpretes: Félix Antequera, la voluntad pedagógica de Antonia Fernández desplegada en las aulas del ISA, y la tozuda necesidad de hacer a la que debemos, contra tantas contingencias, algunos de los mejores momentos de nuestra escena. Del ISA mismo brotó el árbol Buendía, de esa vuelta al origen nacía un camino que también extendía un ramaje propio. La herencia formativa del grupo madre se reconsideraba en el nuevo empeño de Antonia Fernández, que ponía en juego su carrera para apelar a estudiantes, actores no profesionales y gente hasta ese momento ajena al mundo propiamente escénico para levantar una pieza que, como dijese una joven crítica «asombraba por su ausencia de cinismo», en un momento en el cual el sarcasmo ha venido a revestir nuestro teatro de una conciencia cada vez menos utópica. *Historia de un caba-yo*, como *Las perlas de tu boca* o *Lila la mariposa*, apelaba al levantamiento de una estructura de pensamiento no sólo teatral donde los jóvenes ocuparan el centro de reflexión, y a la manera del célebre dibujo de Da Vinci, pudieran entenderse como proporción de un nuevo mundo. *Historia de un caba-yo*, en su metafuncionalidad de metáfora múltiple, era también una relectura de toda la Historia Buendía: la mezcla de esos nuevos intérpretes con figuras fundadoras de su tradición alteraba y catalizaba una química que reajustó parte de sus coordenadas. El espectáculo, sin embargo, sufrió las pomposas consecuencias de esa oleada de premios y reconocimientos; empezó, creo yo, a tomar en serio preguntas que abría y protegía en su valor de incertidumbre, transformándolas en sentencias al parecer ya resueltas. Cuando Fernández acomete ya, desde el Estudio Teatral Vivarta, un nuevo proyecto, *Muertes*

de amor en Verona, sus presupuestos estaban formalizados en un acento que no sólo no superaron los de *Historia de un caba-yo*, sino que además plantaron en un orden regresivo los alcances de la puesta precedente. Fuera de la célula protectora, Vivarta ha debido enfrentar los avatares de producción y sobrevivencia que toca a todo colectivo naciente en las duras condiciones de trabajo y persistencia que marcan al teatro cubano de hoy. De eso también hay trazos en sus nuevas entregas, y sospecho que el prometido *Galileo Galilei* opere como señal que beba en ese crecimiento en soledad. La directora insiste en trabajar textos de alta exigencia para la mayor parte de sus jovencísimos actores, y por ende, el empeño debe resolverse en una doble senda: activar esos textos desde la labor propia del organizador que concibe la puesta en escena al tiempo que motivar a sus fieles en un desempeño actoral que haga del escenario un espacio de real laboratorio interpretativo. En esa tierra de transición se encuentra ahora Antonia Fernández: herencia del Buendía como un aula teatral, una clase viva que puede aún, como hizo en *Historia de un caba-yo*, volver de revés el acomodo tradicional de las gradas de la vieja iglesia para entregarnos su punto de vista. Un Buendía que siendo el mismo, también lo fuera, como espacio creativo al revés. *Alicia en el espejo*. El espejo en Alicia. Claro que ya, unos años antes, ese mismo juego lo había intentado, allí mismo, Carlos Celdrán.



La cándida Eréndira, dirección de Flora Lauten y Carlos Celdrán

VI

No dejo de recordar aquella pregunta que un crítico me hizo a la salida de la función de *Roberto Zucco* que, aún en el Buendía, dirigió Carlos Celdrán. ¿Qué aporta una obra como esta al panorama teatral cubano?, me interrogó. He debido madurar un poco, envejecer también, para tener una respuesta ante esa duda. Por suerte, parte de esa misma respuesta la aporta el propio Carlos Celdrán, hoy al frente de su Argos Teatro, capacitado para dar por cerradas discusiones tan obvias. Mirar en progresión al pasado es siempre una actitud deseable, porque permite comprender de un mejor modo los errores y hallazgos, las pérdidas y sus consecuencias. Aquel *Roberto Zucco* cerraba el espacio del Buendía a la inversa, utilizaba el escenario como espacio de gradería, colocaba a los intérpretes dentro de la cabina de sonido: inventaba un parque, una cárcel, una estación del metro en un sitio que se volatilizaba. Años más tarde el espacio iba a cerrarse aún más, y éramos pocos los que, noche a noche, podíamos entrar al sótano de la vetusta iglesia para sorprendernos de la energía que emanaba de *Baal*. Antes, Carlos Celdrán había firmado *El rey de los animales*, *Safo* (un unipersonal que no perdono a Antonia Fernández el no seguir representándolo, cosas mías, ya sé, pero también mi derecho de espectador deslumbrado), y codirigido *La cándida Eréndira*... *Baal* recomenzaba la galería de antihéroes que han sido, para Celdrán, el asesino francés, el Segismundo de Calderón, la Shen Te de Brecht, y el Pasolini que lo consagra. Despojándose de los acentos espectaculares que han sido el gesto manierista del Buendía más celebrado, su visión se confabula con un vacío donde el actor irradia una calidad diversa, un anhelo de convicción que le exige sucesivos retos interpretativos. Una línea que profundiza en las búsquedas progresivas alrededor de Stanislavski, donde se funden el nombre de Vicente Revuelta, la propia escuela de Teatro Estudio y sus herederos (Flora Lauten, claro está), desde un corte que reubica esos estamentos en una Habana del nuevo milenio.

Poco a poco Celdrán ha ido encontrando sus actores.

El intenso trabajo alrededor de Zulema Clares ubica un primer momento que hoy parece trasvasado a la observación minuciosa de un talento tan particular y múltiple como el de Alexis Díaz de Villegas. La conjunción de esos talentos y la confianza creciente en ese rol activo del intérprete les permiten a sus puestas alcanzar una factura donde la espectacularidad es otra, donde el orden de inteligencia teatral es otro, donde la realidad escénica alza una cuarta pared que quiere saberse de algún modo transparente: invisible como Roberto Zucco. Esa inteligencia teatral es también, por qué no, *intelligentsia*: Celdrán ha organizado en un gesto programático parte de su pensamiento teatral mediante ensayos que son una rareza entre sus propios contemporáneos, no digamos ya de sus antecedentes: los libros muertos del teatro cubano son aquellos que no firmó Roberto Blanco, que no dictó Berta Martínez, que el propio Vicente apenas avistó. Leeremos esos ensayos, dentro de otros veinte años, para reaprender cómo el legado Buendía puede volverse su aparente negativo: su opuesto de color, su sobriedad elocuente desde la vitalidad de otro estallido.

VII

Imagino que el mapa teatral es mucho mayor que el mapamundi que nos enseñaban en los primeros días de la escuela: en ese mapa estará el castillo de Elsinor, la Moscovia de *La vida es sueño*, la Arcadia misma donde tantas piezas renacentistas parecen representarse. Y que lejos de ayuntamientos o alcaldías, sus edificios más importantes serán, claro está, los teatrales. Entre esos estará una Iglesia. La Iglesia Buendía, con sus fieles agnósticos y sumisos a un credo que no es sino el de la escena: blasfemo en su belleza permanente. Hijos del Buendía no son únicamente estos que aquí he mencionado. Hablo de ellos porque son una línea de avance que prolonga, más allá de angustias personales, de razones humanas incluso en ese arte doloroso de la convivencia, lo que el Buendía mismo inauguró como código. Porque en ellos la imprescindible futuridad de todo proyecto se justifica y se crece. Hijos del Buendía, dispuestos a recorrer ese otro mapa, somos todos los que hemos crecido a la sombra de esa Iglesia que es Teatro y es Fe y es Familia. Nuestra

idea misma del teatro, nuestros paradigmas, están contaminados por el conocimiento de lo que bajo ese techo se concibe y anuncia con cada estreno. Buendía es, nadie puede negarlo, un punto y aparte de nuestro momento escénico, la célula a la que invocamos para que, aún en los momentos de mayor sequía creativa, nuestras carteleras se dignifiquen con un empeño de rango internacional. Lo que vemos en otros teatros, en esos otros teatros del mapa imaginario, lo juzgamos a partir de las dimensiones de lo confrontado dentro del Buendía. Idealizamos un universo de alta teatralidad en el que la tropa de Flora y sus hijos han creado ya determinadas referencias imborrables. Mejor que, peor que, igual que... Son frases ingenuas que, sin embargo, vuelven a nuestra mente una y otra vez. Confieso que las últimas puestas del Buendía siguen pareciéndome loables y dignas, si bien no encuentro en ellas el acento investigativo y estremecedor, desde su propio corazón de taller de la trasescena, que aplaudí bajo ese techo hasta el estreno de *Otra tempestad*. Ahora mismo esperaba que tras la suntuosa envoltura de *Charenton*, esa Revolución Francesa nos dijera claves más incisivas acerca del destino de esta otra Revolución no menos acosada de fantasmas: eso es la Historia. Pero esto no quita ni da brillo a esas entregas: son como son y yo soy como soy. Un hijo del Buendía. Un hijo incómodo, no sé bien si deseado, pero que se forjó viendo a esa madre, a esa familia, intercambiar risas y lágrimas, sangres y deseos, máscaras y rostros. El Teatro existe en mí porque existe en mí también ese Buendía: esa Iglesia teatral, casa de espejos, cuyas puertas seguirán abriéndose con cada nuevo espectáculo para mí, para los que estuvieron, para los que siguen enlazados al Buendía donde quiera que se les pida una carta de identidad.

[SUBIR](#) [Página principal](#)[Enlaces](#)[Añadir a Favoritos](#)[Enviar correo](#)[RSS](#)

© La Jiribilla. La Habana. 2006
IE-800X600