

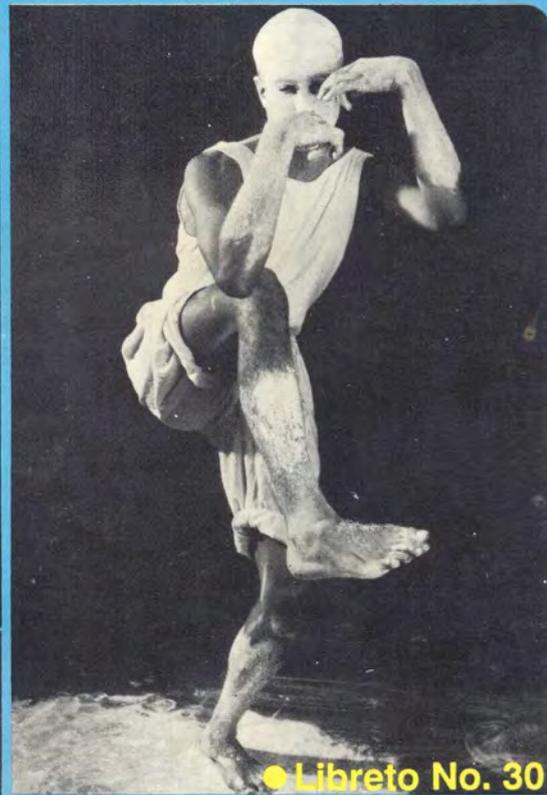
# tablas

revista de artes escénicas No. 2/1993

● **E L T A O . . .**  
Antunes Filho en La Habana

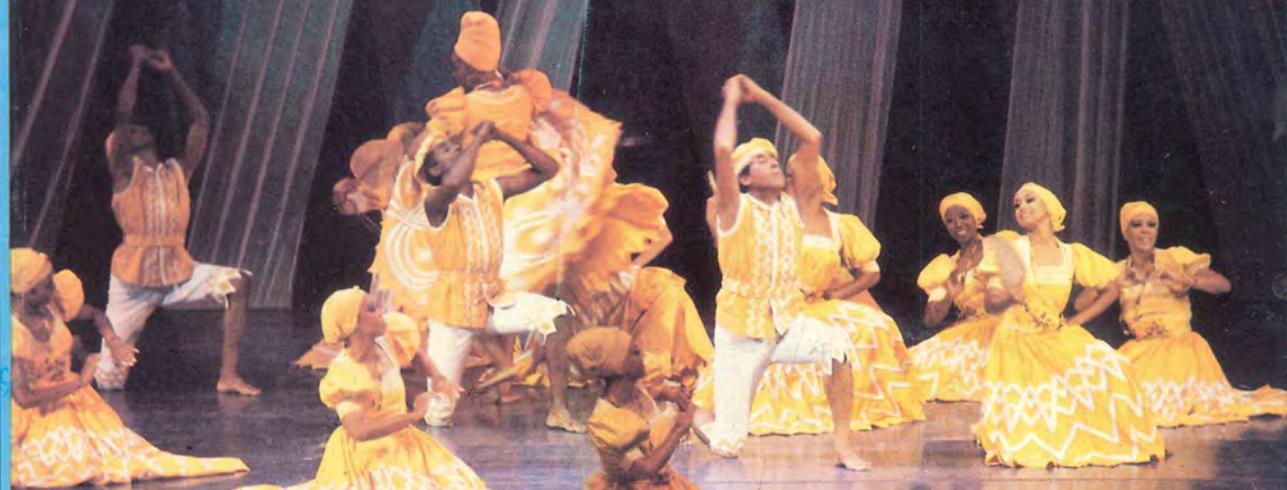


● **LA NIÑITA QUERIDA:**  
acto de creación



● **Libreto No. 30**

**LA GLORIA ERES TU**  
de Alexis Oliva



**LA DANZA EN ESCENA**  
Retazos - Acción Colectiva - I Fest. Int. Folklore

Tablas No. 2/1993

Revista del Consejo Nacional de las Artes  
Escénicas

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapía,  
Habana Vieja, Cuba  
Apdo. Postal 297

Directora:  
YANA ELSA BRUGAL

Redactores:  
RAFAEL PEREZ-MALO  
ANA Ma. GARCIA NUÑEZ

Diseño y realización:  
ORLANDO S. SILVERA

Publicidad:  
CARIDAD ROSEÑADA

Administración:  
JOSE L. VARGAS

Secretaria.  
JACQUELINE PUEBLA

Portada: **La danza en escena:** Retazos - Ac-  
ción colectiva - I Fest. Int. Folklore. Reverso de  
contraportada: **Medida por medida.** Teatro Es-  
tudio de Cuba. Fotos: Héctor Molina.

**TABLAS** aparece cada tres meses. No se devuelven  
originales no solicitados. Cada trabajo expresa la  
opinión de su autor. Permitida la reproducción indi-  
cando la fuente.



CONSEJO  
NACIONAL DE  
LAS ARTES  
ESCÉNICAS

Ministerio de Cultura

EL TAO DEL TEATRO:  
una aproximación posible  
Ileana Diéguez ..... 2

¡QUE VIVA QUIEN VENZA!  
La niña querida: acto de creación  
Joel Cano ..... 12



EL SINOR '93  
Bárbara Rivero ..... 19

30 AÑOS Y UN FESTIVAL  
Inés María Martiatu ..... 23

A SOLAS CON TODOS  
Waldo González López ..... 29

LIBRETO No. 30:  
LA GLORIA ERES TU  
Alexis Oliva ..... 37

HIJO DEL ALMA:  
¿una tragedia postmodernista?  
Rafael González ..... 45

BARRANCAS:  
crónica de un misterio  
Félix Lizarraga.....49

---

LA MUÑECA DISPUTADA  
Ignacio Gutiérrez.....69

---

RETAZOS:  
la fuerza de la expresión  
Guillermo Márquez.....52

---

CEREMONIAS Y EXORCISMOS  
Ramiro Guerra.....57

---

LA AVENTURA HUMANA  
como reverencia a la historia  
Jorge Luis Torres.....60

---

DOS JIMAGUAS, TRES DIABLOS  
Y UN PAPALOTE  
Freddy Artiles .....66

---



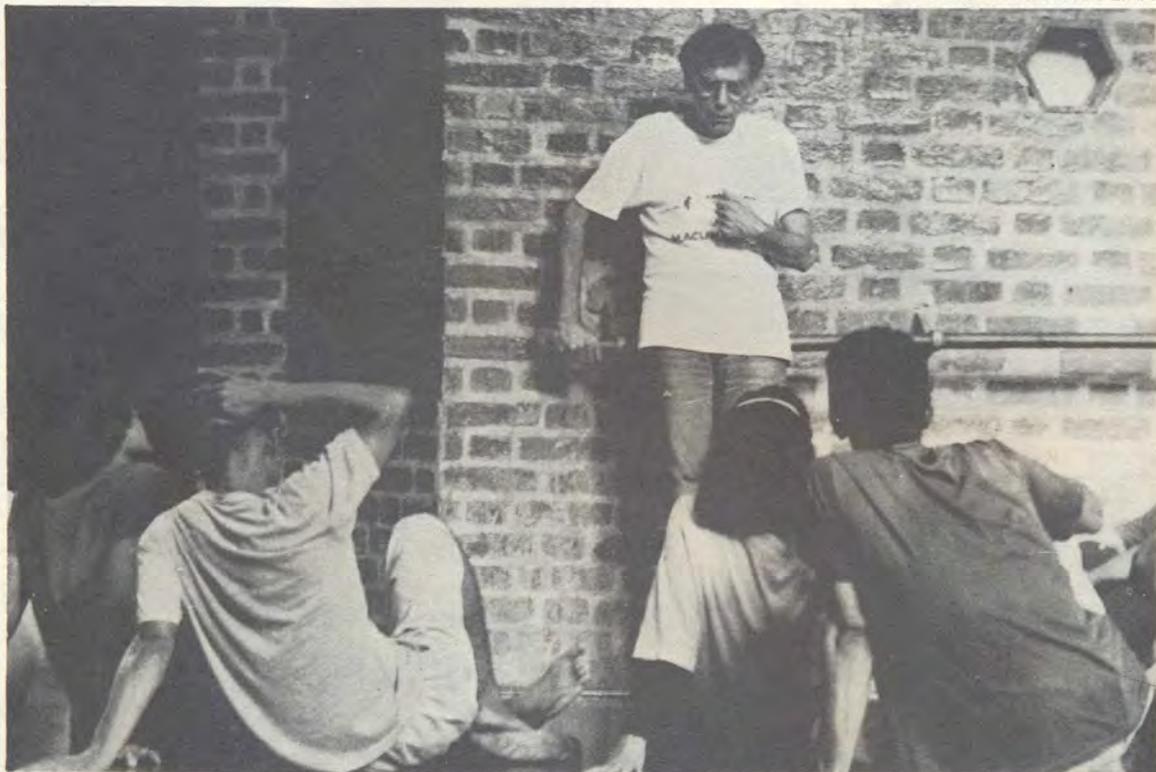
¡OH, VIRGILIO!  
el traumático poder de las palabras  
Raúl Alfonso.....73

---

TABLILLAS.....78

# EL TAO DEL TEATRO: una aproximación posible

foto: HECTOR MOLINA



● El director brasileño Antunes Filho -pedagogo del IX Taller de la EITAC- dialoga con los talleristas

*"Las obras se generan  
en la cercanía y se hacen visibles  
desde lejos"*

Del I CHING

Recuperar el **sentido**. Restaurar la vida. Reencontrar el **camino** del saber y del sentir. En una época en que casi todo ha perdido el sentido y por ello el valor, también las palabras rebotan. Insistir en resignificar. La imagen del círculo para remarcar la recuperación del concepto. La valorización parece más probable en dimensión futura. Los conceptos parecen no habitar el presente de las palabras y las cosas. Para vivir hoy

con coherencia, para ser armónicos es preciso trascender el espacio, las relaciones y los discursos en los cuales existimos. La pérdida del **sentido** y la sed de nuestra fe nos colocan en un universo inmediato fragmentado donde el **problema** y la **esencia** ya no parecen guardar ninguna relación. La vida nos arrastra tras la sobrevivencia cotidiana. El **sentido** es una larga sed hacia cuyo reencuentro se precipita el espíritu. De ese modo tiene que sobrevivir lo mejor del hombre: sin alienarse en la mecánica de eso que hoy llamamos "vivir" intuye que debe persistir en conocer otro modo de **sentir y vivir** la realidad. Para trascenderse y

trascenderla y creer entonces que tiene sentido su humanidad.

No sé por qué este preámbulo. Debe ser el olor que percibo en nuestra atmósfera. No hay mucha fuente de luz y el pensamiento más sincero, la verdad de cada hombre, nos mira desde el fondo del ojo y las palabras no deben pronunciarse. ¿Cómo distinguir la bifurcación del **camino**? ¿Cómo hacer coincidir el hilo de la **vida** y el hilo del **sentido**? ¿Cómo acariciar el dolor presente porque existe el mañana? ¿Cómo sentir que nos puede habitar otra cualidad de alegría? ¿Cómo encontrar aquí y ahora esa fuente de luz? O simplemente, ser encontrado.

¿Qué habría pensado aquel que una tarde del diciembre pasado hubiese entrado al gimnasio de la Facultad de Artes Teatrales del Instituto Superior de Arte de La Habana y diera de golpe con dos jóvenes actores que visiblemente emocionados cantaban "La luz que en tus ojos arde..." para un maestro que los había guiado durante doce días? ¿Ante qué clase de evento<sup>(1)</sup> se hubiese creído que estaba? ¿Podría esa persona percibir de inmediato la naturaleza de aquel suceso y por ello percibir la cualidad única de aquella experiencia entre un maestro y sus discípulos, todos hombres de teatro de geografías muy diversas?

Durante días he vivido la angustia del límite de las palabras. ¿Cómo escribir sobre una experiencia que en su real dimensión es casi inefable? ¿Y cómo hacerlo en

(1) Me refiero al IX Taller de la EITALC que se desarrolló en La Habana del 25 de noviembre al 8 de diciembre de 1992, con el auspicio de la Facultad de Artes Teatrales del Instituto Superior de Arte. Tuvo por pedagogo al director brasileño Antunes Filho y como asistente a la actriz Samantha Monteiro, integrante del grupo Macunaíma. Antunes Filho ha iniciado un camino distinto para la escena y la pedagogía teatral. A partir del suceso Macunaíma en 1978, nuevos títulos evidencian su búsqueda: **Nelson 2 Rodrigues, Romeo y Julieta, Hora y momento de Augusto Matraga, Xica da Silva, Paraíso Zona Norte, Nueva vieja historia y Trono de sangre**. Desde 1982 dirige el Centro de Pesquisa Teatral, espacio de investigación, experimentación, creación y formación teatral que ha preparado a importantes creadores de la actual escena brasileña. En marzo de 1990 Antunes, con su grupo Macunaíma, dirigió el II Taller de la EITALC. Sobre esta experiencia deben consultarse los trabajos: "Viaje al centro del teatro. Fragmentos sobre la identidad y otras reflexiones", de la Dra. Raquel Carrió y "Cronología del II Taller", de Guillermo Loyola; ambos publicados en la **Revista del II Taller de la EITALC**, La Habana, 1990. Ver también: "Un mes con Antunes Filho", de Guillermo Loyola, en **Conjunto No.84**, La Habana, 1990.

apretada síntesis para el espacio de una Revista? ¿Cuál de los registros posibles elegir para una primera aproximación? ¿Cómo ser coherente con mi responsabilidad como observadora-investigadora-discípula y a la vez con la naturaleza de este evento que fue registrado con la cualidad intransferible del instante y continúa trascendiendo a nuestros días por la fuerza de las mutaciones que se iniciaron en la vida y el hacer de un grupo de personas?

La modalidad pedagógica que caracteriza a la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe es un desafío al intelecto y la sensibilidad de cualquier investigador. La vía de la transmisión directa a través de los propios maestros, la posibilidad de un aprendizaje mediante el vivir, sitúan estos eventos en una dimensión que trasciende la de la propia comunidad profesional y quedamos vulnerables para encontrarnos en el simple terreno de los hombres.

¿Qué marca especial tiene esta experiencia? ¿Qué hizo que durante este taller se abriera ante nosotros un camino de interrogantes que iban más allá del conocimiento sobre el teatro? Difícil que alguno no intentara repensar la vida, aún aquella que hemos creído más coherente. Difícil escuchar los diálogos de Antunes, ver y sentir las ondas de Samantha y no repensar nuestra relación con el universo. Pienso que es la sensación de discípulo aquella en que mejor podemos reconocernos.

¿Qué particularidad, por qué delicado motivo sentimos trascender "el mundo de todos los días" para transitar hacia una realidad transfigurada? ¿Qué internas mutaciones vivimos que confirmaron nuestra profunda necesidad de una nueva percepción de la existencia? Para quienes nunca hemos encontrado respuestas a nuestra angustia en el orden mecanicista de la vida, en un sistema

de pensamiento regido por la causalidad, el encuentro con un universo en el cual dialogan el Tao y la física cuántica puede ser una experiencia profundamente liberadora. El conocimiento de ese camino lo percibimos como un aliento de vida para este conculso final de siglo.

## **"YO VENGO CON LA PROPUESTA DE UN NUEVO PARADIGMA PARA EL TEATRO"<sup>(2)</sup>**

Antunes no nos trajo un método, no vino para sumarse a la sucesión de fragmentaciones y categorizaciones. Nos propuso el teatro como vía de conocimiento, como fuente de luz. No como espacio obvio, como común lugar de mecánicas repeticiones. El teatro debe dar vida a esa magnífica visión en la cual se integran y armonizan la intuición mística y el análisis científico. La nueva realidad propiciada por la exploración del mundo subatómico restableció el diálogo entre filósofos, místicos y físicos. Entre la antigua sabiduría oriental y la moderna física occidental fue posible reconocer una armonía. Pero los encuentros no pueden referirse a dos partes del mundo que se encuentran. La ciencia moderna se reencuentra con la ciencia de los antiguos sabios, de los primeros filósofos. La mirada del hombre moderno hacia el lejano y antiguo Oriente es la mirada hacia aquel lejano y primer tiempo en esta misma parte del mundo, en Occidente.

No es posible imaginar exotismos allí donde la búsqueda es hacia el propio centro. Y Oriente tuvo la posibilidad de desarrollar un sistema de pensamiento que aún hoy, a pesar de la modernidad, sigue siendo coherente con la sabiduría de los antiguos y la simple observación de la natu-

(2) Apuntes de las indicaciones de Antunes Filho a los actores durante el proceso de trabajo en el IX Taller de la EITALC.

raleza. En Occidente, el pensamiento filosófico más abierto sufrió una bifurcación para desarrollarse, especialmente a partir del siglo XVIII, la fragmentación, el mecanicismo, el racionalismo, el principio de la causalidad como la lógica que explicaba la vida. Mucho antes de que ese pensar hiciera conocer al hombre actual el precio de las categorizaciones, de los dogmas, otros hombres percibieron la incapacidad de esta filosofía para explicar determinados fenómenos, incluso en el campo de la psicología.

El principio de la incertidumbre que animó los nuevos descubrimientos de los físicos abrió los caminos hacia la relatividad, la **sincronicidad** y el **orden implícado** de la realidad. Las relaciones entre conciencia y materia comenzaron a estudiarse en un contexto científico. De este modo la psicología de Jung, los fenómenos de la parapsicología, la experiencia mística y el mundo sub-

atómico quedaban relacionados. ¿Qué necesidad profunda hizo que hombres de propuestas tan diversas se encontraran? ¿Bajo qué principio puede comprenderse hoy cuánto se ha beneficiado la humanidad cuando se abrió el diálogo entre místicos, filósofos, sicólogos, psiquiatras, físicos y hombres de teatro? Una nueva manera de pensar "donde la mente no está fija en el rígido marco de la lógica clásica"<sup>(3)</sup>; un nuevo pensamiento, una nueva percepción para la comprensión de la realidad, fue el motivo que propició estos afortunados encuentros.

El paradigma de la creación avanza hacia una realidad invisible. El misterio de la vida puede vivirse como manifestación natural de un **orden no-manifiesto, implicado**. Un principio distinto

(3) Capra, Frijof. **El Tao de la Física**. Edt. Luis Cárcamo, Madrid, 1992, p.174.

-la **sincronicidad**- considera que "la coincidencia de los hechos en el espacio y en el tiempo significa algo más que un mero azar".<sup>(4)</sup> El hombre sabe que es mucho más que "el agregado del cuerpo y sus sentidos".<sup>(5)</sup> Avanzar hacia una conciencia cósmica significa reconocerse como mediador entre Cielo y Tierra, reconocer los principios de la Creación y el Devenir animando nuestra existencia.

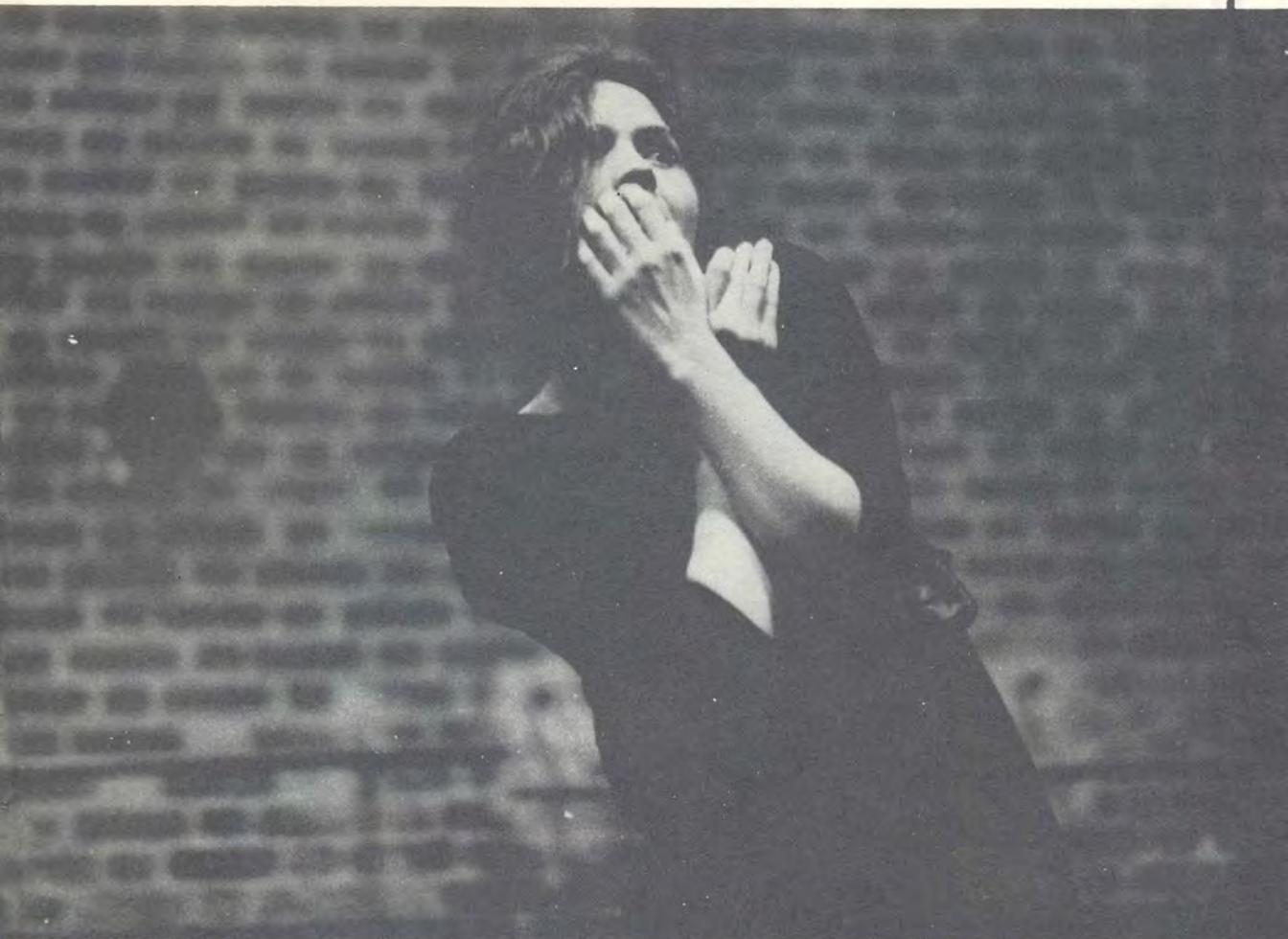
A ese nuevo paradigma, ¿qué espiritualidad le corresponde? Un creador iluminado con la luz de la herencia mística y las últimas conquistas del pensamiento científico abre para el teatro y para los hombres que lo hacen un camino inédito. Y pienso por qué en el espa-

(4) Jung, C. G. **I CHING. El Libro de las Mutaciones**. Prólogo. Edt. Sudamericana, B. Aires, 1991, p. 25.

(5) Cooper, J. C. **Yin e Yang. A harmonía taoísta dos opostos**. Edt. Ltda. Martin Fontes, Sao Paulo, 1989, p.104.

fotos: HECTOR MOLINA





● *Samantha Monteiro, actriz brasileña, hizo la asistencia del Taller*

cio del teatro encontró este creador la posibilidad de un camino para la proyección de una sensibilidad coherente con la nueva percepción: "El teatro es la humanidad del actor, la historia de la condición humana."<sup>(6)</sup>

**"EN PRIMER LUGAR ME INTERESA EL HOMBRE. ¿POR QUE SER ACTOR? ¿POR QUE HACER TEATRO? ¿PARA QUE HACER TEATRO?"<sup>(7)</sup>**

¿Cómo hacer para que el conocimiento realmente sea fuente de transformación? ¿Cómo trascender el mundo de los conceptos

(6) Apuntes de las indicaciones de Antunes Filho a los actores durante el proceso de trabajo del IX Taller.

(7) Ídem.

para comprender en nosotros la naturaleza dinámica de los opuestos y percibir entonces no sólo la polaridad, sino también la relatividad y la totalidad de la existencia? "¿Cómo llegar a este reino trascendental?"<sup>(8)</sup>, se preguntó una vez Suzuki. ¿Cómo hacer para que los hombres que necesitan del teatro hagan suya esta concepción mediante el vivir?

El sentido de la búsqueda de Antunes Filho revela una esencia pre-teatral. Su camino no es simplemente la configuración de un nuevo discurso estético: "El camino hacia una nueva moral es lo que va a desencadenar una nueva estética."<sup>(9)</sup> Por eso en el

(8) Suzuki, Daisetz T. *El ámbito del zen*. Edt. Kairós, Barcelona, 1981, p.33.

(9) Apuntes de las indicaciones de Antunes Filho a los actores durante el proceso de trabajo del IX Taller.

Centro de Pesquisa Teatral (CPT) no se forma un modelo de actor. Se desarrolla un germen de vida no común que se afirma en lo particular y en lo diverso, que apela a la específica naturaleza del hombre. El retorno a lo simple como germen del devenir. El reconocimiento de lo simple por encima de la forma. La concentración es en la esencia humana. Antunes sabe que no será posible encontrar un espacio teatral revelador y auténtico si no se forma primero ese ser humano en el que habite lo distinto. Será la cosmovisión que emana de los antiguos y modernos sabios la que alentará el camino del sentido. La recuperación del sentido para nuestro vivir inmediato. El sentido para el orden de la experiencia ordinaria. El sentido más allá del ámbito de las disertaciones filo-

sóficas. No más como retórica, sino como el simple vivir, como el hacer. El hombre tiene el privilegio de esa búsqueda. Y Antunes propone, para quienes lo eligen, el espacio del teatro. El camino del teatro para la recuperación de un sentido que redimensione y valore nuestra existencia. La vía del teatro para la realización del sentido. El Tao del teatro.

Por eso pienso en el CPT como en un centro de búsquedas más allá del teatro. Como un espacio de búsquedas humanas, de nuevos caminos. No es una academia; sino un espacio de reflexión, de vivencia del conocimiento. Allí convergen pedagogía, experimentación y creación. Allí la vía de conocer a través del pensamiento reflexivo no sustituye el valor de la experiencia, del conocimiento intuitivo.

Anterior a la creación del CPT y del grupo Macunaíma, Antunes ya investigaba sobre el hombre-actor y el desarrollo de una expresión liberada de estereotipos, de repeticiones mecánicas. El teatro es un espacio de creación y en él no hay lugar para lo obvio. Si en la observación natural es posible valorizar nuestra esencia, no será el naturalismo la manera de proyectar nuestra sutil sensibilidad natural. Fueron estas preocupaciones que abarcan el sentido del hacer del hombre, su pensar, su vivir y su manifestación creativa, las que propiciaron la elaboración de nuevas técnicas que liberaran la mente y el cuerpo del hombre-actor y generaran una nueva gestualidad. En el espacio del teatro debía producirse la liberación de todo aquello que la vida social condiciona y reprime. Pero esa liberación tenía que ser esencia creativa, destilación sutil, alquimia humana. La nueva expresión, la nueva gestualidad, sólo podía nacer de un hombre en cuyo interior se haya producido una muerte y un nacimiento: "Tenemos que morir todos los días. Si no mueres, no dejarás las cosas viejas."<sup>(10)</sup>

(10) Idem.

¿Cómo se manifestó esta mutación interna, este viaje hacia una nueva percepción, en el cuerpo total del actor? "Técnicas del actor para la expresión y el distanciamiento" fue el tema a partir del cual se desarrolló este Taller. Y ¿qué hacer otorga estas técnicas? ¿Cuál es la alquimia que produce este renacimiento del hombre-actor? ¿Cómo despertar el cuerpo diamantino del actor? Horas de **desequilibrio, mímica, cinema mudo, funambulista, burbuja y performance**. Horas de lecturas sobre temas de filosofía, mística y física moderna. Horas de música, cine, plástica y otros entrenamientos físico-espirituales.<sup>(11)</sup>

En el transcurso del Taller observé cómo se desarrollaron distintas formas y niveles para transmitirnos el conocimiento:

- **Diálogos de Antunes.** Casi siempre ocurrían durante los primeros cuarenticinco minutos de cada clase. Pero también durante el desarrollo de la misma, entre una y otra sesión de **desequilibrio**, el maestro desplegaba su modo de dialogar a través de preguntas y el conocimiento estaba implicado en las repuestas aproximativas de los actores.

- **Demostraciones de Samantha.** Eran el paradigma del aprendizaje. Ver a Samantha en **cinema mudo** a lo Lilliam Gish, en **performance** a lo Kathe Kollwitz<sup>(12)</sup>; sentir las vibraciones de

(11) Durante el Taller este pedagogo indicó el estudio de obras pictóricas y del arte del actor a través de filmes (especialmente del cine mudo) y orientó la consulta de una amplia bibliografía. Antunes posee una generosidad extrema ante el conocimiento. Su indicación de las fuentes demuestra cuán ajeno le es la manipulación del saber.

(12) Antunes indicaba a Samantha sencillamente: "Kathe Kollwitz". Y en la gestualidad, el andar y la atmósfera creada por Samantha percibíamos los rasgos expresionistas de esta artista polaca de principios de siglo.

su burbuja; percibir su alegría enseñando la fragmentación corporal de la mímica, era estar cada día ante un legítimo acto de creación.

- **Repetición de los ejercicios.** Cada ejercicio presentado por Antunes y Samantha constituían vías para la liberación del cuerpo y la mente del actor. Ellos son la base para la creación de un nuevo repertorio, de una gestualidad distinta. En cada ejercicio el actor exploraba el alcance de sus posibilidades físico-espirituales. Y en cada actor se realizaba una búsqueda personal. La repetición es sólo el modo, el hacer que deviene conocimiento y que primero es autoconocimiento. El modo en una vía de mutaciones invisiblemente-perceptibles; una línea ascendente. Y camino de placer, de juego, de reencuentro personal, de descubrimientos.

El cuerpo de "técnicas" propuestas en este taller estaba integrado por: **desequilibrio, funambulista, cinema mudo, mímica, burbuja, performance y voz**. A mi modo de ver, el **desequilibrio** no es sólo el punto de partida en este sistema de entrenamiento y autoconocimiento-formación del actor. Pienso en el **desequilibrio** (flotación frontal) como el punto de giro para alcanzar otro estado, otra dimensión, y a partir del cual se desarrolla este conjunto de técnicas. En la **burbuja**, que ya incluye flotación lateral, el dominio y desarrollo del estado de **desequilibrio** es lo que proporciona la base para esa sensación de **levedad** que también habita a los espectadores. Una parte puede reflejar el todo. En este cuerpo de técnicas para el desarrollo de un actor de otra naturaleza (**actor shivaista-actor cuántico**), el **desequilibrio** es el puente hacia un estado otro (físico y espiritual) a partir del cual es posible otro equilibrio, otra percepción.

A la práctica de esta técnica se dedicaron numerosas horas des-

de el primer y hasta el último encuentro. Días habían en que durante más de una hora los actores se sumergían en el **desequilibrio**. Pero sabemos que ninguna liberación es sólo a nivel físico. Toda liberación real se produce en el espacio de la mente humana, incluye al cuerpo total. La profunda significación del **desequilibrio** fue demandada por Antunes desde el segundo día de trabajo, cuando preguntó a los actores quiénes habían pensado en la dimensión filosófica del **desequilibrio**. ¿En qué medida esta técnica apunta a un modo particular de sumergirnos en nuestra densidad ontológica? ¿Cómo se produce una inmersión en lo horizontal hasta "tocar la zona de los traumas"?<sup>(13)</sup> Desde el primer día Antunes indicó: "Todos tienen que quebrar su persona, discutir su persona. Hay que nacer de nuevo."<sup>(14)</sup> Siento en el **desequilibrio** un extraño poder liberador, purificador. Al intentar este estado de máxima concentración y máxima relajación (relajación en la mayor tensión) es posible concientizar nuestras limitaciones corporales y mentales, trascenderlas y penetrar entonces en una dimensión donde no somos regidos por la interferencia del pensamiento. Entonces, el **desequilibrio** se proyecta como una forma de **meditación**, sugirió Antunes, una especie de **meditación en movimiento**. Se revela como la **vía** para el encuentro de otro **equilibrio** que nos permite percibirnos implicados en la armonía cósmica: "Estar en mí, estar en uno. Por eso puedo darme a los otros. Estar en paz. Encontrarme en otro equilibrio."<sup>(15)</sup> Es el autoconocimiento, la cualidad de nuestras relaciones internas, lo que define las relaciones con los otros.

(13) Apuntes de las indicaciones de Antunes Filho a los actores durante el proceso de trabajo en el IX Taller.

(14) Ídem.

(15) Apuntes realizados por la autora durante el proceso de trabajo en el IX Taller.



- *A cargo de Samantha corre la primera demostración de un ejercicio que luego desarrollan por sí solos los integrantes del Taller*

fotos: KIKE



Para el desarrollo del **desequilibrio** se aplica el principio de la **complementariedad**, los polos arquetípicos **yin-yang** y la dialéctica de las energías, la dinámica y la contradinámica que nos restaura hacia otra verticalidad. Existe la conciencia de un eje de vibración, de un **vórtice**: "Tenemos que ser andados."<sup>(16)</sup> No se corre tras ningún blanco. El blanco es interior. Como en el **arquero zen**<sup>(17)</sup>, no existe un espacio exterior para la flecha.

El **funambulista** es desarrollado como un puente hacia la nueva gestualidad. En este ejercicio se explora un repertorio gestual para el **cinema mudo**; se trabaja sobre el gesto sutil: "Es habilidad y no fuerza."<sup>(18)</sup> Se busca un equilibrio precario y armónico donde el movimiento, o mejor, la vibración de codos y rodillas determina las nuevas actitudes. En la búsqueda de una plasticidad está implicado el trabajo de fragmentación de la **mímica**. Pero también ya se anuncia una elaboración del **desequilibrio** inicial y una preparación posible para la **burbuja**: ya aparece el **desequilibrio lateral**, la exploración de otros niveles. Pienso en la relación de lo uno y lo múltiple, en la complejidad de relaciones que desarrolla este sistema para la preparación de un nuevo actor, en el cual no hay fragmentaciones simplificadoras. Cada ejercicio contiene elementos de otros que a la vez lo implican. Ellos apuntan a un sistema de relaciones que abre e integra la mente y el cuerpo del actor.

(16) Apuntes de las indicaciones de Antunes Filho a los actores durante el proceso de trabajo en el IX Taller.

(17) Me refiero al relato **Zen en el arte del tiro con arco** (Edt. Kier, B. Aires) donde el alemán Eugen Herrigel narra su experiencias en el aprendizaje de la filosofía budista a través del arte del tiro con arco. El principio del "hacer-no-haciendo" del taoísmo también pudiera comprenderse a través de la práctica del **desequilibrio**.

(18) Indicaciones de Antunes Filho a los actores durante el proceso de trabajo.

El **cinema mudo** indica una cualidad dramática, un camino, un estilo para la situación o el personaje. La insistencia en un teatro poético, trascendente. El actor como síntesis de todas las artes, otra espiritualidad sobre la escena. Pienso en una estilización, en cierto expresionismo del gesto que intenta transmitir una sensibilidad ampliada. Es también la humanización del cliché, la posibilidad de recuperar los estereotipos para transformarlos en una expresión humanizada.

La **burbuja** está asociada al desarrollo de otro nivel del **desequilibrio**. Es "una forma de desequilibrarse más dinámica que incluye conflicto".<sup>(19)</sup> Supone el quiebre de los condicionamientos sociales y una intención trascendente. Su dinámica interna sugiere una armonía de ondas, una vibración de aletas (rodillas y codos). La respiración proporciona el aliento para este **universo iónico**. "Es un ejercicio cosmogónico"<sup>(20)</sup>, señaló Antunes. Es un estado de máxima levedad, pero donde se colocan situaciones angustiosas. La armonía de los opuestos determina la dinámica interna, sicofísica, de la **burbuja**.

El **performance** es el instante para la "locura", la liberación de la mente, la totalidad de las cosas. Es una improvisación que contiene una pequeña historia e incluye todas las técnicas o ejercicios que ya deben haber propiciado el quiebre de los mecanismos reduccionistas.

Durante el desarrollo del Taller, Antunes insistía en el sentido de la respiración. A través de ella recibimos el aliento que anima el cuerpo y el movimiento del actor. Un apoyo íntimo para el alma. Es el puente que regula el gesto del

19) Indicaciones de Samantha Monteiro a los actores durante el proceso de trabajo del IX Taller.

(20) Indicaciones de Antunes a los actores durante el proceso de trabajo del IX Taller.

actor y la percepción del espectador.

Este viaje al **desequilibrio**, hacia un **otro equilibrio**, implicaba también la exploración en el espacio sonoro del actor. Antunes insistía en la recuperación de la energía, en la proyección circular de la voz, en su vibración. Otro equilibrio para la voz. Trascender el habla cotidiana. Aprender a hablar de otra manera. Romper con los manierismos vocales. Descubrir el mundo sonoro de cada actor; despertar las voces que duermen en el interior de cada hombre. Esta exploración de la voz incluía ejercicios de articulación y de vibración. Ionizar la voz. La vibración del cuerpo total en una **realidad iónica**: "Yo no hablo más en partículas. Tengo que atomizar la palabra, volverlas ondas, vibraciones."<sup>(21)</sup> Flotar también con la voz.

## "YO QUIERO QUE MIS ACTORES FLOTEN"<sup>(22)</sup>

Es esta una imagen que nos aproxima a la metáfora del **actor shivaista** y **actor cuántico**. Antunes era insistente en su negación del **actor dionisíaco**. Una y otra vez nos remitía a la dimensión pre-teatral de su propuesta. La búsqueda de un nuevo equilibrio activada por la urgencia de una nueva percepción, por la necesidad de restaurar nuestras actitudes: que nuestra actitud sea menos **yang**, menos racional, menos mecánica y afirmativa. Que seamos capaces de incorporar más **yin** a nuestra vida. No seguir asumiendo el modelo de hombre duro, pre-establecido, afirmativo. No es esa la naturaleza de nuestro ser receptivo. No es tampoco la imagen que es propicio desarrollar de lo creativo. No es ese universo duro el espacio para nuestra creatividad. Necesitamos un margen para la pre-

(21) ídem

(22) ídem

cariedad, la incertidumbre, la ilusión, lo invisible, la onda. El hombre-artista, el actor, debe saber que hacia el frente proyecta un campo de ilusiones, que detrás aguarda la conciencia de lo que realmente es, la zona de su sensibilidad. Debe tener conciencia del canal de vibración (talón-columna-nuca-mente). Su arte no es un acto de fuerza. Es sutil, es otra cualidad de la energía. Su **otra percepción** lo libera de un reflejo banal. Su visión no puede ser reducida a modelos naturalistas. Debe existir en otro tiempo, en otra dimensión, si quiere restaurar el **sentido** de su arte (y de su vida). No se dirige a otros para fragmentar, categorizar. Otra frecuencia condiciona su relación con el universo. La energía de la onda, la energía del vacío que todo lo contiene. El concepto de campo de la nueva física redimensiona la comprensión de la materia. Las manifestaciones implicadas en una **realidad doblada** nos inclinan a ver con otra luz, a comprender de otra manera. El actor tiene la misión de ayudar a otros hombres. Ser un portador

de luz. De allí la metáfora del **actor shivaista**, del **actor misionero**, del **actor gurú**: "El artista es la cosa más próxima a lo dioses. No es una profesión. Es una misión."<sup>(23)</sup> Entonces, cuando de un maestro surge una visión así, comprendemos la dimensión circular de sus palabras. El primer día nos dijo: "Hago teatro porque tengo una misión social."<sup>(24)</sup> Y el último día del Taller nos confesó: "Yo no estoy aquí como profesional. Yo estoy aquí con mi vida y con mi muerte."<sup>(25)</sup>

Es en ese nivel de conciencia, de conocimiento, donde debe habitar el **sentido** de su **distanciamiento**. La percepción distanciada nace de una percepción ampliada, de un estado de conciencia superior que nos coloca en otra relación con nosotros y con el universo. Aproximativamente, un **estado de conciencia trascendente** desde el cual nos

(23) ídem

(24) ídem

(25) ídem

sabemos incluidos y a la vez somos espectadores. Estar consigo sin perder la objetividad porque "todo es distanciado y todo es impermanente".<sup>(26)</sup> Y en el universo de la impermanencia pretender la posesión indica nuestra ignorancia. Para este mundo de mutaciones imprevisibles es propicio comprender la naturaleza aproximativa de las cosas. Desde ese nivel de conciencia humana la capacidad del actor para "fingir" no apunta a su banalidad y sí a su disposición para trascender el mundo de las significaciones estrechas. De allí el paradigma del "poeta fingidor"<sup>(27)</sup> en la propuesta de Antunes: "Fingiendo voy a sentir de verdad... Yo me aproximo, no me apego a las cosas."<sup>(28)</sup> La sabia sonrisa de la aproxima-

(26) ídem

(27) A menudo Antunes recordaba los versos de Fernando Pessoa: "El poeta es un fingidor. Finge tan completamente que llega a sentir que es dolor el dolor que de veras siente."

(28) Apuntes de las indicaciones de Antunes Filho a los actores durante el proceso de trabajo en el IX Taller.

foto: HECTOR MOLINA



ción. No el placer o el desplacer de la posesión.

Este pensar, esta sabiduría, no llega por la vía de los conceptos. Indica una cualidad del conocimiento, una especie de conocimiento intuitivo, de iluminación repentina. Es en esa dimensión de la conciencia que el hombre-actor tiene el **inside**, ese conocimiento repentino, esa luz que nos produce otra mirada porque entonces son otros los ojos que perciben la vida: "No da para explicar. No se trata del conocimiento. Es la condición y la naturaleza del conocimiento. La intuición que habla a través de los signos del subconsciente. Es cuando las palabras no pueden explicar lo inefable y tú entiendes de otra manera."<sup>(29)</sup> Y entonces, es posible advertir una **presencia diamantina** en el **cuerpo transmutado** del actor.

En el ámbito de una conciencia cósmica, el **sentido** de nuestra búsqueda en el **camino** del teatro se traduce a nuestra vida. Recuperamos la vida porque una fina esencia la habita. Un renacimiento diamantino puede ocurrirnos en este **camino**, el de la vida, el del teatro. Somos parte de un universo de misteriosas mutaciones y nuestro **sentido** está profundamente asociado al cambio, a la renovación, al renacimiento, al impermanente devenir. Percibirnos en ese orden supone un estado de libertad. Y toda experiencia liberadora parece contener siempre algo de transgresor, de distinto. El último día del Taller un actor colombiano dijo: "Vivimos de prisa, alienados. Y usted propone que **no, párese y mire**."

Y eso suena a subversivo."<sup>(30)</sup> Un poco después Antunes nos dijo: "Este ha sido un Taller sobre la

(29) Ídem.

(30) Apuntes de las intervenciones de los actores durante el Taller. Estas palabras corresponden al actor colombiano Mauricio Granados.

libertad."<sup>(31)</sup> Al día siguiente, cuando el Taller parecía terminado, Antunes continuaba dándonos el privilegio de sus enseñanzas. Entonces me explicaba su **teoría residual**: "Yo no impongo nada. Yo digo que creo en esto pero que también no lo creo. Es y no es (su mano me mostraba la palma y el reverso). Ahora es. Ahora no es. Yo te digo esto (y sus manos dibujaban un trazo horizontal, como afirmando) y luego esto (y dibujaba un gesto vertical, como negando). ¿Ves? Tú captas esa afirmación y esa negación y lo que tú entiendes de ella, el **residuo**, será tu respuesta. Yo no impongo verdades. No creo en la verdad absoluta. Lo que más amo es la libertad."<sup>(32)</sup>

Cuando la sociedad tiende a la homogeneidad, a la unilateralidad<sup>(33)</sup>, en algún lugar otros hombres levantan refugios espirituales. Arjuna sigue librando su batalla. El teatro se reencuentra como espacio de libertad, de recuperación de **sentido**; espacio de conocimiento desde donde ejercer nuestra humanidad, desde donde proyectar creativamente nuestra sensibilidad. Y, "¿qué es la libertad como experiencia humana?"<sup>(34)</sup> ¿Cómo entenderla no sólo asociada a la "ausencia de presión", sino especialmente a la "presencia de algo"<sup>(35)</sup>. He ahí nuestra responsabilidad. Una forma de pensar que redimensiona el problema de la libertad y lo recoloca en el simple espacio del hombre y no

(31) Apuntes de las indicaciones de Antunes Filho a los actores durante el proceso de trabajo del IX Taller.

(32) Notas de algunas conversaciones con Antunes Filho.

(33) Ver *El Secreto de la Flor de Oro* de C. G. Jung y Richard Wilhelm. Edt. Paidós, Méx., 1991, p. 27. Jung se refiere a la unilateralidad como "signo de barbarie".

(34) Fromm, Erich. *El miedo a la libertad*. Edt. Paidós, Méx., 1992, p.28.

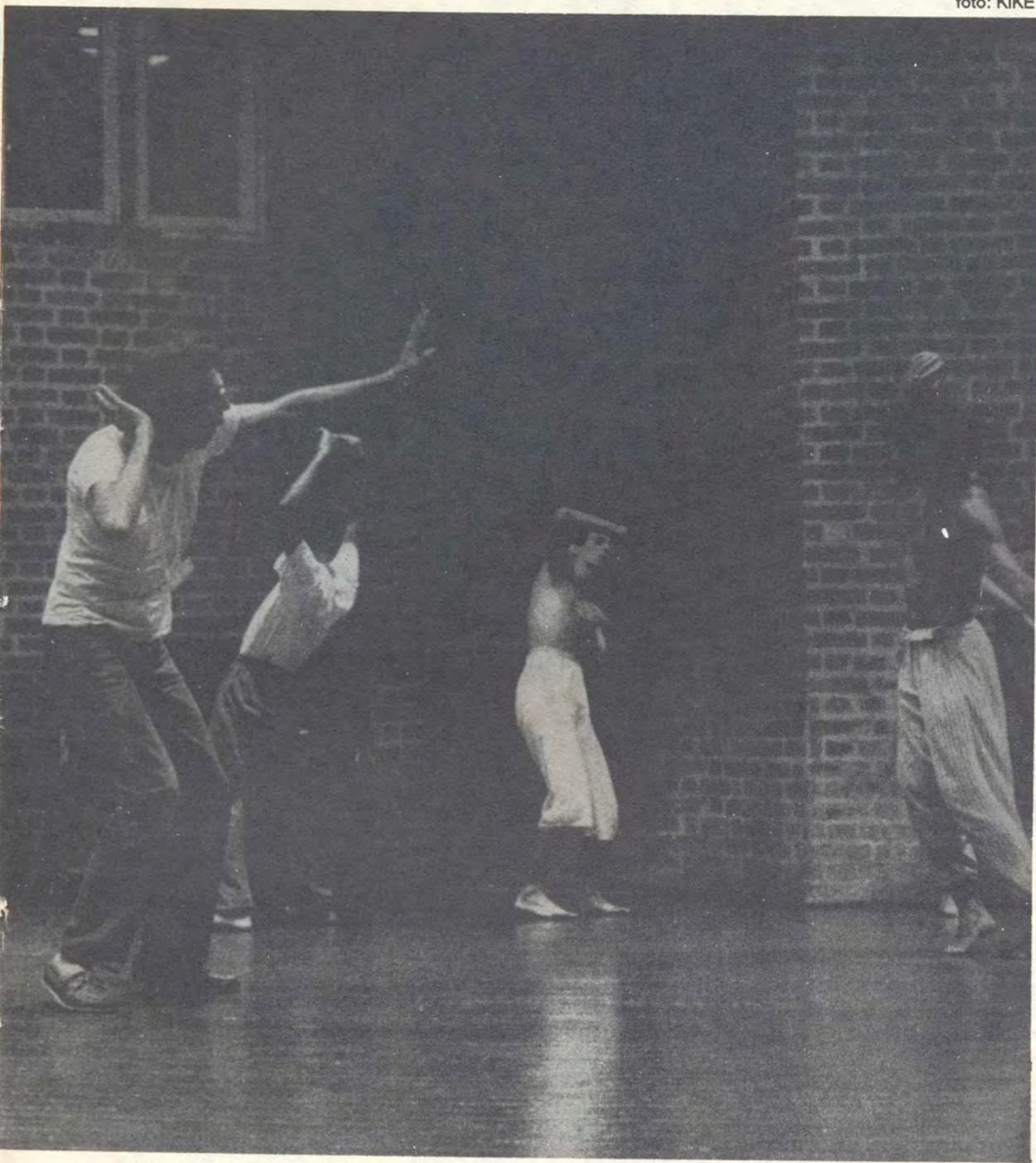
(35) Ídem.

más en el discurso de los políticos. Si en ese espacio interior de su experiencia cada hombre librará su batalla, bastaría para construir un mundo mejor.

Creo en el valor intrasferible de la experiencia humana. Los caminos los hacen los hombres. El hombre, como nos dijo Antunes, debe ser un misionero, nunca olvidar su responsabilidad hacia los otros. Resuena la enseñanza del hombre como mediador. El ser humano es una presencia en el orden de las relaciones cósmicas. Pero su presencia, por ser una creación natural, por contener la imprevisible y simple complejidad natural, es insustituible. Como el instante tiene la cualidad del momento, cada acción tendrá la cualidad del hombre que la ejecute. Cada aprendizaje en la tierra está relacionado con un hombre, con un maestro. Ellos tienen la sabia misión de abrir caminos. Ellos viven haciendo esos nuevos caminos. Ellos hacen viviendo esos caminos. El hombre puede redimensionar el tiempo profano y encontrar lo sagrado en el espacio y las acciones de los humanos.

En esta historia de sucesos e ideas, de puertas y caminos, el hacer de este creador ilustra el reclamo de sus palabras. Un sentido misionero también para el vivir; su relación con los otros, su capacidad para orientar y salvar a otros hombres. Qué coincidencia mágica, este Taller con Antunes Filho, en esta isla, en este tiempo y concluyendo un 8 de diciembre.<sup>(36)</sup> La **sincronicidad** únicamente podía explicar la dimensión de los hechos. La **sincronicidad** no nos llegó como principio conceptualizado. La coincidencia de los sucesos vividos alguna profunda mutación está produciendo en nuestras

(36) En el ámbito budista, el 8 de diciembre es recordado como el día en que Buda alcanzó la iluminación.



● *Antunes Filho y los actores realizan uno de los ejercicios indicados por él*

vidas. Nuestra fe en el maestro, en el camino iniciado, parece seguir alimentando nuestros más sutiles movimientos.

Pienso en el estremecimiento que sentimos ante los maestros, ante los verdaderos maestros. ¿Será el modo en que percibimos la

aproximación de los antiguos sabios? Pienso también en el primitivo estado en que nos relocalizamos, dejando a un lado nuestro prejuicio, nuestro saber-no-saber. Ante ellos, sólo sabemos que no sabemos nada. Y el camino es un instinto, una provocación...

**-¿Qué es el camino?** -preguntó un actor durante las clases.

**-Tú empezas a caminar** -le contestó el maestro.<sup>(37)</sup> ■

(37) De los apuntes realizados por la autora durante el proceso de trabajo del IX Taller.



foto: SILVERA

# ¡QUE VIVA QUIEN VENZA! LA NIÑITA QUERIDA: acto de creación

Joel Cano

Las tradiciones conforman la arista de un pueblo, dibujando con trazos vivos su carácter de nación, su acento particular en el mundo. Siendo, como somos, seres espaciales, las tradiciones ocupan el lugar de la celebración; son el ritual exaltado que se consagra a la vida y nos une indisolublemente a la naturaleza por los cauces de las metáforas terrenales, conduciéndonos sonoramente a la epifanía mayor de la fiesta.

Tendemos a la fiesta como si ella misma hubiera creado el universo, como si allí se reinventara el polvo que levantan los pies de los danzantes.

El Teatro como tradición debería recrear la realidad a través de una conciencia festiva en la que se integren la historia y la poética de lo fantástico, y aún de lo prohibido que figura el claroscuro necesario, voluminizando los relieves y trazos de su narración.

Teatro El Público, fundado en 1990 por Carlos Díaz, junto a un novísimo elenco, se integra de forma irreverente a la tradición, asumiendo la festividad del hecho escénico con carácter de desmesura sensual, en un posmodernismo que podría catalogarse de posbarroco si lo traducimos a nuestro devenir cultural.

Somos y seremos barrocos. Dentro de su variada imaginaria hemos asistido a la ausencia, la lucha, la decrepitud, el gozo, el esplendor, la banalidad, lo profundamente espiritual y también a lo vulgarmente cotidiano. Con Teatro El Público el Barroco se instala en la modernidad, provocando el despertar de la escena de los 90.

Ante las puestas de Carlos Díaz, como ante la decoración de las catedrales barrocas, vemos abalanzarse sobre el espectador tal infinitud de propuestas formales e ideológicas, contenidas todas en un mismo aire, que éste no puede quedar indiferente.

Llegamos al teatro por el camino del Teatro. Saber adentrarse en el Barroco es intentar un poco el reconocimiento verosímil de la cubanía; enfrentarse al misterio de la posibilidad remota que ocultan los polícromos decorados o la oscuridad. No poseemos, como Ariadna, la delicada sucesión del hilo. Nos han sido dado en cambio la fragmentación de las formas, los dioses esparcidos sobre nuestra infelicidad y que destellan a veces, nunca por completo.

Así, reconocernos es ir juntando los espejismos que a ratos brotan de las formas. ¿Cómo entonces entender este Posbarroco de Carlos Díaz y Teatro El Público? ¿Cómo conforman su imagen, su breve luz?

Tomemos pues como referencia su último montaje **La niña querida**, del dramaturgo Virgilio Piñera, llevada a escena por este grupo en febrero de este año, y que es sin lugar a dudas un ejemplo clásico de cómo es por dentro la arquitectura de la ensoñación.

Esta historia se inicia en la segunda mitad de 1992 en el interior del Teatro Nacional. Por primera vez Teatro El Público abandona el camino habitual de su repertorio, que hasta ahora se había centrado en autores norteamericanos con la Trilogía formada por **Zoológico de cristal**, **Té y simpatía** y **Un tranvía llamado deseo**; rusos con **A Moscú**, de Chéjov; y franceses con **Las criadas**, de Genet; y elige como propuesta de trabajo esta obra inédita y cubana, escrita por Virgilio en la plenitud de su "no ser siendo". Esto interesaba a Carlos Díaz por la virtud del secreto y la novedad, por proponer un juego donde su imaginación sería despertada.

**La niña...** es una pieza estructurada en dos actos, un prólogo y un epílogo; está construida clásicamente, en forma lineal y en ella Virgilio más que todo hace alardes de su aguda ironía y de sus recursos narrativos al rejudar

con las palabras como en una mesa de billar infinita donde todo el tiempo el lenguaje va y regresa en repeticiones alteradas, disminuidas, entrechocadas...

Como la música ofrece la libertad a través de la prisión de las pausas, el verbo en **La niña querida** domina y musicaliza con sus ritmos al actor, que debe hallar en éste el medio y fin de sus búsquedas.

He aquí el primer reto. ¿Cómo escapar del verbo e instalarse en las formas del gesto y la acción físicas?

Para ello los actores junto a Carlos se dieron a la tarea de crear secuencias gestuales muy recargadas donde predominaba el desequilibrio. Esta disposición corporal engendraba una presencia escénica y una actitud filosófica nuevas, para adentrarse en el reino de la palabra escrita.

El mundo familiar en que se desenvuelven los personajes está en continuo peligro de ser abolido por la niña en el día de su XV aniversario, y es por esto que presienten a niveles sensoriales que todo puede venirse abajo. Esta es una de las principales claves y el primer acierto de la dirección, aquí quedó establecido un código funcional para todo el montaje que posibilitaría un uso múltiple, pues poco a poco según los requerimientos de la obra se le fueron añadiendo bailes, pantomimas y un sinnúmero de lenguajes procedentes de la realidad inmediata.

Las secuencias en su estadio primario comenzaban con elevación-caída-recuperación en un juego muy similar a la relajación y contracción de la danza, pero enriquecido como es lógico por la intencionalidad de las ideas.

El Teatro El Público es más que todo un fenómeno de dirección y es ésta la causa principal que dificulta el análisis de un proceso

donde muchas de las claves son demasiado secretas y yacen en la poética íntima y particular de Carlos. Pero nada es imposible máxime cuando la revelación fundamental que decide las imágenes es la propia alteración de la imagen textual de Virgilio.

¿Dónde se halla esta alteración? Es algo evidente. Partiendo de la atomización que hace el autor a través del idioma de un único tema -algo cercano a un Jazz tropical- se llegó a una fragmentación de estos átomos. Esto traducido a las oraciones sería como reducir éstas a fonemas y morfemas.

El texto fue por tanto bombardeado por citas de diferentes autores teatrales cubanos de nuestro siglo creando de esta forma un leimotiv que se distancia de la historia para interrumpir o enfriar el curso de ésta, pero calentando, incentivando la producción de sentido de un público que ya no cree en las historias tan fácilmente y prefiere ver que el actor está de su parte. Estas citas a su vez, como los comodines, homenajeaban a los que han dado a la palabra una verdadera expresión en nuestro teatro. Dentro de las claves de lo Posmoderno es ésta una de las formas más usuales de apropiación.

Otras apropiaciones se hicieron necesarias para dibujar los rostros psicológicos de los personajes: la utilización de las formas de la gala política, las referencias a la anécdota histórica, los personajes caricaturescos y pasajeros, que por no saber que eran pasajeros se instalaron en nosotros, los bailes desvirtuados en el desequilibrio decisivo...

Otro leimotiv dramático hallado fue el CALOR, tema para tantas disquisiciones Virgilianas. El calor decide el abanico, el abanico el movimiento, el movimiento la traslación, la traslación el desequilibrio y de nuevo tenemos, al detenernos, el CALOR. Este prin-

# NO SE PREGUNTA



● Carlos Díaz, director de Teatro El Público

foto: SILVERA

cipio térmico entrenado como sensación en los actores posibilita una gran amplitud de intenciones que no vienen ya a producirse como en el teatro psicológico en un estadio puramente emocional, sino que están recreados en niveles casi frívolos como es la frivolidad de la temperatura.

El calor es más que nada un tema para iniciar el mundo, se podría pensar en Dios comentando a un dios segundo -¡Qué calor! Ese es el verbo del que viene la isla, o una palabra calurosa exhalada sobre el mar. Por tanto no debería, según se decidió, ser nada tan interno. El tono inevitablemente llegó a la parodia y la farsa. Virgilio posibilita un juego de trayectorias elípticas que nos alejan de sus dominios pero que inevitablemente nos regresan a ellos después de hacernos pasar por la distancia máxima.

Esa distancia es la capacidad, que la estructura elemental de *La niña*... nos permite, de replantear algunas intenciones y sustituir indecorosamente y de forma arbitraria los sentidos y procedencias de los personajes conservando la fábula original. Así se generaron historias diversas y particulares que encajaban esencialmente en la trama al modo de un rompecabezas cuyas piezas se mimetizarían en el momento de ser colocadas para complacencia de los jugadores.

Para el director el término "historia" se aplica en el proceso de montaje a los pequeños ciclos que en otros análisis nombramos unidades.

Un gesto pudiera generar una gran "historia" y los actores deben estar en la disposición de llevar al límite máximo sus fantasías. Una vez mezclado este material, surge la filigrana que asombra por la profundidad y profusión en el diseño.

Asistimos a través de este proceso fabulador a la mística del gesto que trastoca la linealidad y se pierde en las ramas temidas por la Loynaz.<sup>(1)</sup> Conservar el tronco es lo importante, crecer hacia los lados es cuestión preferencial.

Avanzamos en el complicado misterio del caos, disfrutando un proceso que tiene mucho de goce sensual y edonista por parte de todos -sensación extraviada

(1) "Por suponer lo que he llamado el punto exacto, a mayor altura que el hombre capaz de ambicionarlo -el poeta- yo diría también que la poesía como el árbol debe estar dotada de impulso vertical. Y mientras más alto crece, menos se pierde en ramas. "Dulce María Loynaz. "Mi poesía autocrítica", en *Valoración múltiple Dulce María Loynaz* por Pedro Simón. Casa de las Américas y Letras Cubanas, 1991.

en nuestro racionalismo cotidiano-. Una gran preocupación durante todo el proceso es vigilar lo que pueda ser atractivo en su más estricta acepción, y conservarlo. Ir amontonando por decirlo así, una reserva de imágenes hermosas, nunca desechables que a su vez estallan en su contradicción con la realidad.

En el Teatro El Público, estilo es más una impresión, una actitud, y en esta creencia los lenguajes adaptan sus goces. El vestuario diseñado por Vladimir Cuenca re- juega con el barroquismo, Barroco al barroco para llegar al barroco, un mareo de color y luz. ¿Cómo se integra el criterio de los trajes al proceso? ¿Es investigación? ¿Oficio?

Sobre todo es complemento y saber a niveles sensoriales lo que se desea transmitir. El equipo técnico que ha trabajado en la trilogía norteamericana, en *A Moscú* y en *Las criadas* ya posee una comunión estilística y se presuponen y alternan sin grandes contratiempos y aprovechando siempre la experiencia de las festividades de Bejucal. Nuevamente entramos en el terreno de lo popular, irrumpiendo con su fantástica elementalidad de vuelos, guirnaldas y flores de papel que casi huelen. El vestuario decididamente se llevó por el camino no histórico de lo histórico, no es capaz de narrar lo que no puede ser narrado. Los criterios son generales: Cuba, familia, aspiraciones, fiesta, las tristes fiestas de los quince años... además, fue cuidada la elección de esta indefinida variedad de trajes para que los niveles de significación en la obra no fueran limitados por un diseño que se aferrara a una época en particular.

El espacio, decidido a convertirse en un terreno en constante mutación no podía admitir otras lógicas, el desafío era lograr una fiesta que lo mismo aconteciera en una carroza, que en un cabaret, que en una casa o en un acto político.

Otro de los retos fue renegar de una escenografía exuberante. Se llegó a la síntesis a través de una imagen lírica; el deseo que dio origen a *La niña querida*: hacer una obra en la que toda la historia fuese en un parque, en un banco... ¿Por qué no? Esto hace que en la obra todo gire alrededor de este elemento estruendosamente corpóreo, blanco y adornado, recurrencia obligatoria como el calor, banquillo de acusados, coche, fortuna, destino, historia, futuro, presente... complementado por un refrigerador que en opuesta armonía se abre solitario y desposeído en su batalla contra la calidez.

La peripecia y la fortuna del montaje descansa en su vinculación con la historia real que acontece fuera del escenario, sin embargo, a ello se llega por la vía de la lujuria de los colores, por el encantamiento del signo y por esto nin-

guna acción puede ser fiel a la solicitada por el texto.

Borradas fueron pues las pistas, anuladas las vías de escape al actor en una lógica fácil o austera, violados sus principios interpretativos a la manera de los actores del Kabuki; que distorsionan y hacen flexibles, dentro de sí, la realidad que alargan en su atemporalidad.

Alterada fue constantemente por parte de Carlos la continuidad de los tonos logrando crear la ilusión de una carencia de identidad que se resume en el cine argentino, mexicano, español, oculto en nuestros corazones.

Después de las experiencias con el texto, dominados sus registros, pasamos a la formación de la banda sonora, encargada a Juan Piñera, quien es el habitual colaborador de T.P. en sus anteriores trabajos.

El mundo sonoro explorado como contribución dramática y atmosférica, protagonista a ratos, enemigo, aliado, casi un todo aparte que existe bajo y por leyes propias y orgánicas, es un terreno, donde casi únicamente Juanito (sobrino del autor) ha encontrado un camino de sutiles y agresivas referencias que aportan una intertextualidad novedosa que no descansa en lo literario o en lo fácilmente aleatorio de los apoyos rítmicos o melódicos. Estos, de ser usados, se transforman en imagen cautivadora tanto para los actores como para el público. Es una génesis susurrada a los incautos oídos del receptor, los actores pueden integrarse a veces de forma inusitada a la escena y es en alto grado ingenua la sorpresa de ver surgir, a través de la música (música del desprendimiento que hacen los mundos interiores de las cosas, fluido), lo interno que se reservaba para el silencio.

● *Carlos y su equipo de actores durante un ensayo general*

foto: SILVERA





● *Alberto Ramírez y Carlos Acosta*

● *Caterina Sobrino*

fotos: NOEL GONZALEZ FOLLEDO





Andrei Rubsov y Adria Santana



● Carlos Brito

Una vez añadida como nueva trama, la banda sonora pasa a ser otro destino, otro derrotero, una pista o geroglífico, percibido o no según las razones humanas y nos encaminamos entonces a la dimensión más general y única, el actor.

Instalado en su espacio, el actor del T.P. funciona como mecanismo que aglutina mensajes, los procesa y envía a su destinatario, a la manera de una célula delicada y precisa. Es cierto que cualquier tipo de teatro debería cumplir este requisito, pero es que Carlos Díaz concibe la imagen como una información en sí, donde la proximidad, la quinesia y todos los códigos que se pretendan manejar a través del actor cumplen el hecho de significar aún cuando el significado sea la nada.

Esta nada lleva a veces el desconcierto; ésta es otra etapa del proceso, dentro de cuyo lirismo todos los integrantes sufrimos ataques de logicidad que el Director se encargó pacientemente de calmar. Arribamos a la ausencia de por qué. ¿Dónde están las respuestas? ¿Para qué preguntar? ¿Qué explicación lógica dar al engendro diabólico y tierno de

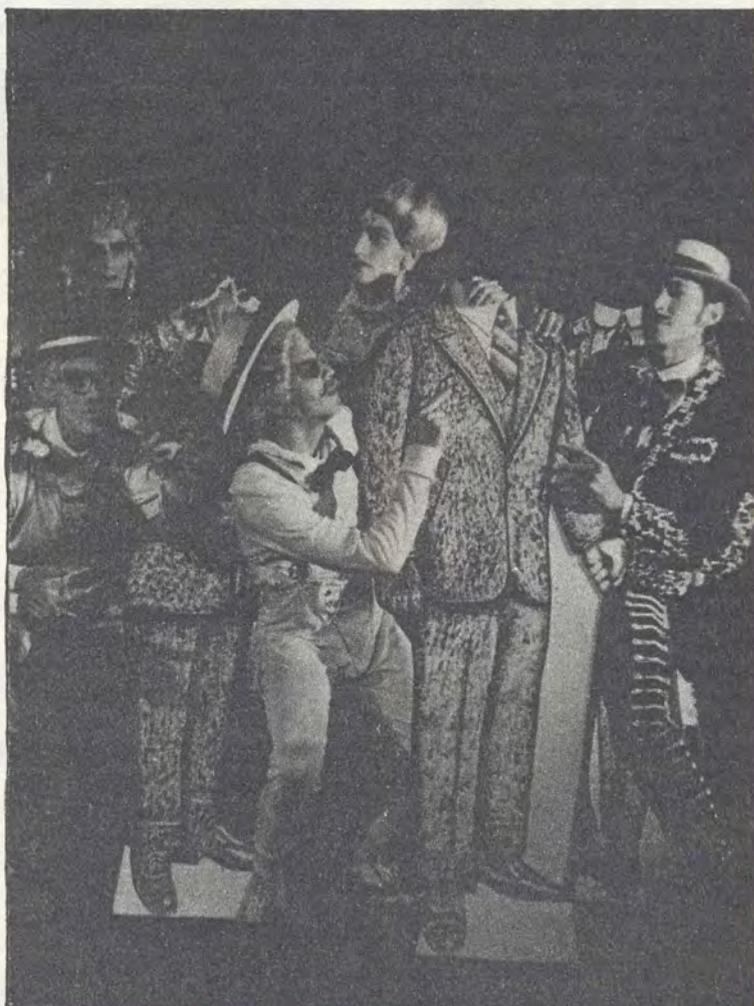




foto: SILVERA

Flor de té, la niñita querida? ¿Hasta dónde puede llegar el delirio de nuestra existencia?

El teatro no debería ser un espacio limitado. Los límites son impuestos desde fuera a nuestra imaginación por patrones caducos y aplicables como un oportuno azote al monaguillo pecador.

La conclusión inconclusa de esta búsqueda es que el único método aplicado por Carlos Díaz en sus obras es la destrucción del método, como el posmodernismo es el estilo del no estilo y la definición de lo indefinible, una metáfora imposible de apresar, como el artículo Té, y que la única lógica es la irracionalidad que nos lleva a un realismo mayor y puro al asumir que la vida es un acto inesperado y por tanto sorprendente.

Rescatar esa condición es la obligatoriedad de la imagen teatral y

en ese camino se instalan las búsquedas de Carlos Díaz con su joven colectivo; donde uno de los logros ha sido la combinación de actores con una cultura profesional totalmente disímil; esto hace que la imagen esté plagada de contradicción en el estilo por las técnicas con que están asumidas las actuaciones. Traducidas metafóricamente sería como decir una Babel donde todos, sin embargo se entienden, donde a pesar de la variedad de materiales la torre asciende.

Uno de los rasgos definitorios de los montajes del T.P. es la atmósfera de creación; los espectadores reciben de muy disímil forma sus obras, de la aceptación al rechazo más crudo, pero nunca son ajenos, y por encima de todo respiran un aire de afectada belleza, muy cercana a lo ingenuo. Esto se logra con el divertimento, dejando fluir todo el cauce crea-

tivo y a pesar de que aquí el director es gobernante absoluto que equaliza los deseos de los actores para conformar el suyo propio, sabe a la vez complacer el edonismo y masoquismo a veces, poniendo aquí, sacando allá, distribuyendo como Dios la culpa o el perdón.

Haber participado en el montaje de *La niñita querida* ha sido para mí una experiencia invaluable y rescata para nuestro teatro el real espíritu de lo cubano, una gran fiesta desbordante de aspiración a la alegría, donde lo que importa es el goce de intentarlo.

Va a alzarse el telón, Carlos Díaz anuncia: -¡Qué viva quien venza!, y ya todos saben por el idioma común del Teatro El Público que desde ahora hasta los posibles aplausos vivirá irremediablemente el buen arte y que todo lo que había que hacer quedó atrás, sólo falta gozar el intento. ■

# ELSINOR'93

Desde lejos, con la distancia del espectador, el Festival ELSINOR en sus anteriores ediciones, había quedado en mi memoria como un espacio para la confluencia de actores, directores, dramaturgos y teatrólogos convocados, por la Facultad de Arte Teatral del ISA, para participar -como creadores o público- del hecho teatral desprovisto de retóricas académicas. Una muestra viva, dinámica de la diversidad de estéticas teatrales y caminos conducentes a la creación y también al análisis y valoración de los procesos creativos. Pero visto de cerca, con el compromiso que entraña ayudar al nacimiento, la VII edición del Festival ELSINOR'93, sin desmentir la caracterización que mi memoria preservaba, se me ofrecía como un acto de fe de un equipo que, integrado por estudiantes, el profesor Eberto García y presidido por Octavio Aguilera, decano de la Facultad de Arte Teatral, estaba dispuesto a defender con tosquedad la realización de un encuentro que, como afirma el decano: "constituye el proyecto cultural de más larga trayectoria en el ISA".

Y debe ser que la fe es algo que se multiplica, pues de otra manera, en medio de un contexto poco propicio para la actividad teatral, hubiese sido imposible la realización de un festival dedicado al Arte del Actor, teniendo en cuenta las necesidades técnicas de los escenarios para la representación de 18 puestas en escena, así como de espacios alternativos para dos talleres prácticos y la presentación de una muestra de cine de jóvenes realizadores que tenía entre sus objetivos motivar el diálogo acerca de las especificidades de la actuación en los medios audiovisuales, incluyendo el video y la televisión.

El sábado 8 de mayo en el vestíbulo de la Sala Antonín Artaud del Gran Teatro de La Habana, la actriz Hilda Oates pronunció las palabras de apertura del Festival ELSINOR a través de las cuales se hicieron presentes los nombres de Luis Alberto García y Omar Valdés, actores y maestros de la escena cubana, donde ya no es-

tán, y a quienes la Facultad de Arte Teatral quería rendirle homenaje. A partir de ese momento y hasta el 16 de mayo se mantuvo ELSINOR en la cartelera teatral con un total de 18 puestas en escena protagonizadas, en su mayoría, por profesores y estudiantes de la facultad, algunas de las cuales constituyeron Exámenes Estatales (**Barquito de papel**, **Paisaje con lagunas en el espejo**, **Santamaría**), así como Trabajos de Curso (**París duerme en el fondo de un café moscovita**, **La tempestad**, **El corazón del congelado**, **El regreso del Quijote y Soplos**). A ellas se sumaron proyectos de otros estudiantes y de profesionales de la escena cubana como **...la cándida Eréndira...**, con la dirección de Flora Lawten y Carlos Celdrán.

La muestra presentada demostró la condición de taller de la Facultad de Arte Teatral. Un taller que preserva la continuidad de valores de diversas estéticas de la escena nacional. Las escenificaciones de **Barquito de papel** o **París duerme en el fondo de un café moscovita**, con la dirección de María Elena Ortega y Carlos Díaz, respectivamente, pueden ejemplificar, entre otras, los resultados de procesos de aprendizajes que delatan a los maestros en los aspectos más originales y creativos de sus poéticas.

Entre los valores de **Barquito de papel** se destacó la selección de un discurso que respeta la inteligencia de los espectadores a quien va dirigido, constituyendo un estímulo para la imaginación. Pocas veces, como en esta ocasión, se comprende que el de los niños es un universo de colores, tan sencillo o tan complicado como pueden ser sus múltiples combinaciones.

**París duerme en el fondo de un café moscovita** fue la propuesta de la estudiante brasileña Beatriz

Souto de Mello y el cubano José Manuel Domínguez. No pude evitar, durante la representación, el recuerdo de **A Moscú**, la puesta en escena que hace algunos años presentó Carlos Díaz por sólo una noche, en el Teatro Mella. Pero los años (no sé cuántos) han pasado y los cuestionamientos y las reflexiones aunque tengan zonas de parentesco ya no son los mismos. Se nota en la disgregación de la ironía, en cierto placer por lo demoníaco que surge de la amargura. Ese rasgo tan especial y determinativo en la construcción del discurso escapa de Carlos Díaz y denuncia la mirada de otra generación, esa que se enfrenta a la crisis finisecular sin apego a la historia y su interpretación heroica. **París duerme...** es un collage que reúne textos del teatro mayor de Antón Chéjov: **La gaviota**, **Las tres hermanas**, y **El jardín de los cerezos**, a las que se suma el cuento **La dama del perrito**. La confluencia de los diferentes textos permite los intercambios de personajes de Nina a las hermanas, de estas a Liubov Andreievna, a Ana, a Varia; así como Kostia se transforma en Lopajin y en Trofimov, creándose un discurso que complejiza las individualidades y convierte a los personajes en incertidumbres, en interrogantes que van de una a otra casa, hasta recorrer las cinco pequeñas casas cuyos techos reproducen la K, la Q y el Joker de los naipes. Las casas, distribuidas en un espacio plano que provoca la sensación de inmensidad, como son más pequeñas que los hombres, no pueden albergarlos, de manera que entre **casas y hombres** no existen relaciones de pertenencia, pero también queda claro que estos hombres, moviéndose entre naipes, no son jugadores por propia voluntad, sino piezas del azar. El azar evocador de la condición existencial que rige el mundo de significados de esta propuesta y



FIG. R. SÁNCHEZ

que alcanza connotaciones especiales en diversos momentos como aquel, espectacularmente dramático, en el que la actriz Caterina Sobrino adopta en voz y movimientos un ritmo ruso, mientras arrastra las casas como si fueran una pesada carga, como si el personaje de Nina no tuviera otra opción que la de arrastrar torpemente su destino. También adquiere este sentido el parlamento en que el actor, interpretando a Kostia y momentos antes del suicidio, hace una reflexión sobre el papel de la juventud en 1968 y en la actualidad.

Las recurrencias -que devienen leitmotiv- a la incomprendida representación de la obra de Kostia, a los fracasos de Nina (que intenta y no consigue recuperarse de ellos), a la venta del jardín de los cerezos (que reafirma la inexistencia de relaciones de pertenencia), así como a la imposibilidad de las hermanas de viajar a Moscú (porque tampoco la ciudad salvaría sus vidas de la monotonía), configuran una historia en la que el hombre vive permanentemente una crisis existencial a modo de conspiración del hombre contra sí mismo, pues como se afirma en el último parlamento, cita del final de **Boris Gudonov**, de A. Puhskin: "El pueblo guarda el más absoluto silencio". Si se tiene en cuenta el continuo transitar de los actores por los diferentes personajes a través de interpretaciones que asumen diversas modalidades genéricas para propiciar las rupturas en las que se utilizan técnicas del contraste entre la gestualidad y los parlamentos conducentes, por lo general, a lo inesperado, al lugar común, o al ridículo, podrá comprenderse que la cita final forma parte de un concepto del teatro entendido como un juego en el que no sólo calla el público, sino también los actores, pues asumir la retórica existencial es también una manera de permanecer callados, o al menos, de jugar a hacer el silencio.

Me hubiese gustado asistir a otra representación de **París duerme...**; pero por la imposibilidad,

me quedaron pendientes algunas dudas y anotaciones sobre diferentes aspectos para los que no siempre pude encontrar explicaciones, y entre ellos, la sensación de haber presenciado una puesta en escena cuya factura inicial había sido dinamitada por ideas y conceptos que no lograron conformar una unidad expresiva coherente, de lo que derivó la excesiva reiteración de movimientos que en varias ocasiones asfixiaban el discurso enrareciendo los significados.

**Soplos**, del estudiante Julio Moracen, adoleció de este mismo problema, aquí motivado por insuficiencias del trabajo dramático. La elección de problemáticas nacidas del encuentro en América de diferentes culturas y las múltiples formas en que se produce y manifiesta el sincretismo cultural, es un tema que exigía de un trabajo cuidadoso en la elección de los elementos para la construcción de la fábula. Representar la angustia provocada por la presencia de motivaciones ancestrales que no encuentran un contexto propicio para manifestarse, muchas de las cuales han perdido las razones que influyeron en su nacimiento, es un elemento raigalmente trágico y a la vez de enorme complejidad para su concreción en una factura dramática, sobre todo si se trata de hacer generalizaciones acudiendo a rasgos de manifestaciones rituales que por imposiciones del contexto no tienen otra opción que la de generar formas otras para su existencia.

Para que Moracen pueda alcanzar objetivos tan complejos, se impone, en primer lugar, la elección cuidadosa de la historia y de la forma en que ésta será narrada, atendiendo especialmente a la selección de recursos escénicos que coadyuguen a la cristalización del tema y sus significados.

Cuando Jorge Ferrera y Lydia Lápidus, estudiantes del tercer año de las especialidades de Actuación y Dirección, se presentaron en ELSINOR con **Mascarada de los ángeles** y **El corazón del**



**congelado**, ya estos eran títulos conocidos por sus presentaciones y los éxitos alcanzados en el Festival del Monólogo, en el que Jorge Ferrera recibió, por su interpretación en **Mascarada...**, el premio "Segismundo" y los otorgados por la UNEAC y la AHS a la mejor actuación del certamen.

Existe una estrecha relación entre ambas propuestas pues sus creadores son colaboradores que se han elegido el uno al otro para estudiar, indagar y construir sus propuestas artísticas. Es lo que explica que en **Mascarada de los ángeles** Lydia Lápidus asuma la función de directora y Jorge Ferrera la de intérprete, mientras que en **El corazón del congelado**, se invierten los roles.

Más allá de las particularidades que imprime cada intérprete a la escena, se destaca en ambas representaciones el interés de entregar al sector la jerarquía del hecho artístico. No existe en las propuestas ni un solo momento en que las luces, o algún elemento escenográfico logre acaparar la atención del público. Las historias narradas con la fuerza que los intérpretes les imprimen, convierten al resto de los elementos en subordinados, en objetos muertos y carentes de valor por sí mismos.

Esa fuerza interpretativa que identifica a los actores con los personajes no sólo proviene de la seriedad y devoción que debe caracterizar el trabajo del actor, sino que se origina de una comunión sólo posible cuando el actor es también gestor del personaje. Tanto Madre Juana, como María son personajes creados a partir de la improvisación sobre ideas que en el primer caso están relacionadas con la novela **Mascarada de los ángeles**, de Jaroslaw Iwaskiewick, y en el segundo con una imagen que había provocado en Jorge Ferrera el cuento **Final del juego**, de Julio Cortázar. Pero en ambos casos, el texto (o las imágenes por él evocadas) sólo interviene como estímulo que el actor con la colaboración del director transforma en el material

teatral de que se valdrá el dramaturgo para construir el texto final. Se trata de una metodología para el proceso creador que concede al actor la connotación de un actor/autor y de un cocreador del espectáculo junto al director. Esta dinámica del trabajo teatral es propiciatoria de la confrontación actor/director/dramaturgo a través de un proceso de retroalimentación que irradia del actor a los demás creadores y vuelve nuevamente a él. Según Jorge Ferrera y Lydia Lápidus es éste el elemento que rige la estética del Grupo El puente, al que ambos pertenecen junto a otros cuatro integrantes entre los que se cuenta a Carlos Bello, autor del colectivo y estudiante de la especialidad de Dramaturgia de la Facultad.

Los resultados del proceso creador del grupo, que en cierta medida, también son frutos del proceso de aprendizaje de Ferrera, Lápidus y Bello como estudiantes de la Facultad de Arte Teatral, son notables tanto en **Mascarada de los ángeles** como en **El corazón del congelado**. En los dos monólogos sus protagonistas son mujeres que se rebelan contra los estatutos del poder patriarcal. Madre Juana, que no está poseída por los demonios, sino por la necesidad de convertirse en centro del mundo, se debate entre la aspiración a la santidad (por lo que ésta implica de trascendencia) y la salvación sólo conseguida por el respeto a los modelos. Ante esta disyuntiva Madre Juana elige: "Si no puedo ser santa, prefiero ser una condenada." Pero Madre Juana no es una condenada que dramatiza su situación para erigirse en heroína trágica, ella malversa esa conducta, la rechaza y a través de la ironía ridiculiza la tragedia (el modelo) y convierte la condición de condenada en una forma de existir que contradice los cánones del poder.

En **El corazón del congelado** se trata de los trastornos que provocan en la personalidad la lucha contra el poder. Durante su monólogo María se enfrenta al fantasma del padre que la ha convertido en una mujer desarticulada por un

pasado que adopta de continuo la forma de presente dejándola, sin destino propio, a la espera de que ocurra algo en su vida mientras los trenes pasan y ella queda sola, con los mismos recuerdos, parada en el andén.

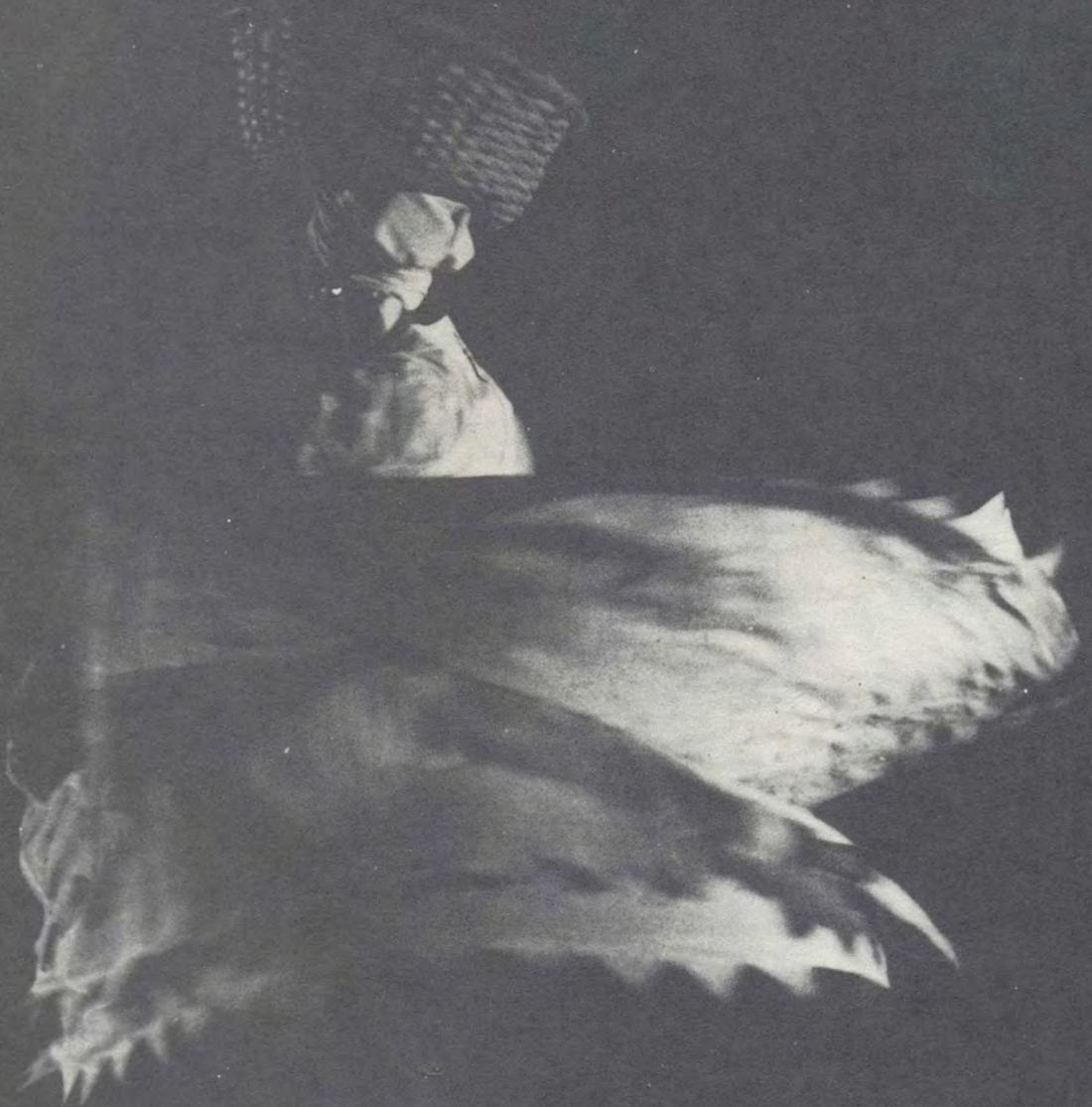
No es exagerado afirmar que el desempeño actoral de Jorge Ferrera en **Mascarada de los ángeles** y el de Lydia Lápidus en **El corazón del congelado** han quedado como momentos memorables del Festival ELSINOR'93, los cuales validan estilos de actuación y conceptos del arte teatral que, aunque convencionales para algunos, conservan el poder, legítimamente teatral, de establecer con el público un diálogo inteligente, dinámico y en ocasiones conmovedor.

Y a propósito de concepto del arte teatral, ¿qué es, cuando nos referimos al Arte del Actor y a la Dirección Teatral, lo convencional o lo viejo, y qué lo estrictamente contemporáneo o lo nuevo? ¿Dónde están los límites? Estas preguntas y otras que del tema se desprenden sólo pueden encontrar respuestas en la dilucidación de la **necesidad**, la cual se relaciona con la heterogeneidad de los gustos individuales, o, cuanto menos, con los generacionales. ¿Qué piensan acerca del tema los protagonistas y el público de ELSINOR? La ausencia de espacios para la reflexión y el ejercicio del criterio en esta VII edición del Festival dejó la interrogante sin respuestas.

Por primera vez el Festival ELSINOR no fue escenario de la polémica, pero de seguro ésta recobrará sus privilegios en la VIII edición que estará dedicada al Diseño Escénico. Ya se discute el proyecto del evento que deberá celebrarse en el mes de mayo de 1994, coincidiendo con la Bienal de La Habana. Es uno de los sueños del equipo de dirección de la Facultad de Arte Teatral para que continúe vivo el Festival ELSINOR, el proyecto cultural de más larga trayectoria en el Instituto Superior de Arte. ■

Inés María Martiatu

# TREINTA AÑOS Y UN FESTIVAL



A propósito del XXX aniversario del Conjunto Folklórico Nacional  
y el I Festival Internacional de Folklore

• *Danza de las canastas*

Todos los que tuvimos el privilegio de ser testigos de ese gran acontecimiento artístico y cultural, el estreno en 1963 del Conjunto Folklórico Nacional, debemos reconocer que constituyó un hecho de trascendental importancia en el terreno de las artes escénicas. No sólo el descubrimiento de lo espectacular de las ceremonias, rituales y fiestas de origen africano, sino por muchas otras connotaciones de carácter cultural y hasta sociológico que hicieron aún más relevante el debut de esta compañía. Eran años de estrenos, de cambios y este acontecimiento se sumó al resto de los milagros ya cotidianos.

Desde años atrás, en 1951, Don Fernando Ortíz había escrito en

**Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba**, sobre las inmensas posibilidades espectaculares de nuestras ceremonias religiosas, carnaval y fies-

tas populares. Reconoció su teatralidad y la existencia misma de un teatro sagrado en sus ritos y ceremonias. Algunos pioneros como Paco Alfonso, se adelantaron al escribir obras como **Argayú Solá Ondocó** (1941) y estudiosos entusiastas como Obdulio Morales y Odilio Urfé presentaron espectáculos musicales aislados y trabajaron en este sentido. Pero indiscutiblemente no fue hasta después de 1959 con los cambios estructurales que se produjeron en nuestro país, que se dieron las condiciones propicias para la irrupción de estos elementos en la escena cubana.

Conservados en el misterio de los templos de santerós, paleros y abakuás. Preteridos por el prejuicio a que había estado sometida históricamente la población negra y todo lo relacionado con su cultura y religiones, estas manifestaciones de indudable valor artístico no habían salido a escena ni ha-

bían sido conocidas por el gran público.

Haciendo un poco de historia, recordemos el trabajo que realizó un grupo de profesores encabezados por el desaparecido Argeliers León, entonces jefe del Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba. En 1960, este investigador y músico organizó un Seminario de Folklore con el objeto de formar investigadores en ese campo, fue un grupo heterogéneo en el que destacados etnólogos dieron sus primeros pasos, pero al mismo tiempo nucleó a otros artistas que no siguieron el arduo camino de la investigación científica, pero cuya obra posterior se vio marcada por la influencia del Seminario. Investigadores como Rogelio Martínez Furé, Alberto Pedro Díaz, Miguel Barnet y otros. Artistas como la desaparecida cineasta Sara Gómez, el músico Jorge Berroa y la crítica Inés María Martiatu partici-

• *Comparceras*

fotos: E. FALCON





#### • Abacuá

paron de aquellas interesantes jornadas.

Como parte de los trabajos de aquel departamento de Folklore, el profesor León estrenó en 1960 una serie de espectáculos: **Bembé, Abakuá y Yímbula**, basados en tradiciones yorubás, abakuás y bantús, respectivamente. Esta fue la primera vez en la historia de las artes escénicas en Cuba, que manifestaciones religiosas de esta índole subían al escenario con su autenticidad y representadas por los propios creyentes e informantes.

Por otro lado, el destacado coreógrafo Ramiro Guerra estrenó su compañía Danza Nacional (hoy Danza Contemporánea) con espectáculos en que estaban presentes estas tradiciones pero llevadas a la técnica de la danza moderna con grandes logros artísticos que han devenido per-

manentes en la evolución de este grupo: **Suite Yorubá, El milagro de Anaquillé y La Rebambamba**. Así este coreógrafo fundó una escuela de danza moderna nacional que aún pervive entre nosotros. El impacto de estos espectáculos en la danza folklórica y la danza moderna cobraron la mayor importancia como acontecimiento en el desarrollo posterior de las artes escénicas en nuestro país.

El investigador Rogelio Martínez Furé y el coreógrafo mexicano Rodolfo Reyes, fueron los encargados de organizar lo que luego sería el Conjunto Folklórico Nacional. Se dieron a la tarea de recorrer los barrios, las fiestas rituales y seleccionar los artistas populares, conocedores que habrían de formar el núcleo fundador de la futura compañía. Informantes, bailarines, músicos, la mayoría de ellos polifacéticos y

vinculados a los centros religiosos. Se dice que el pueblo subió al escenario: obreros, lavanderas, amas de casa, empleados, artistas que habían mantenido su maestría y puesto su arte sagrado en función de la adoración a los dioses ancestrales, de la custodia de una tradición en la que expresaban su identidad y su razón de ser. Habían sido ignorados y ahora llegaba el momento de mostrar al mundo su arte. Había que conformar un movimiento danzario, escribir libretos, llevar a un lenguaje coreográfico inteligible para el gran público lo que se representaba en los templos. Diseñar un vestuario fiel al original, toda una estética, toda una hazaña artística que se fue gestando desde 1962 y tuvo su culminación en 1963, el 25 de julio con el estreno del primer espectáculo del Conjunto Folklórico Nacional ante el público. La herencia yorubá, la bantú, la abacuá y los bailes populares aparecen como centro en

este primer programa. Recordamos nombres como los de los desaparecidos Nieves Fresneda (Omí Larí), bailarina y Jesús Pérez (Oba Ilú), percusionista, y los de Lázaro Ros (cantante) y Margarita Ugarte (bailarina) junto a otros muchos que como ellos permanecen en la compañía como profesores y artistas.

Pronto el Conjunto Folklórico Nacional emprendió numerosas giras internacionales y se dio a conocer en el mundo entero en un periplo que no ha cesado jamás en estos años. Como es lógico, la compañía ha crecido, se ha renovado, se ha vuelto escuela.

El Folklórico colaboró en producciones teatrales y ha tenido innegable influencia en el teatro cubano. Trabajos como *Ibeyí Aña* (1968), puesta para niños escrita y cantada por Rogelio Martínez

Furé y dirigida por Pepe Camejo para el Guiñol Nacional y la coproducción de *María Antonia* (1967), escrita por Eugenio Hernández Espinosa y dirigida por Roberto Blanco son sólo dos ejemplos relevantes.

Pronto la danza folklórica se hizo movimiento y surgieron grupos profesionales y aficionados por toda la isla. Esta explosión cambió la percepción estética de estas manifestaciones por parte de la juventud y del público en general. Surgieron el Conjunto Folklórico de Oriente, el Santiago, el Cutumba y el Guillermón Moncada, todos en Santiago de Cuba; AfroCuba, en Matanzas; el Conjunto Folklórico de Trinidad, en la ciudad del mismo nombre, como grupos profesionales que pronto se dieron a conocer en Cuba y en el exterior. En el campo del movimiento de aficionados podemos

decir que grupos de obreros y estudiantes existen en toda la isla.

El 1er Festival Internacional de Folklore es un sueño que se hizo realidad gracias al esfuerzo de los que dirigen esta institución y al prestigio alcanzado no sólo en su labor artística sino docente con sus exitosos Folkcuba. Sin embargo nos extrañó la poca participación internacional. Sólo Venezuela, República Dominicana y México acudieron a la cita. En el caso de Venezuela con Acción colectiva, una pareja de danza moderna que no dejó muy buena impresión en el público salvo con su versión de *Sobre el arcoiris*, con la voz de la famosa cantante Judy Garland. De los dos grupos mexicanos, fue el Folklórico de Guanajuato, integrado por estudiantes universitarios aficionados los que lograron una mayor co-

• **Guerreros**



municación con el público, más por la simpatía de su empeño que por el alcance real del espectáculo que trajeron.

Dejando a un lado la poca importancia de la muestra internacional debemos destacar el interés por la cubana. El Festival fue una oportunidad para confrontar en su conjunto una parte de las compañías que se dedican en Cuba a estas manifestaciones y por otro lado comprobar el interés de un público entusiasta que respondió en todas las funciones que se efectuaron en las distintas sedes del evento. A pesar de algunas ausencias y de cambios en el programa, pudimos constatar el interés que despiertan estos grupos, muchos de ellos ya probados en festivales y presentaciones en escenarios internacionales.

El Conjunto Folklórico Nacional presentó algunas de sus coreo-

grafías clásicas ya conocidas y que fueron bien acogidas una vez más por el público, así como cinco estrenos entre los que se destacaron **Guerreros**, con libreto y coreografía del experimentado Manolo Micler.

En este montaje el coreógrafo se aparta de la estética a que había estado afiliado. En un trabajo con los tres orishas guerreros, Elegguá, Oggún y Ochosi, realiza un montaje que sorprende desde el vestuario (muy breve y que no recuerda el tradicional conque se presenta habitualmente a estos orishas), el uso de la expresividad corporal de los bailarines, su libertad y el diseño de luces, así como una más libre utilización del espacio escénico.

En **Comparseras**, con libreto y dirección artística de Rogelio Martínez Furé y coreografía de Ana Luisa Cáceres se ofrece una panorámica de las comparsas tradicionales de los barrios habaneros, logrando una gran comunicación con el público que se identifica con esta entrega musical y danzaria.

Momentos importantes del festival fueron las actuaciones del grupo Danza Libre, que dirige en Guantánamo Elfrida Mahler. Esta compañía poco conocida en La Habana, nos trae una novedosa propuesta artística avalada por la técnica y la espontánea fuerza expresiva de sus bailarines. La Mahler ha recabado la colaboración de destacadas figuras de nuestra danza moderna tales como Luz María Collazo y Pablo Trujillo, así como del indiscutible e incansable maestro Ramiro Guerra. Ellos nos ofrecieron una versión de la ya clásica **Suite Yorubá y Tiempo de quimera**, ambas coreografías del propio Guerra. En esta última, continúa su indagación en el universo rítmico y gestual cotidiano del cubano lo que él mismo llama "ritos cotidianos de espera, de convivencia, de furia, de triunfo, de misterio". Elfrida Mahler nos presentó **Tres instantes de un verano caliente**, vigorosa propuesta sobre la problemática de la lucha en África del Sur.

Raíces profundas, es un colectivo de creación relativamente reciente. En poco tiempo han logrado éxito tanto en Cuba como en diferentes giras internacionales. Se caracteriza por la juventud y entrega de sus integrantes que ofrecen un cuadro fresco en el terreno de la danza folklórica. Ellos llenaron una noche el Teatro Mella en un programa panorámico de su quehacer. En los ciclos sobre santería, palo y abakuá, realmente sus coreografías, bastante convencionales, no se apartan de los caminos ya recorridos por el Conjunto Folklórico Nacional. En cuanto a la inclusión de un niño virtuoso, percusionista, se hizo larga y la manera de presentarlo se acercaba más a la estética de ciertos espectáculos de variedades que a la de una muestra de folklore.

Una sorpresa interesante la constituyó la presencia de dos grupos que garantizan el relevo con su brillante actuación. Ellos son Osha Pionero y Oriki. El primero, como su nombre lo indica está integrado por alumnos de una escuela de La Habana Vieja. La vitalidad, autenticidad y el dominio de estos niños nos asombró. Por otra parte, el grupo Oriki, que se presentó en la subse de la Casa de África fue toda una revelación. Un colectivo muy joven que tiene entre sus integrantes virtuosos percusionistas, cantantes y bailarines, todos bajo la dirección de Pupy Insua. Ellos están realizando una labor didáctica y de renovación artística donde lo teatral se imbrica con lo danzario, siempre con una base muy seria de investigación etnológica. Habrá que seguir con atención este esfuerzo en el futuro. Ellos se desempeñan en dos planos: auténticas fiestas y ceremonias rituales donde representan ese teatro sagrado y las presentaciones para público en general con una proyección espectacular en su sede habitual de la Casa de África y otros espacios alternativos. Muchos de ellos creyentes, dan así continuidad a una praxis artística sagrada y profana al mismo tiempo que caracteriza a estas expresiones en nuestro país.



Una buena idea de los organizadores del Festival fue la inclusión de grupos de teatro que como el Papalote, de Matanzas, se han constituido en dignos herederos de esas tradiciones en un campo afín como es el teatro para niños y jóvenes. Ellos trajeron **Los Ibeys y el diablo**, escrita y dirigida por René Fernández y con el buen quehacer actoral de Rubén D. Salazar y la creatividad en diseño de Zenén Calero. Otros grupos de teatro fueron conformando el programa: las puestas de **El león y la joya**, de Wole Soyinka por Teatro Caribeño, bajo la dirección de Eugenio Hernández Espinosa, la de **Danza Oráculo**, de Teatro 5, dirigido por Tomás González, que experimenta con las técnicas actorales del espiritismo y, las de **Teatros de Orilé**, dirigidos por Mario Morales, también influidos por el espiritismo fueron las más importantes.

En el marco del Festival funcionó un Simposio Taller teórico que tuvo sin embargo un carácter limitado por lo pequeño de la sede en la Sala de Video del cine Yara. En fin, estas jornadas se completaron con conferencias en la galería del Teatro Mella y presentaciones de otros colectivos que trabajan estas mismas tradiciones en el terreno de la música como el grupo coral Ebano, el grupo Mezcla, con el cantante Lázaro Ros y el Síntesis, que ha sentado cátedra con su inclusión de la música yorubá en el rock sinfónico. Los jardines del Mella, las salas y el café cantante del Teatro Nacional y la propia sede del Folklórico sirvieron de espacios alternativos para esta fiesta del folklore en la que no faltó el tradicional **Sábado de la rumba**.

Positivo el balance de este 1er Festival Internacional que seguramente servirá como experiencia a los que sigan y como prueba de la necesidad de confrontaciones entre estos artistas que constituyen un movimiento nacional y un público diferente del que los vio subir a escena por primera vez hace ya 30 años. ■

## AHORA CON ESTE PASAJE USTED LLEGA MAS PRONTO A SU DESTINO



**Sin ocuparse de los trámites  
Desde este momento  
su viaje a un evento o a un  
espectáculo, por placer o  
negocio, es cuestión de  
minutos... y a los mejores  
precios...**

**Así, mientras los otros  
esperan, usted ya está  
en camino.**



**SOL y SON**  
LOS VIAJES

**EN CADA OFICINA  
DE CUBANA DE AVIACION  
EN EL MUNDO**

Of. Central: Calle 23 No. 64. La Rampa. Vedado. Ciudad de La Habana.  
Teléfonos: 33-5159/33-3271/33-3385. Fax: 33 5150. Télex: (51) 2307 XVCU  
SISTEMA GABRIEL SOL ZZCU

# A SOLAS CON TODOS

## VI FESTIVAL NACIONAL DEL MONÓLOGO

El monólogo es -quién lo duda- un reto para el actor. Imbuído de sus capacidades y limitaciones, el intérprete deviene eje esencial en su unicidad ante el público que atiende, a la expectativa, su quehacer, a solas con todos.

Pero el **monodrama** -según se le puede también denominar- es aún más, mucho más. Como bien subraya Francisco Garzón Céspedes,

deviene un excelente entrenamiento, válido por sí mismo y por lo que entrega en sedimentación para el futuro; un paso para adquirir mayor confianza en las potencialidades que se poseen dentro de la actuación; un poderoso vehículo expresivo y formativo, que sitúa al actor en medio de la posibilidad de ser, no un intérprete, sino uno de los puntos de partida esenciales del hecho teatral, un generador de iniciativas: una vía mucho más eficaz para incidir en la formación del actor, si su montaje está respaldado por estas premisas y por un trabajo de equipo...<sup>(1)</sup>

Discurso, narración, soliloquio y más, el monólogo es, en suma, una síntesis escénica. Y tal virtud -y riesgo a un tiempo-, si el texto

alcanza un alto nivel, le otorga profunda intensidad, "obliga a quien lo asume como actor -y al público con quien lo comparte- a una honda concentración", tal asevera, otra vez con razón, el propio antólogo citado.

Como un deslumbrante mago o un sabio hechicero -escribí en otro momento y lugar,<sup>(2)</sup> el actor está durante ese instante, en plena soledad ante el público, tribunal que lo premiará con su aplauso... o le dedicará su frío desdén. Y he aquí la prueba de fuego, la cuerda floja por la que caminará una y cada vez el intérprete en su ritual de recrear sueños y vidas.

Para algunos, el monólogo, como género o modalidad escénica, es relativamente nuevo. Y señalan estos estudiosos dramaturgos como Chéjov (**Sobre el daño que hace el tabaco**), tan puesto entre nosotros por aficionados y profesionales durante los '60 y '70), Strindberg (**La más fuerte**, 1980) y otros autores como O'Neill y Cocteau. Cuando se independiza, nace como obra en un acto, con plenas posibilidades de ofrecer "una unidad teatral, de plantear, desarrollar y concluir una situación o conflicto".

En consecuencia, ese hablar pa-

(2) Vid. "La soledad del actor" (sobre el V Festival Nacional del Monólogo), *Bohemia*, Año 84, No. 15, abril 10, 1992, p. 60-1.

ra alguien que resulta, a fin de cuentas, esta gustada modalidad escénica, por su impronta misma, adquiere, de un tiempo a esta parte, carta de ciudadanía entre nosotros, si bien en el contexto latinoamericano ya existen -surgidos también por estos años- esfuerzos similares (valgan los ejemplos de México y Costa Rica, entre otros países), aunque no con el peso y la calidad logrados hasta ahora por los intérpretes cubanos, en su evento anual.

Nada más cierto. Y es que quienes hemos seguido paso a paso el Festival Nacional del Monólogo -que desde 1988 se celebra en el Café Brecht (13, entre J e I, Vedado)-, la competencia ha significado, en primera instancia, la posibilidad no sólo de reunir teatristas, sino la de probarse los intérpretes de todo el país, según se constata en cada nueva edición, ya que ha ido incrementándose la nómina de provincias, aunque todavía no con la cifra requerida para que constituya, verdaderamente, una muestra nacional, tal se anuncia en el nombre mismo de la fraternal lid.

Ello corrobora, por otra parte, que en Cuba tenemos **buenos** actores, así como que faltan **buenos** textos concebidos para tal género, si bien cada año se escriben no pocos, con lo que -otra virtud del evento ha servido de acicate a destacados dramaturgos de la Isla a probar suerte.

(1) En el prólogo a **Monólogos teatrales cubanos**, Editorial Letras Cubanas, 1989, p. 11.

No obstante, como apunté años atrás a propósito de la tercera edición del Festival,<sup>(3)</sup> "se debe cuidar el exceso de piezas con el fin de lograr una mejor selección en aras de la calidad". Los mismos autores y directores no deben presentarse con diversas obras y puestas, ya que ello afecta a la variedad (y, por qué no, amenidad que el público espera) de este **espectáculo monodramático** -que tal resulta en definitiva.

He tenido la suerte de ser testigo directo del acontecer de este ya importante Festival en todas sus ediciones (incluso, en varias ocasiones, como jurado -del Premio Laurencia, Editorial de la Mujer, y del Segismundo, en 1990-, por lo que puedo decir que, desde su creación, la justa constituye quizá la mayor afluencia de sangre y vitalidad de los teatrístas cubanos cada año, al margen de las deficiencias señaladas -que se van mejorando con la eliminación de tales manchas y la inclusión, digamos, del unipersonal, para ampliar el diapasón expresivo de actores y, en consecuencia, desarrollar las potencialidades de una lid como ésta no sólo esperada, sino necesaria, por lo cual es menester cuidarla para que siga creciendo y floreciendo.

## RESULTADOS DEL VI FESTIVAL

Esta vez, como en cada una de sus anteriores ediciones, el evento tuvo más brillos que manchas (hasta el sol las tiene, dijo Martí), mínimas a fin de cuentas. Entre los primeros, me interesa destacar la participación mayor de intérpretes extranjeros, entre los que debo mencionar a la costarricense Haydée de Lev, quien ofreciera sólo en una ocasión su unipersonal **Shirley Valentine**. Otros se anunciaron, pero no pu-

(3) Vid. "Monólogos para un festival" (sobre el III Festival Nacional del Monólogo), **Bohemia**, Año 82, no. 14, abril 6, 1990, p. 90-1.

## JURADO SEGISMUNDO

Actuación masculina:

Jorge Jesús Ferrera  
(**Mascarada de los angeles**)

Mención:

Joel Angelino y William Fuentes  
(**Máquina Hamlet y ¡Oh, Virgilio! II**)

Actuación femenina:

Vivian Acosta  
(**La virgen triste**)

Mención:

Yamira Díaz y Orisel Gaspar  
(**Paisaje con lagunas en el espejo e Hijo del alma**)

Reconocimiento a

Regla Báez  
(**La ventana tejida**)

Puesta en escena:

**Paisaje con lagunas en el espejo**  
de Filander Funes

Mención:

**La ventana tejida**  
de Pedro Vera

Texto dramático:

**La gloria eres tú**  
de Alexis Oliva

Espectáculo unipersonal:

**Máquina Hamlet**  
de Sarah María Cruz

dieron llegar a tiempo, y aún otros quizás no debieron ni venir, pues su absoluta falta de calidad ni merecía su presencia en esta fiesta de los teatrístas cubanos.

Debo resaltar también la ampliación genérica que proyectó con creces la justa: la inclusión de los unipersonales provocó más y mejores opciones entre los veinti-

tantos trabajos escogidos. Pero, claro, no todos brillaron, pues algunos de los seleccionados no debieron haberse presentado en el breve pero eficaz espacio del Café Brecht, sede como siempre de la justa, ansiado ámbito de los actores.

Esta es una de las manchas que continúan repitiéndose. Y se debe

cuidar -insisto como otras veces-, ya que a esta fraternal pero rigurosa competencia de nuestros teatristas (que goza ya, sin duda, de prestigio internacional, según lo han reconocido, incluso, intérpretes extranjeros) sólo debe asistir lo mejor: que obras, actores y directores posean realmente la calidad requerida.

Otra característica a subrayar es la amplia nómina de autores: desde jóvenes dramaturgos como Joel Cano (recordar su *Fábula del insomnio* que premiáramos los críticos entre las mejores puestas del 92), Elizabeth Mena, Lydia Lápidus, Alfredo

Pérez, Mayté Abreu, Ulises Rodríguez... hasta ya nombres asentados en la escena nacional, como Virgilio Piñera, Abelardo Estorino -Premio Nacional de Literatura 1992-, José Milán y Tomás González, sin olvidar figuras universales (Shakespeare, Chaplin, García Lorca, Beckett...).

Concebido como **espacio del actor por excelencia**, el Festival Nacional del Monólogo resalta en el acontecer escénico y artístico cubano, y sus miras apuntan -deben hacerlo- a mejorarlo en cada edición, como dije atrás. El salto a una mayor internacionalización debe darse: es el momento ya de

pensar que, digamos, para 1994 pueda crearse una cobertura que, como el Festival Internacional de Teatro de La Habana, el de Ballet o el FolkCuba, permita aportar figuras extranjeras que muestren su arte -lo que favorecería a nuestros actores, directores y dramaturgos por ese necesario toma y daca generador-, al tiempo que posibilite el ingreso de divisas al país.

Un riguroso balance de las seis justas efectuadas hasta ahora, arroja resultados consecuentes, cada vez más favorables, y la última aparece como la mejor.

Y ello -qué duda cabe- es alentador, pues, como lo he afirmado en otras ocasiones y lugares, en medio de una situación difícil como la que atraviesa nuestro país, y que no ocultamos a nadie, los teatristas laboran con entusiasmo y calidad en virtud de ofrecer, cada día, un trabajo acorde con el esfuerzo cotidiano de nuestro pueblo -su público-, acaso como tácita respuesta suya a tales denuestos. Y lo hacen -lo que no es menos significativo- sin pesimismo, nihilismos ni otros ismos que corroen la alegría, empobrecen el espíritu y depauperan la creación. A pesar de las carencias sabidas, los pocos espacios de que disponen y otras dificultades, los creadores de nuestras tablas en general luchan diariamente, con la alegría de los que fundan, tal exigía Martí, quien además reveló la esencia de la escena al expresar que "el teatro ha de ser siempre, para valer y permanecer, el reflejo de la época en que se produce", algo que igualmente tienen muy en cuenta nuestros teatristas, según se constató en el si aún modesto, exitoso evento.

Y todo lo anterior, en fin, es encomiable. De ello da fe en cada nueva edición, el Festival, en cuya proyección internacional han colaborado varios de los laureados, en otros años, sobre todo, las actrices Adria Santana y Paula Alf, con giras a varios países, a los

● **La virgen triste.** Actriz: Vivian Acosta

fotos: ISMAEL



que han llevado **Las penas saben nadar**, de Abelardo Estorino, y **Una mujer sola**, de Darío Fo, respectivamente, así como el dramaturgo, director y actor Andrés Mari, autor de **El Italiano**, con presentaciones en Ecuador y España.

## LOS PREMIOS

El jurado del Premio Segismundo -presidido por el destacado actor Jorge Cao- decidió galardonar en actuación femenina a Vivian Acosta -quien ya había triunfado en 1992- por su descollante desempeño en **La virgen triste**, de Elizabeth Mena y dirección de José González. A raíz de su estreno, la puesta mereció no pocos elogios de crítica y público que la aplaudieron en el Teatro Nacional de Guíñol. Entonces, escribí sobre la valía de la tarea de Vivian, por su bien asimilada interiorización de las neurosis, emociones

# PREMIOS

## JURADO UNEAC

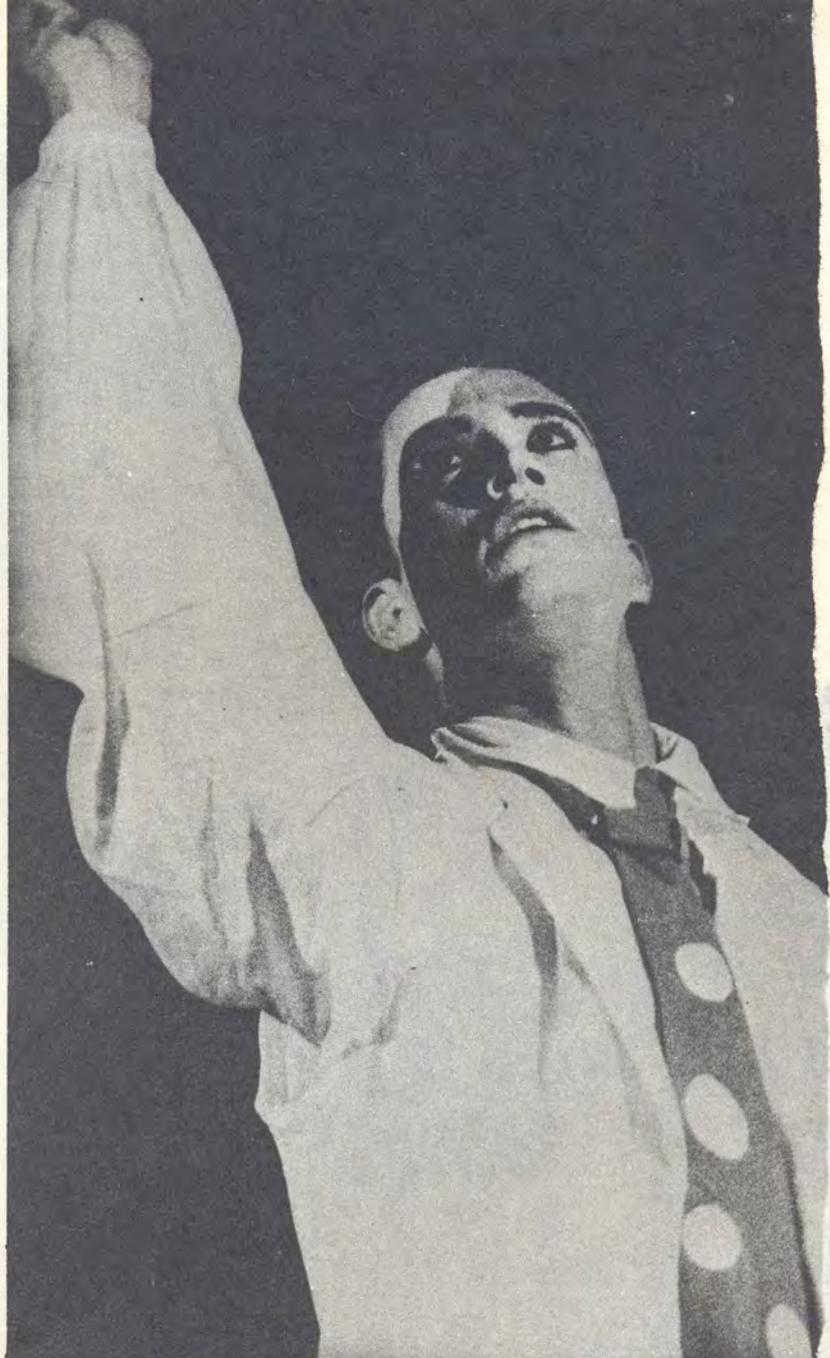
Actuación masculina:  
Jorge Jesús Ferrera  
(**Mascarada de los Angeles**)

Mención especial:  
Joel Angelino  
(**Máquina Hamlet**)

Reconocimiento a  
William Fuentes  
(**¡Oh, Virgilio! II**)

Actuación femenina:  
Vivian Acosta  
(**La virgen triste**)

Mención especial a  
Orisel Gaspar  
(**Hijo del alma**)



● **Máquina Hamlet. Dirección: Sarah Ma. Cruz. Actor: Joel Angelino**

y deslumbramientos que logra otorgarle a su Juana Borrero, nuestra destacada poetisa y pintora (que cautivara a Martí, Darío y Casal con su precoz talento), ahora por primera vez llevada a la escena cubana.<sup>(4)</sup> Como bien apuntara el colega Roberto Gacio en las notas al programa, los creadores abordan la historia no de

modo lineal, sino como **memoria fragmentada**, por lo que la intérprete, con eficacia y exactitud, divide su esplendente labor en constantes rupturas espacio-temporales que impone el discurso narrativo-dramatúrgico de un texto tan rico y complejo como el de la Mena, al que sólo le señalé en ese artículo falta de concreción, lo que se resentía entonces en recurrencias innecesarias, reiteraciones gratuitas que, por fortuna para el Festival, fueron

(4) Vid. "La virgen triste", **Bohemia**, Año 85, no. 7, febrero 12, 1993, p. 56-7.

## JURADO UPEC

Premio especial:  
**La gloria eres tú**  
de Alexis Oliva

Mención:  
**Yordano Bruno**  
de Tomás González

eliminadas, y en consecuencia, la puesta mejoró mucho más, toda vez que se aproximó a esa síntesis solicitada por este redactor.

En actuación masculina, el galardón recayó en Jorge Jesús Ferrera por su cuidadoso desempeño en **Mascarada de los ángeles**, de Lydia Lápidus -también dirigida por ella- a partir de la novela **Madre Juana de los Angeles**, del polaco Jaroslaw Iwaszkiewicz. Intérprete dotado de gran plasticidad, con recursos inimaginables y excelentes transiciones, Ferrera se adueña de su cuerpo, logrando además una increíble capacidad de transformación en la escena. A pesar del complejo lenguaje escénico impuesto por la novela original y la adaptación teatral -y, por supuesto, la propia dirección-, con un mínimo empleo de la palabra, justifica todas sus acciones físicas en un personaje dotado de fineza singular en un travestismo sui géneris. Y todo a pesar de ser aún el actor alumno del Instituto Superior de Arte, por lo que puede considerarse, sin un ápice de duda, una genuina revelación. Mucho dará a la escena cubana este joven intérprete que mereciera también sendos premios de la UNEAC y de la Asociación Hermanos Saíz.

Hubo galardones para Yamira Díaz (Premio de la Asociación Hermanos Saíz y Primera Men-

ción UNEAC) y Orisel Gaspar Rojas (Mención) por sus trabajos en **Paisaje con lagunas en el espejo (II)**, de Samuel Beckett, e **Hijo del alma**, de la propia Orisel y Javier Fernández, así como un Reconocimiento para Regla Báez por **La ventana tejida**, de Ulises Rodríguez, dirigida por Pedro Vera. Asimismo se otorgaron Menciones para Joel Angelino (**Máquina Hamlet**, de Heiner Müller)

y William Fuentes (**¡Oh, Virgilio!**, con textos de Virgilio Piñera).

El lauro de dirección correspondió al salvadoreño residente en Cuba y profesor del Instituto Superior de Arte, Filander Funes, por su excelente puesta de **Paisaje con lagunas en el espejo (II)**, tras cuyo estreno, en diciembre pasado, en el propio escenario del Café Brecht, justipreció su

● **La gloria eres tú.** Autor: Alexis Oliva. Actriz: Verónica Díaz



# PREMIOS

realización rigurosa, de una total concreción, donde no falta ni sobra nada, en suma, un trabajo muy profesional que resultara, además, finalista entre las mejores puestas de 1992, en la reunión que efectuáramos los críticos el pasado enero.

Extraído de su espectáculo del mismo nombre -que combina esta pieza de Beckett, **Nana**, con **Vals No. 6**, del brasileño Nelson Rodrigues, en una inteligente aleación dramática y de realización-, este "fragmento" de la oferta original, "expone, a la manera del teatro del absurdo, particularmente el **nonsense** beckettiano, otra frustración no menos terrible: una mujer envejecida prematuramente repite un discurso íntimo sin sentido hasta la saciedad -en el que no falta el humor propio de la escena farsesca medieval, del que se nutrió el dramaturgo- para ofrecer, hasta el clímax de un veloz crescendo, la super enajenación de un ser abolido por una vida que ya no le interesa y por la que es incapaz incluso de intentar el menor gesto",<sup>(5)</sup> según escribí tras su estreno.

(5) Vid. "La pauta del rigor", **Bohemia**, Año 85, no. 3, enero 15, 1993, p. 55-6.

## JURADO ASOCIACION HERMANOS SAIZ

Actuación (compartido):

Yamira Díaz

(Paisaje con lagunas en el espejo)

y Jorge Jesús Ferrera

(Mascarada de los Angeles)

Menciones:

William Fuentes

(¡Oh, Virgilio! II)

y Marcos Llacobet

(Estanco)

Dirección:

Sarah María Cruz

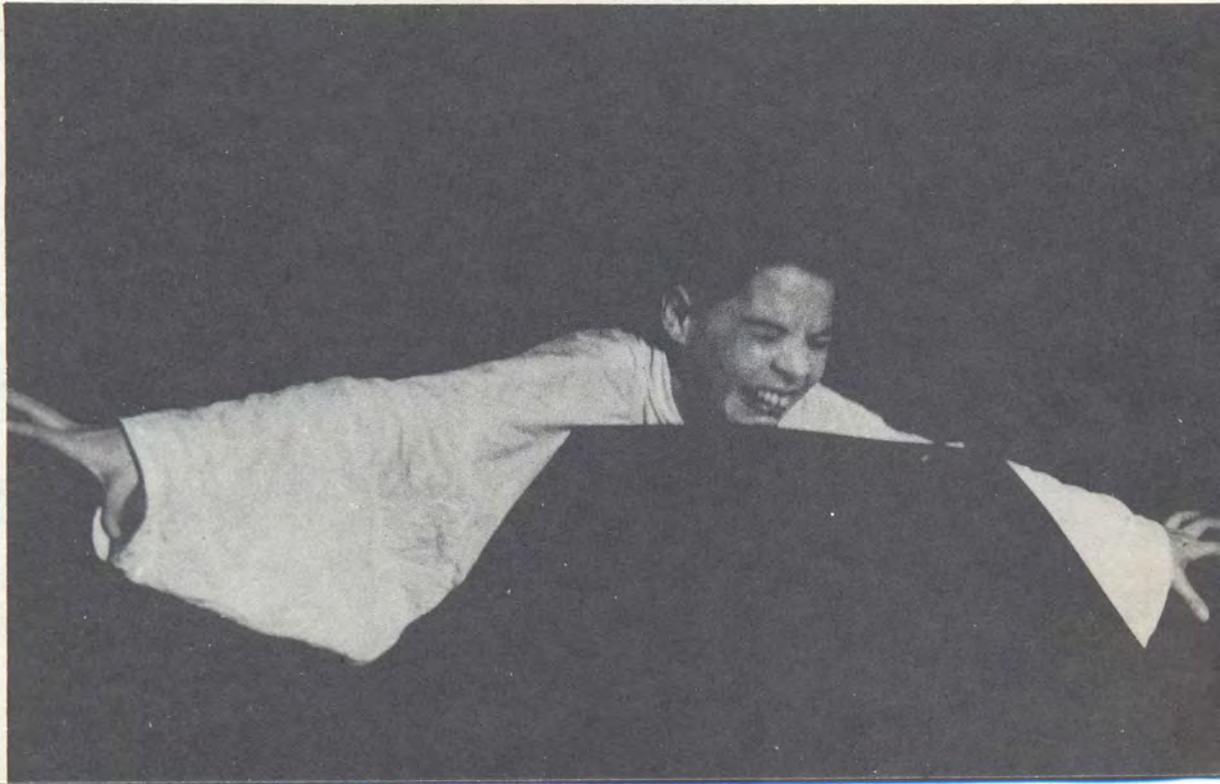
(Máquina Hamlet)

Dramaturgia:

Joel Cano

(Dos soledades y una desilusión)

● **Yordano Bruno.** Autor: Tomás González. Actriz: Jetzabel Añón





● **Mascarada de los angeles.** Actor: Jorge Jesús Ferrera

Lo reiterativo -aparentemente- de la puesta es negado por la brillantez de una realización depurada y una actuación sorprendente, ambas en juego con el sólido criterio de Hugh Kenner, quien observa que Beckett nunca se repite, si bien su peculiar estilo se mueve dentro de escasos tér-

minos teatrales. Si a ello unimos el brevísimo parlamento de Vladimir en **Esperando a Godot** -su pieza más universal desde su estreno en el París de 1953-: "Lo terrible es tener pensamiento", tenemos ya todo un contexto para este texto y esta puesta realmente esplendentes por su brillantez

en nuestro panorama escénico. Con Beckett pocos se aventuran por considerar -craso error- al genial dramaturgo irlandés-francés como un autor vetusto, "pasado de moda".

La Mujer, de Yamira Díaz en la **Nana** de esta puesta es modelo de rigores y esfuerzos. Su orgánica actuación -tan bien dirigida por Funes y tan igualmente bien conducida por la muy joven actriz- será tenida en cuenta a la hora de premiar los mejores desempeños escénicos de la etapa, no me cabe duda, escribí igualmente entonces y el tiempo y, por supuesto, este VI Festival, me dieron la razón también con este espectáculo, lo que, no es menos cierto, me satisface como crítico.

El lauro al espectáculo unipersonal fue para Sara María Cruz por su meritoria **Máquina Hamlet**, a partir de la pieza de Heiner Müller. El de mejor texto fue concebido a Alexis Oliva por **La gloria eres tú**, interpretado por Verónica Díaz y dirigido por Tony Díaz.

Teatro de la posmodernidad, **Máquina Hamlet** fue concebido años atrás por el gran dramaturgo alemán y ha tenido -como recién comprobamos con una fallida puesta mexicana visionada en La Habana y Camagüey- diversas adaptaciones a la hora de interpretar un texto tan rico, polémico y de tantas lecturas. Sin embargo, Sara María se lanza por un trabajo plurivalente en el que imbrica cine, teatro, pantomima, circo y más, así como diversas líneas de actuación que combina con un amplio registro estético a la hora de ensamblar una puesta cuyos resultados justifican cualquier predicción sintomática sin prejuicios, tal corresponde a su tarea de alta resonancia, de honda repercusión y, no menos, de genuino arte. Con este lauro, la inclusión de esta categoría entre los premios también se justifica. Ojalá en las próximas ediciones se presenten espectáculos de esta envergadura que -debo decirlo

# PREMIOS

## JURADO REVISTA TABLAS

Premio a texto dramático:

**La gloria eres tú**

de Alexis Oliva

Premio a espectáculo unipersonal:

**Hijo del alma**

de Javier Fernández



● **Hijo del alma.** Dirección: Javier Fernández. Actriz: Orisel Gaspar

también- permite al joven actor Joel Angelino un despliegue a veces asombroso de su potencial expresivo, gestual e incluso vocal.

Por lo general, en los concursos, festivales y otros eventos donde se ponen a prueba el talento y -no

menos- el carisma de los intérpretes, no coinciden los juicios de crítica y público, ya que al margen de calidades, el gusto estético de cada cual y el factor emotivo entre los espectadores influye en tal diferenciación y ya eterno alejamiento. Esta ocasión, quizá como en ninguna de las anteriores

ediciones, se dieron las manos ambos sectores. Creo que fue muy justa la selección de los galardonados en el Segismundo e, incluso, en el resto de los premios (UNEAC, Asociación Hermanos Saíz, UPEC y esta publicación especializada). Y no sólo lo digo por mis pronósticos (que convinieron con los del Segismundo), sino por el de los espectadores que cada noche colmaron el breve espacio del Café Brecht, donde estaban a la expectativa, en espera de cada gesto, de cada parlamento, de cada desempeño. Y tal atención, asiduidad e interés dicen mucho de lo alcanzado por el plausible VI Festival Nacional del Monólogo, cuya anual afluencia de público es quizá su mejor y mayor virtud, pues sin espectadores no existe ni es el teatro. Ahora sólo resta esperar por la próxima justa que será, seguramente, aún mejor. Al menos, así lo queremos quienes votamos por la fraternal lid de los actores cubanos. ■

# tablas

Libreto  
No.30

## LA GLORIA ERES TU

Premio TABLAS a Texto dramático en el VI Festival Nacional del Monólogo



monólogo original de ALEXIS OLIVA

**ALEXIS OLIVA ROCHE.** (Ciudad de La Habana, 1960). Licenciado en Artes Escénicas, labora, en calidad de asesor dramático, dentro de la emisora Radio Progreso. Su obra teatral ha merecido los Premios 13 de Marzo 1989, Rolando Ferrer 1989, Segismundo 1993, Unión de Periodistas de Cuba 1993 y Revista TABLAS 1993. Asimismo, dentro de la radio y la televisión cubanas, ha obtenido los premios Caracol 1990 y III Encuentro Nacional de VIDEO 1990. Actualmente, en calidad de guionista y director televisivo, produce una serie, a propósito de la música popular cubana, rodada en los Estados Unidos Mexicanos.

**Personajes:**

EL ANGEL  
EL DEMONIO

**NOTAS PRELIMINARES**

1.- El escenario debe recordar la gravedad de un altar que, a consecuencia de los desvaríos de la protagonista, consigue transformarse en un cabaret, ocasionalmente. A la postre, sin embargo, se sugiere fundir estas atmósferas, con la intención de que el clímax y el desenlace de la historia se verifiquen dentro de un halo epopéyico -sublime y cotidiano, a la vez-, congruente con los padecimientos que atraviesan las dos criaturas que incluye la protagonista.

2.- La protagonista transita entre la filosófica apariencia de un ángel y la irrespetuosa calidad de un demonio. En realidad, el ángel, tras su patriótica defensa de los vilipendiados, esconde la lujuria y otras miserias de los "iluminados"; el demonio, sin embargo, debajo de su hiriente desparpajo, oculta a una muchacha casadera, desprovista de coraje para tolerar el peso de un amor extraordinario. De tal manera, entonces, el relato aparece contado a dos voces: una, retórica, altisonante y falsa; otra, pueblerina, desgarrada y auténtica. Al cabo, como sucede con los espacios dramáticos, ya citados, los tonos se cruzan, cada quien asume su cuerda definitiva y la protagonista acaba, desde su provinciano epílogo, cantándole a la gloria romántica de América.

3.- El vestuario de la protagonista se reduce, fundamentalmente, a una túnica y otros velos -que recorren la gama que va del blanco al negro-, a fin de conseguir un atavío propio de un ángel o un demonio.

4.- La utilería queda determinada por las exigencias propias de la historia, a discreción del montaje.

5.- El matiz de la iluminación aparece registrado dentro de la semipenumbra -textura que emparenta los claustros con las salas de fiestas-. Claro que la escena es susceptible de ser tocada por luces de otra naturaleza, siempre que el instante dramático lo reclame.

6.- La banda sonora -que incluye efectos y temas musicales, propios, en su mayoría, del compositor cubano José Antonio Méndez- es, sobre todo, un recurso de enlace, entre la demagógica verborrea del ángel, y el pedestre discurso del demonio. Entonces, todo panorama sonoro aparece y se pierde, de modo misterioso, con la intención de hacer imprecisa la línea que separa a estas criaturas y acentuar el aire delirante y fantasmagórico que resume el relato de la protagonista.

## A la memoria de José Antonio Méndez, a pesar del silencio...

**EL ANGEL: (Con poderosa solemnidad.)**

Cada quinientos años, la farsa se repite con la misma inocencia de la ocasión primera, y retornan los dioses y se anuncia el convite de los viejos delirios, al pie de algún altar; cada quinientos años, el mundo está de vuelta, sin otra cicatriz que la de su memoria; memoria primitiva, negligente memoria, transculturada y frágil, ipero despierta!, al fin. Debe ser que el planeta, a pesar de su hastío, todavía se resiste a exhumar la esperanza, y todo es un recuento largo, cual una herida, que hipoteca el instante de descansar, en paz...

**EL DEMONIO: (Con rabia visceral, increpa, a toda voz.)** ¡Putá que te parió, carajooo...!

**EL ANGEL: (Con afectada ternura.)** Y es que la voz demanda, cuando menos lo esperas, de tanta pesadilla que reclama existir y, entonces, corren noches que rozan el suicidio y, no por accidente, alguien muere de amor... ¡Ni siquiera se trata de que sea la nostalgia el último recurso de la fatalidad! Difícil es sumarse, de nuevo, a la batalla después que el enemigo se aburrió de vencer; difícil es bordar un sudario de novia, mientras expira el siglo y no duele el dolor...

**EL DEMONIO: (Con pueblerino desenfado.)**

Otra vez, lo repito: precisas de un agarre por delante o detrás. ¡El juego es no caerte! ¿Tampoco así te alivias...? ¡No hagas una locura! Disimula el volumen de tu subdesarrollo... ¿Que te da igual...? Lo sé, pero hablamos de imagen; las dudas que nos crecen, por dentro, ...un aplauso inusual, ...la ciudad... ¡Qué cansancio! Y el frenazo, ahí, cual una melodía... **(Luego de respirar hondo.)** ¿Doce de la noche en la barra y no se oye un arpegio? ¡Doce de la noche en La Habana y no se oye un arpegio! ¿Comprendes ahora, King? 10 de junio... Un día irreverente; sobre todo, en las crónicas de los desamparados. Si no, fijate en mí: ¡del asco,

ni blasfemo!, ¿y habré tenido más razones para el odio?

**(Bufonesco, declama.)**

Llamaban a sifarra  
las notas de guitarra,  
cuando todo calló,  
y tronó su palabra:  
- ¿De qué sirve el jolgorio  
del día de San Antonio,  
si la moral impone  
cuarentena a los novios?

**(Absorto, concluye.)**

Si la moral impone  
cuarentena a los novios,  
¿de qué sirve el jolgorio  
del día de San Antonio?  
Llamaban a sifarra  
las notas de guitarra,  
cuando todo calló  
y, entonces, gemió el alma...

**EL ANGEL: (Profetiza, al margen de las liandades terrenales.)** ¡Bien aventurados, aquellos, los románticos, porque pueden mostrarse en toda su indulgencia, porque -a pesar del frío, la lluvia y la inconstancia- desfilarán, semejantes a corderos! ¡Bienaventurados, aquellos, los insulsos, que no suponen la fuerza del argumento, sin derivar que una tribuna es la medida que separa, a los idiotas, del poder! **(Con aparente tono conciliador, expresa, ahora.)** Mas, cesará el quebranto, audaces quimeras, pues enojosa broma es afirmar el corazón en las zonas de magia; porque si soñáremos, deliberadamente, luego de recibir la cuota de rigor, no quedará, ya, sacrificio que redima el pecado, y no habrá otra misión que la de condenarnos a la mano... de El...

**EL DEMONIO. (Volviendo en sí, reprende.)**  
Tranquila, ¿bien? ¡La acción de la lujuria

ruboriza a los muertos, y nada valen las cosquillas, sin varón! (**Desentendido, concluye.**) De manera que, Cenicienta, tú, a lo tuyo... (**Sin embargo, tocado por íntima sacudida, murmura.**) ¡error, pensar qué poco cuesta dar un paso! ¡Esta casa, que fue la Providencia, ya no lo será más, y hay que aprender a abrirle espacio a la basura! Ay, los hombres que lastiman... (**Luego de pausa, cae en cuenta, y expresa.**) Por cierto, King, ¿ya te conté que ayer me asomé por el barrio? ¡Igualito! Igualito... ¡Cubierto de tarecos hasta el mástil, pero él, ahí, como la hiedra! (**Sumiéndose, lentamente, en sus trastornos.**) La única diferencia son los pinos; cada vez, menos, y tan flacos, no hay quien transite la avenida, a mediodía... Pero así y todo, entré y, casi, pude; digo casi porque, apurando el paso, no sé cómo fui a dar a un solarcito yermo y... (**Franca mente conmovido, prosigue.**) Grabado, sobre piedra ya deslucida por la gestión del tiempo, aún, conseguí leer: NUESTRA SEÑORA. CATECISMO, BALLE Y CORTE Y COSTURA -además de la asfixia-. (**Alucinado, susurra.**) ¡Qué sobresalto, King! Fue como si, de pronto, anulasen mis piernas, y la necesidad de clavarme en el suelo se llevó lo demás... (**Entre ofendido y asustado, exclama.**) ¡Todos mis años lanzados a la cara por culpa de un letrero que rebasó el olvido! (**Indefenso, ahora, acelera el relato.**) Yo escuchaba a la gente que, a falta de otro asunto, murmuraba al cruzar: "Mira a esa tipa, tú... ¡Con El Indio en su punto, y recordando...!" (**Desfallecido y, en un postrer esfuerzo, apunta.**) Pero nada... ¡Y todo!, que, con lo triste que estoy, y haciendo de payaso, mejor me arrolla un tren... (**De golpe, abandona su abstracción.**) Y desperté, o lo que es lo mismo, me fui hacia allá, donde la plebe suele ser tolerante y un pobre perro puede tenderse al sol, así sea de hambre... NUESTRA SEÑORA: ¡FUNDACION ESPAÑOLA AL SERVICIO DEL HOMBRE Y LAS NUEVAS CULTURAS! Qué disparate, King... Si la tomo con ella, no paro, hasta gritar: ¡Ve a chingar a tu madre...! Porque, a pesar del tiempo y las normas debidas, sigue siendo, a mi juicio, la misma hija de puta que no te abrió sus puertas para que te sentaras, entre los niños "high", porque iba y se les pega! ¡Fascista! Sabrá Dios si por eso nunca pude rezar, sin acordarme de ella, y de ti, que pasabas con tu

música al hombro, resignado a perder... (**Con evidente sorna, murmura.**) Pero ya estaba escrito que yo no sería santa, amén de las celadas que nos tiende el pudor y, en mis horas de insomnio, detrás del ventanal, ... ¡me encomendé a la gloria loca del cabaret!... (**Entonces, sin previo acuerdo, improvisa un show que, al cabo, liquida sus dudosas fuerzas; y admite, sofocado.**) Desafino en el MI, porque no soy muy alta... (**Más, de inmediato, agrade.**) ¡Pero el resto es pasión, postmodernistas! Salir de escena, sin que a nadie le importe, ¿no es eso demasiado, King? ¡Al final de la cuerda, estamos secos! (**Con aire de quien responde a supuesta sugerencia.**) ¿El Atlántico...? ¡Después de los 500, ya está contaminado! Repara, nada más... ¡Qué taquilla! Ni cuando el Siglo de Oro... ¡Pero no te me aflijas! De cualquier modo, tú cantaste, cual un ángel... Si el requisito de costumbre es padecer, ¡ya somos dos!, frente al mundo o al infierno. Así que ... ¡olé! (**Bajo cuerda, admite, sin embargo.**) No deja de joderme, claro, que cientos de tarados confundan la poesía con la pornografía; aunque, de todas formas, el pánico es idéntico: ¡o te entregas a ellos o te quedas, contigo!, y hay días tan prolongados...

**AL ANGEL:** (**Grave, expresa, con aire de profeta.**) Sorpresa, materia original, que acechas los caminos de los seres humanos... Sorpresa, dimensión que incluye liviandad, desencanto y pavor, en los que ya sufrimos, ... ¡otra vez, no, Sorpresa!... (**Acongojado, acepta.**) Pero siempre es tan tarde... Precisamente ahora, que las calles de Varsovia mudan de nombre, bajo el signo de otro pacto; en este instante de albañiles satisfechos de hacer saltar el paredón de los demonios; cuando la Tierra no resiste, ya, milagros, (**Alarmado, apunta.**) Sorpresa: América celebra su presencia en la historia... ¡América, de fiesta, como si el genocidio fuese dulce criatura, que arriba a su onomástico!

**EL DEMONIO:** (**Entre sobresaltado y dudoso.**) ¿Carabelas dijiste, King...? Pregunto porque, a veces, me miro en el espejo y, éste, nunca responde; quizás, por compasión... (**Resignado, a su pesar.**) ¡Cenicienta, Cenicienta, para aliviar tus males, olvídate del príncipe! Corren los días en que un

verso es paranoia y, la nobleza, un decadente distintivo... (*Airado, vocifera.*) ¡El, entró, disfrutó y, de las bodas, já! Cosechar la belleza fue siempre un atentado contra los estatutos del poder oficial, así que dale vuelta a la página amarga, y piensa que eso ocurre solamente una vez... ¡Porque se necesita ser ladino -mucho peor, tunante- para desenfrenar a una novicia, cañonearnos El Golfo y, todavía, solicitar, de parte nuestra, un madrigal! (*Abatido, reconoce.*) Jamás se tiene la exclusiva del ridículo, y es que en eso de jugarse la cabeza, América es genial; no todo es primitivo. (*Orgulloso, argumenta.*) Por ejemplo: figúrate batiarte con la peste, sin otro aliado que las ganas de vivir: comúnmente, nos vence, pero, en el camposanto, te abrigará el perfume de sor Juana, juglar... (*Extasiado, argumenta, ahora.*) Y hablando de canción desesperada, figúrate cantar para un "lleno" de estadio... Los sonidos se enredan, clamando por Amanda y, de golpe, el verdugo guillotina tus manos... (*Grita, en el colmo de sus figuraciones.*) ¡Eso es ternura, King!, y lo demás, morcilla... (*Delirante, aún, hace una pausa, cae en cuenta y exclama, con segunda intención.*) De súbito, adivina la verdadera causa que te impidió cruzar las puertas del convento... ¡Así que fue el "volumen", caramba, y no otra cosa, lo que a Nuestra Señora le asustaba, también! Qué maravilla... Y ella estaba en lo cierto... ¡Con la abstinencia que reinaba en la morada, y la profunda longitud de tu figura, ni los soldados detenían la rebelión! (*Ahora, la transición es disfrutada.*) Pero ocurrió... Dos segundos, después de interpretar el salmo -un sábado de gloria, ¿recuerdas, trovador?-, me despedí de los ayunos matutinos, salté las verjas del convento y, de tu brazo, me convertí en tu esposa... (*Carraspea y apunta, de mal humor.*) Rectifico: en tu sombra; porque, por más que te embullé para el estreno...

**EL ANGEL:** (*Entre mordaz y sentencioso, susurra.*) La única garantía de los enamorados es la esperanza, pero nada resuelve; y es preciso salvarse para que La Conquista se reparta, entre todos, al menos, esta vez. (*Patriótico, declama.*) No se descubre un mundo para que languidezca, sin ofrecerle, apenas, una oportunidad: ¡la de morir, cantando su propia desventura!, ...y, así, sigue

la misa de los hijos de El Sol, ...y, así, sigue la misa de los hijos del El Sol, ...

**EL DEMONIO:** (*Remeda, burlón.*) ...y, así, sigue la misa de los hijos de El Sol, ...y, así, sigue la misa de los hijos de El Sol... (*Extenuado, concluye.*) ¿Adónde iremos, King? ¡Abandonada, ante el altar, por un lunático -repleto de bemoles, que no le cabían más-, sujeta, sigo, a mi suerte de virgen, sin saber que los huevos se me quemaron ya! ¿Y qué se le va a hacer, si los vientos no ayudan? Y, otra vez, como entonces, el vigía grita: ¡ingenuaaa...! (*Desilusionado, admite, a su pesar.*) Tenía razón Cortés: el problema de España es su pésima fama; catequizar, con el garrote, a Trucutú... De los nativos nunca esperes villancicos. ¡Todo el donaire ha de importarse de Madrid! (*Despectivo, se mofa.*) Y, todavía, celebran, como si la congoja no fuese un almacén, donde caben los indios, después, los africanos, y sobran lugarcitos, dentro del ataúd... (*Ebrio, de rabia, apunta.*) ¡Quién sabe si la amnesia -siempre tan democrática-, además de ser trágica, sea el remedio ideal! Petróleo no tenemos; casabe, mucho menos; así que ni te acuerdes de ese toro escapa'o... (*Desmadejado, musita.*) Debe ser que El Caribe festeja, como puede, el V Centenario de la mediocridad, con tal de que la luna de miel siga brillando, aunque nos cueste un dólar, que es dinero vital. ¿Adónde iremos, King? Es tan triste la orquesta que, mejor, me emborracho...

**EL ANGEL:** (*Indignado, exhorta.*) ¡América! América...: algún día, los destinos de las transnacionales dependerán del rumbo que les fije un peón, y ningún almirante va a robarnos el crédito, porque ya fue creado el derecho autoral... Tendrán sus vacaciones esos desempleados que cumplieron la pena de no hallar un trabajo -porque no lo buscaron o porque la comparsa terminó, amaneciendo y, mañana, veremos-. Los más afortunados serán esos burócratas que, detrás del despacho, mantienen un harén... ¡El mismo, para todos, inaugurando un rito donde el sabor resulte la única propiedad!

**EL DEMONIO:** (*Con evidente extrañeza.*) ¿También, tú, escuchas voces, King? Un interlocutor neurótico y pedante, que inte-

rumpe, a disgusto, los chismes de los dos... Al principio, creí que provenían de un ángel, vagamente informado de cuanto aquí se habla; pero ya estoy dudando del ángel y, ahora, pienso que se parece al diablo, con su tenue fastidio. ¿O seré yo, juglar? (*Receloso, admite.*) ¡Es tan fácil mentir y apuntarle a los otros las deudas personales...! (*Para disimular su alarma, expresa.*) En resumen, ¿ya te conté que ayer me asomé por el barrio? Ah... ¡"Cemento, ladrillo y arena", para seguir igual! Si no, contéplate a ti mismo que le sacaste brillo a La Loma del Mazo, a ver si aparecía un par de yerros con que hacer la merienda, y nunca llovizó... ¡Sí, ya sé que las musas ayudan, pero con eso no bastaba para México, ni siquiera en tercera! Te salvó el beneficio; de lo contrario, vueltas y vueltas... ¡Qué coincidencia, King! Todo es una ruleta... ¡Nada más hizo falta que mudases de aire para que las monedas de apiadasen de ti! (*Grave, acepta.*) Parece que los éxitos de todos los románticos siempre dependerán de las velas de un barco, porque talento ya no sirve para nada. (*Irónico, recuerda.*) ¿Los periodistas...? Sí, luego de tu regreso; todo el vano oropel con que la capital saluda a los que triunfan, después de las mordidas; (*con infinita ternura.*) y yo buscando solamente un instante para decirte, abierta: "...me faltaba paz, me faltaba amor, me faltabas tú..."

**EL ANGEL:** (*Frenético, arremete.*) ¿Te han dicho, alguna vez, que el crimen es idéntico, del origen a acá?, sólo que va de tiendas y, de retorno, exhibe máscaras renovadas, propias de la ocasión...

**EL DEMONIO:** (*Hastiado, murmura.*) ¿Pudiste oírlo, King? ¡El peor de los piratas vuelve a hacer de las tuyas y, aún, no te reconoczo, Satanás tropical! (*Tembloroso, musita.*) ¿O es la voz del pasado y del miedo a encontrarnos desnudos...? ¡Todo es una ruleta! Y tú sigues dormido, ajeno a los rigores que impone la verdad, mientras yo busco a un héroe que me libre, icarajo! de este horrible martirio, que es la simulación... (*Agobiado, expresa.*) Mas, la calma... ¡Esta calma...!

**EL ANGEL:** (*Severo, se reporta, otra vez.*) No es tan largo el descanso, fatigada criatura...

¡Toda época establece su propia insuficiencia y la misión de un reino es conjurar el mal! De modo que ya viene el juicio de los muertos para que nada escape a la crucifixión... (*Y remata, lapidario, su agorero discurso.*) ¡Voy tras tus pasos!

**EL DEMONIO:** (*Horrorizado, grita, en su afán de detener el ajuste de cuentas.*) ¡Nooo...!

**EL ANGEL:** (*Implacable, juzga.*) Será la madrugada tu eterna sepultura, y cruzarás, dolida, sin percibir la luz...

**EL DEMONIO:** (*Exclama, en su estéril fuga.*) ¡Quítate!

**EL ANGEL:** (*Tajante, prosigue.*) ¡No habrá, por más que implores, una mano tendida, que aparte, del colapso, tu habitual necesidad!

**EL DEMONIO:** (*En su huida, vocífera.*) ¡Déjame!

**EL ANGEL:** (*Inexorable, continúa.*) Ningún tercermundista es tan fuerte, que pueda evitar los estragos de la melancolía...

**EL DEMONIO:** (*Esgrime, en su defensa.*) ¡Ya pesan mis cadenas!

**EL ANGEL:** (*Cruel, añade.*) Pero no demasiado...

**EL DEMONIO:** (*Inquiere, sofocado.*) ¿Qué más quieres, entonces?

**EL ANGEL:** (*Sentencia, de una vez.*) Hundirte en ese mar de los negros recuerdos hasta que el infinito resbale; sobre ti...

**EL DEMONIO:** (*Estremecido, suplica.*) ¡El mar es una jaula, disfrazada, y yo anhele el reposo!

**EL ANGEL:** (*Inescrutable, expresa.*) ¡Consumado está!

**EL DEMONIO:** (*Entonces, con la suicida fortaleza de los condenados, pasa a la ofensiva.*) Todavía no... (*Y continúa, sonriendo lastimosamente.*) Si he de morir, presa de tus designios, al menos, debo saber quién eres.

**EL ANGEL:** (*Ladino, advierte.*) No prolongues la suma de todos tus errores...

**EL DEMONIO:** (*Implacable, reta.*) ¡Quién eres, o vacilas, después de tu retórica, frágil como la imagen de los viejos patriarcas!

**EL ANGEL:** (*Compasivo, se presenta, al fin.*) Soy tu doble, infeliz, porque soy tu cordura.

**EL DEMONIO:** (*Apiadado, refuta.*) No... ¡La vileza jamás estuvo asociada en el principio, a la razón!

**EL ANGEL:** (*Aterrorizado, grita.*) ¡Deliras!

**EL DEMONIO:** (*Con simpleza letal, argumenta.*) No; debajo de tus aires libertarios, tras la aparente dignidad de tus ofensas, se esconde, sólo, un alma, ausente de coraje para pagar el precio de un amor inusual...

**EL ANGEL:** (*Sacudido, clama.*) ¡Cállate!

**EL DEMONIO:** (*Sin poder evitarlo, expresa.*) Y sí, estamos unidas por una misma fecha y un íntimo rencor... ¡10 de junio!

**EL ANGEL:** (*Apenas perceptible, recuerda.*) 10 de junio... (*Y, de inmediato, arrepentido, grita.*) ¡Mentira!

**EL DEMONIO:** (*Pesaroso, acepta.*) Es inútil, tragedia... Tú lo dijiste, antes: por más que el tiempo corra, siempre habrá un texto que no fue pronunciado y un ademán que no alcanzó a nacer. Tú lo dijiste, antes, tragedia: marchamos, tan unidas, que el delito es el mismo; sólo que yo me aturdo, mientras tú lo disfrutas. (*Entonces, proclama, frenético.*) ¡Y, de una vez, hoy va a saberse la verdad!

**EL ANGEL:** (*Desplomándose, alcanza a gritar.*) ¡Nooo...!

**EL DEMONIO:** (*Con acento muy tierno, va hacia atrás, en sus recuerdos.*) Aquella tarde, La Habana era inocente... Oloroso a jazmín, a pesar de su altura, el astro rey demoraba su tránsito, sólo para brindar a la salud de aquellos que poco pretendían, y todo imaginaron, mientras la primavera suspiraba, de azul. (*Suspira, hondo, y continúa.*) La radio había anunciado un viento

maromero que, lejos de estorbar, despejó los vitrales, y el itin tan! de campanas repicaba, tan claro, que la rumba del barrio, sin enojos, calló... (*Ruborizado, expresa.*) Ella estaba alarmada, porque el traje cortado no parecía de novia, y había costado mucho; no tanto como el velo, porque lo había tejido, a la luz de una estrella, de nombre Castidad. (*Luego de transición, refiere.*) ¿El...? ¡Estaba asustado, después de sus alardes de galán seductor! Y casi no atinaba a elegir la bufanda, la corbata o el lazo, aunque fuesen las bodas del calor y la sed... (*Travieso, apunta.*) Pero no había cuidado... ¡Todo estaba previsto! Los toneles del barrio se encontraban a punto de bañar, de cerveza, las mansiones sagradas, los bufetes gastados, con su cordial aroma de pueblo en Nochebuena... (*Entusiasmado, relata.*) Para no complicar un trámite tan simple como dormir, ¡al fin!, junto a él y su guitarra, ella había designado, en misión de padrinos, a dos pinos enormes, vestidos de retoños, pensando en la madera de su lecho nupcial. (*Y apunta, malicioso.*) ¡Que, luego, no hay excusas ni perdón! (*Delirante, exclama.*) ¡Y sonaron las cinco! (*Y, entonces, susurra, agitado.*)

Reloj, que todo comienzas,  
desde aquí o desde allá,  
resérvate la tristeza  
y procúrame la paz.  
¡Que la noche de mi ofrenda  
sea un milagro, sin edad,  
milagro que, en su bautismo,  
borde, de tul, la ciudad!  
Reloj, que todo comienzas,  
desde aquí o desde allá,  
despósame con nobleza  
y bendice mi ritual.

(*Grave, con acento desconocido, repite.*) Y sonaron las cinco... (*Atenazado, por íntima herida, expresa.*) ¡Sí, alguna vez, la vida cupo, entre nuestros pasos, yo tuve el privilegio de contarlos! Uno, capaz de rebasar la escalinata de la iglesia; dos, útil para cruzar el umbral del salón y verle, ahí, bañado por los humos del incienso... (*Con temblor manifiesto, hace una pausa y cobra aliento.*) Vuelto de espaldas, confiado en la promesa del amor, estaba él, a la escasa distancia del paso que no di, porque... porque (*y exclama, fuera de sí*)

...ieché a correr...! (*Bajo el peso de su confesión, todos los resortes se desatan, y cuenta.*) Corrí con la violencia de los tontos; corrí, sin previo acuerdo, hacia el abismo; corrí porque se vive, tan de prisa, que mi felicidad desbordó todo cálculo... (*Estremecido, apenas se detiene, y exclama.*) ¡No fuiste tú, amor, quien faltó al compromiso! ¡Aquella tarde, La Habana era inocente! ¡Fui sólo yo, o el doble que escondemos, quien traicionó la fe de todos los amantes!

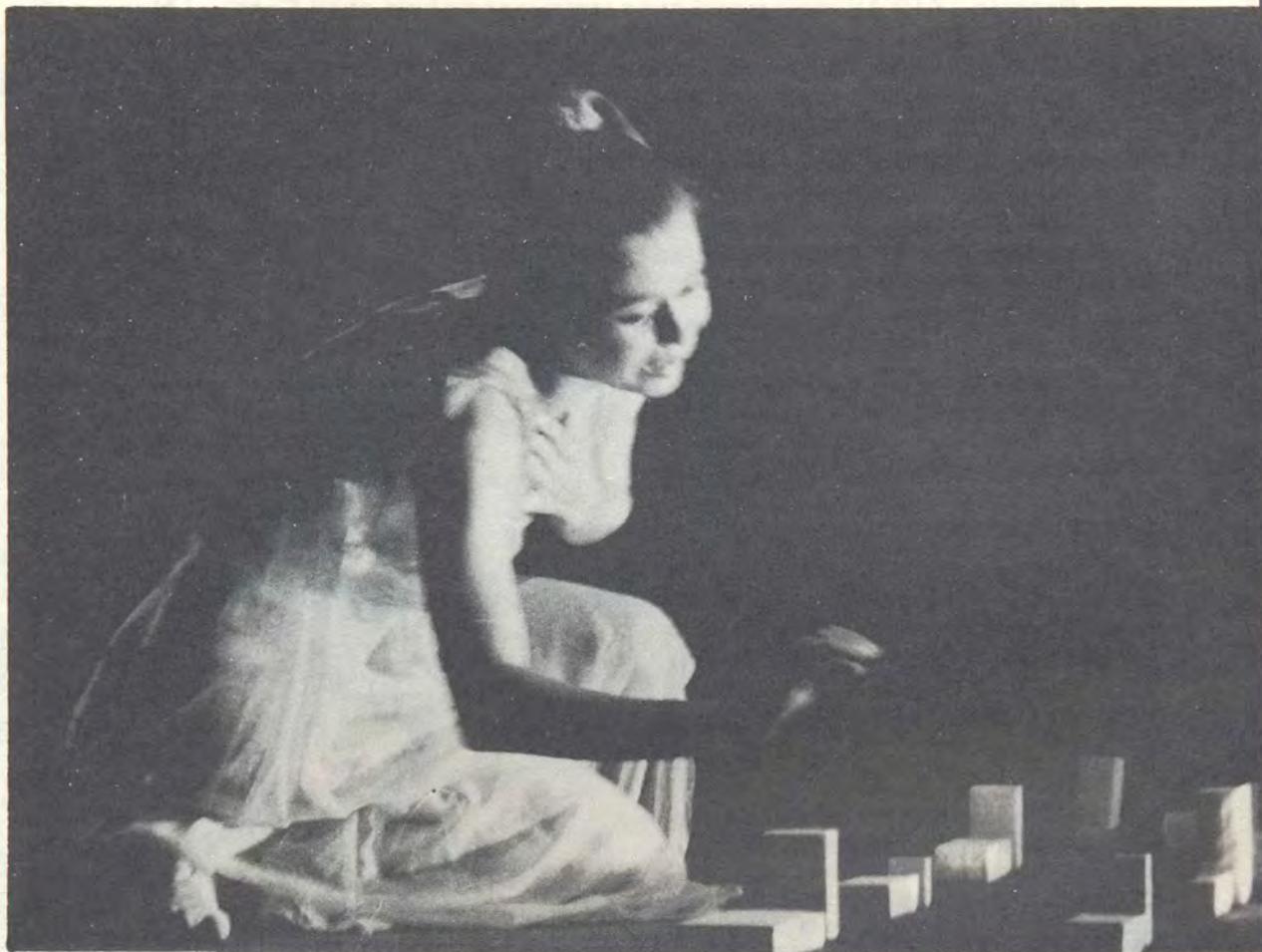
(*Desgarrado, el deterioro es evidente, cuando expresa.*) No sé dónde fui a dar, ni quién me brindó asilo... ¡Los bastardos tenemos más de un progenitor! Y, por toda respuesta, yo callaba y pensaba que un paso cambia el curso de la tranquilidad... (*Luego de larga pausa, susurra.*) Después, supe, en los diarios, que se apagó la estrella, como acaba un bolero que nadie ha de decir, y compré su guitarra, vendida en la subasta donde acuden los perros, a mendigar un sitio... ¡El rincón que ahora tengo, desde donde te grito que no valió la pena apartarme de ti!, porque hay riesgos enormes, pero ninguno amargo como la pesadilla que trae la soledad... Nada más. (*Receloso, vuelve a la carga.*) Y, por si falta algo, en nuestra última cena, distinta a la soñada, pero igual de importancia, me descubro hasta el fondo: no escapé por el gusto que inspira la perfidia; ni siquiera conté el color de tu piel... ¡Si no acudí a la cita, fue porque tu ternura superaba, con ganas, todo mi corazón! (*De un tirón, cierra el penoso capítulo.*) Ahora, estamos en paz, y el tiempo sabe que me sobran las heridas... (*Cae, entonces, en un letargo vasto y, a la postre, musita.*) No conozco un suceso que haya durado tanto, King, pero era necesario. ¡Nada de voces, mientras tú y yo charlamos, que siempre hay alguien empeñado en joder! Por lo demás, ni te ocupes de mí... Con los años, se aprende a respirar profundo, a pesar de los daños que nos traiga el smog. (*Abatido, comenta.*) Algún día, se sabrá -cuando la suerte de esta tierra se escriba- que, detrás de cada gran caudillo, sólo hubo un alma que no tuvo coraje para vestir de blanco y llegar al altar. (*Calla y, al cabo, expresa.*) Esta es la historia, mi historia, ...la única historia... ¡Lo demás es cuento de camino que la gente

se inventa para escapar de sí, aunque jamás lo logre! Y ya casi amanece, ¿eh, King? (*Provisto de segunda intención, apunta.*) La luz del alba jubila a los fantasmas trasnochados, y no hay que dar lugar a un epílogo incierto, ahora, cuando sabemos que se acerca el final... ¿O me equivoco? (*Con pretendida ironía, en su afán de transmitir sosiego.*) Cuando nos conocimos, terminó el imposible y saltamos las verjas -itú, delante!, yo, atrás-, de modo que, esta noche no me queda otro asunto que seguirte, de nuevo; y, esta vez, sin opción... (*Con aire de quien responde a supuesta súplica.*) ¿Es que no te das cuenta que yo te quiero tanto, que nada en esta vida me importa demasiado? Excepto, la nostalgia de las playas de América, salpicadas de sangre, en nombre de la cruz... (*Ahora, invita, siniestro.*) Porque tú no no harías, ¿eh, King? (*Y expresa, luego de transición, definitivamente convencido.*) ¡Siempre habrá un pico blanco, coronando el sendero, para no hacer inútil la ocasión de vivir! Quien lo elude, se salva de presentar el rostro; quien lo enfrente, sabrá cuánto cuesta La Voz... (*Desafiante, en su patético clímax, exclama.*) Hubo, una vez, un hombre que le cantó a los buenos, a pesar de sí mismo, y gritó: "¡Soy feliz!..." Pero los cuerpos santos no entienden de leyendas, y prefieren hincarse, al placer de volar. (*Absorto y desgarrado, concluye.*) Porque habría que vencer el miedo de los siglos para arrojar del templo a los traidores, King; y es que habría que asomarse a la misma agonía, y padecer la gloria de morirse de amor...

*Entonces, de un tirón extrae una pistola -todo el tiempo, guardada, bajo los pliegues de su túnica-, se la lleva a la sien y se dispara un balazo interminable, deseado y atroz. Durante su caída, los estertores de la protagonista alcanzan a fulminar al Angel y al Demonio, de una vez, mientras el apagón se cierne, sobre escena. Justamente cuando la última luz desaparece, la voz de José Antonio Méndez rompe a cantar, y deja escuchar la pieza que ofrece título a la historia...*

---

FIN



tálgica que anuncia un ritual, junto con diminutos cuadrados y rectángulos blancos que semejan un camposanto y que se utilizan en función objetual de disímiles formas, hasta un trabajo gestual que no renuncia a Stanislavski, ni a Brecht, ni a Grotowski, que desconoce la dicotomía absoluta entre lo verbal y lo gestual, que no ignora las perspectivas con que puede encararse un tema desde diversos géneros teatrales, y que lo integra todo -sin desconocer incluso el lenguaje televisivo- en un producto aparentemente arbitrario, pero repleto de sentidos, podríamos entonces afirmar que en **Irresponsables muecas o Hijo del alma** hay una convicción post-modernista.

En realidad este asunto del post-modernismo, si no hubiera una convicción de por medio surgida de una visión particular de aprehender la realidad de nuestros días, sería una cuestión menor. Aquí no hay oír a modas ni a programas. En **Hijo del alma**

simplemente lo que encontramos es una limpia articulación de sus elementos escénicos, una coherencia artística provocadora de múltiples significaciones, hábilmente manejada por una actriz con conocimiento de causa, que sabe qué hacer y cómo para producir un hecho teatral cuyos hilos comparte con el director en un proceso creativo vital, vibrante, anunciador de continuidades y no conclusivo, que propone alternativas al propio proceso creador como presupuesto básico, premisa que en este caso me resulta orgánica, totalmente verosímil y llena de sentido.

Las madres, los hijos, la guerra. Es la tráda dramática que desde los griegos hasta el realismo socialista aparece en tantos géneros literarios y escénicos, desde la poesía oral hasta el cinematógrafo, desde la tragedia al melodrama, desde la canción fúnebre a la más cursi. **Hijo del alma** no desconoce los lenguajes con que se ha multiplicado para reafirmarlo en su tragedia. Si de poner etiquetas se tratara podría

Premio TABLAS a Espectáculo unipersonal en el VI Festival Nacional del Monólogo

crítica

# HIJO DEL ALMA: ¿una tragedia postmodernista?

Rafael González

En enero del 93, por feliz idea del Consejo Provincial de Artes Escénicas y el Proyecto El Mejunje de Santa Clara, se realizó el I Encuentro de espectáculos unipersonales y de pequeño formato de la provincia de Villa Clara. Como miembro del jurado creo no desacertar si expreso que hubo unanimidad en cuál debía ser el Premio único del Jurado. Se trataba de una propuesta teatral que nos cautivó por la extraña magia en que nos envolvía. Tenía un título que podía confundir tanto a públicos habituados a consumir productos marca **mass-media** como a entendidos en la materia: **Hijo del alma**. En realidad este es el nombre de un poema de José Martí que podemos encontrar en su **Ismaelillo**.

Los autores de la propuesta, Javier Fernández y Orisel Gaspar, decidieron con posterioridad complicar su título, con una conjunción disyuntiva, en aras de abrirnos el espectro de posibilidades especulativas: **Irresponsables muecas o Hijo del alma**. La nueva opción proviene de un texto de Julio Cortázar en su **Rayuela**. Y si decimos que el discurso textual que conforma la propuesta se integra, además, con tragedias de Lorca, -desde **Yerma** hasta **La casa de Bernarda Alba** pasando por **Bodas de sangre**-, con pasajes de **La marquesa Rosalinda**, de Valle Inclán; con textos de **Madre Coraje y sus hijos**, de Brecht; **Perla marina**, de Abilio Estévez y una canción de Lennon y Mc Cartney, podríamos sospechar enseguida de una vocación o actitud post-modernista en sus creadores.

Si, por otra parte, encontramos en su discurso escénico, desde una alfombra púrpura y un peplo rojo con el que se viste la actriz hasta el sonido de una flauta nos-

fotos: ISMAEL





decirse que nos encontramos ante una auténtica tragedia post-modernista. Entiéndase esto por esa imbricación de perspectivas con que se asume un tema, yuxtaponiendo textos sin una jerarquización aparental, modificándolos, violándolos, desacralizándolos, extrayéndolos libremente de su estructura literaria original, fundiéndolos, para crear un nuevo texto, en el que no se pierde el aliento de los autores sino se sienten como presencias referenciales; a la par que los sistemas sígnicos escénicos relativizan, en las funciones que establecen sus relaciones, no sólo los códigos textuales sino los propios rompiéndolos y recomponiéndolos con cada nueva proposición sincrónica.

El juego dramático que propone, y que asume la actriz como un juego infantil -con la seriedad que le corresponde- puede encontrarse en el plano textual en el fragmento de **Rayuela** que se cita, con apariencia de inconexión,- hacia el centro del espectáculo:

Estas pues son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas. Conceptuando la obra como una partícula de la obra y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y partes de alma, mientras que a la humanidad entera la trato como a un mezclado de partes (...) Pero si alguien me hiciese tal objeción, que esta concepción mía no es en verdad una concepción sino un engaño y que yo en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del arte estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables muecas, contestaría que sí, que es cierto, que tales son mis propósitos y, por Dios, no vacilo en confesarlo, señores, yo quiero esquivarme tanto de vuestro arte como de vosotros mismos pues no puedo soportaros junto con aquel arte, con vuestras concepciones, vuestra actitud artística y con todo vuestro medio artístico.

Lo fragmentado, lo inacabado, lo inconcluso, la impresión de que la puesta en escena funciona como un sistema no homogéneo e impreciso, la noción de incoherencia y de no totalidad son elementos que Patrice Pavis considera como presupuestos de una posible estética teatral post-modernista. Junto a estos la creación de una especie de metadiscursio propio que hace legible las condiciones de la actividad artística, unida a una utilización irónica de los códigos que usa. En ese sentido podría entenderse entonces la asunción de los textos dentro de la propuesta en tanto portadores de sentidos múltiples como diferentes perspectivas desde las que se asume el tema. A la par, un texto de Lorca o Valle Inclán pueden ir al lado de una frase de Lennon y Mc Cartney: "You say good bye and I say Hello." Pudiera decirse que en *Hijo del alma* todas estas características se ofrecen como plato del día. Sin embargo, la alternancia o sucesión de textos en la misma guardan una coherencia significativa: la contigüidad se desarrolla, como común denominador, a través de Lorca-Brecht-Cortázar como un eje sincrónico de identificación-distanciamiento-desmembramiento, una especie de proyección o apertura a campos cada vez más amplios de lectura que incluye el propio proceso creativo, o mejor, la propia construcción del espectáculo, o su deconstrucción, por ser más precisos. Sin embargo, esto también tiene un valor irónico. No de otra forma pudiera entenderse la inserción de otro de los textos de *Rayuela*:

Conviene saber que un jardín planeado de manera muy rigurosa exige gran competencia y muchos cuidados; por el contrario, en un jardín de tipo inglés los fracasos del aficionado se disimularán con más facilidad. Algunos arbustos, un cuadro de césped y un solo cantero de flores mezclados son los elementos esenciales de un conjunto muy decorativo y muy práctico. Si por desgracia algunos ejemplares no alcanzan los resultados previstos es fácil reemplazarlos por medio de trasplantes, no por ello se advertirá descuido o imperfección en el conjunto pues las demás flores formarán siempre un grupo satisfactorio para la vista. Esta manera de plantar se designa con el nombre de *mixed border*, es decir, cantero mezclado. Las flores así dispuestas, que se mezclan, confunden y desbordan como si hubieran crecido espontáneamente darán a su jardín un aspecto campestre y natural mientras que las plantaciones alineadas en cuadrados o en círculos tienen siempre

un carácter artificial y exige una perfección absoluta.

Pudiera tomarse esto como una declaración del principio creativo que sustenta *Hijo del alma*. Sería la técnica del *mixed border*. En realidad resulta ser una declaración engañosa: su pragmatismo para principiantes, la idea de una transmutación de términos en el eje paradigmático como vía de solución creativa que ofrece imagen de espontaneidad y naturalidad sin requerir de una perfección absoluta, pudiera entenderse como un sarcasmo, el mismo que pudiera encontrarse en la omisión de términos como madre, guerra, hijos, padre, hermanos, y que reclaman un lugar en la memoria a través del texto de Mercedes la Inconforme, de *Perla marina*, de Abilio Estévez.

En realidad *Hijo del alma* propone un *mixed border* rigurosamente planeado a partir de la observancia de las leyes infranqueables del teatro tradicional. Su sentido trágico no reside precisamente en esa recurrencia continua a los textos mayores de Lorca, con los que finaliza la obra. Las transmutaciones posibles de este espectáculo, que plantea un ilimitado proceso creativo de inclusión y exclusión de textos relativizados por el propio discurso escénico, tienen aquí un límite, una contención: la del sabio dominio del decursar o la progresión dramática, la del ritmo preciso que le corresponde a cada parte y al conjunto, la de la armonización y coherencia de sus elementos discursivos, tanto verbales como visuales y auditivos, la de un tema que no se pierde y se maneja con consecuencia y, si bien la contradicción que mueve su acción no se encuentra en conflictos entre personajes, sí está presente como fricción continua de las perspectivas con que se encara el tema a través del propio proceso creativo.

De todo ello resulta un hecho vital que reclama su permanencia en la memoria pues su sentido trágico está más allá de cualquier variante organizativa del material artístico. La imagen final de esa mujer-actriz, resumen del sentido final de la propuesta, habla de una verdadera tragedia del hombre: la guerra y sus implicaciones en las honduras más íntimas del ser. Con *Hijo del alma* la post-modernidad nos habla del ser humano e ironiza sobre sus propios límites como concepto cuando es entendido cuál programa o moda, lo que puede constituir su propia tragedia: la de funcionar como muro de contención de lo humano. Cuando no sucede así, reclama a la memoria y muestra sus posibilidades.

# BARRANCAS:

## crónica de un misterio



El barro de los caminos que llevan al barracón de El Pozo no se seca, aunque no llueve desde ayer. Pero así es Barrancas. Barro, barrancas, barracón. Más que un juego de palabras, resulta una suerte de descripción del lugar, involuntaria, pero no inexacta. En Barrancas no hay asfalto ni aceras, y muchos de sus 471 pobladores actuales han conocido en

algún momento de sus vidas lo que es habitar un barracón, como sus antepasados de Haití.

El barro no se seca, pero la gente llega a pesar de todo, con sus ropas de fiesta. Llegan, desafiando el barro cierto y la lluvia probable. Han venido al teatro, porque esta tarde el barracón de El Pozo no es un barracón abando-

nado, ni la futura panadería de Barrancas, sino un escenario. (Bien pensado, en sus primeros tiempos la *skené* de los griegos no sería mucho más.) Una barraca al fondo, al frente un espacio con piso de cemento y unos horcones de hierro solitarios, restos de otra barraca demolida. A la izquierda, algo más alejados, sobre un montículo, unos haces de

leña se amontonan al pie de un alto poste que espera a un condenado. Lo demás es tan sólo hierba y árboles, y la gente llegando y esperando mientras la tarde cae.

El director sale a decir unas palabras. Es José Oriol González, del Teatro Comunitario de los Elementos. Limpia el sudor de su ancha frente y habla. Agradece la presencia de los que han venido, les pide cooperar manteniendo la mejor disciplina mientras dure el espectáculo. Es una petición necesaria. La mayoría de los presentes nunca han visto teatro.

A capella, los músicos empiezan a entonar una invocación a Papá Legba. Todos allí conocen ese canto y esos músicos. Son del Rará La Fleur, el grupo folklórico de Barrancas, el más antiguo del país. Durante 80 años han cultivado el Rará, una curiosa tradición haitiana de Semana Santa que recuerda un poco las "diabladas" mestizas del Continente, y ciertos usos del Halloween norteamericano. "Camine, Papá Legba -reza en patois la invocación- que donde usted se canse, yo lo llevo cargado."

Al conjuro de las voces, Papá Legba aparece. Arrastra su muleta. Dos pañuelos rojos, anudados, le cruzan el fuerte torso oscuro. Su rostro es una máscara sin edad. Anuncia: "Esta es la historia de Mackandal. Es una historia haitiana, pero pudo haber sido cubana o jamaicana. Es una historia de muchos lugares, de cualquier lugar, porque en ella se entretajan la Vida y la Muerte."

Dos figuras de mujer, envueltas en flotantes velos de gasa, irrumpen en la escena. Una ríe a carcajadas, la otra se lamenta. Los velos de una son blancos; rosados, los de la otra. Papá Legba las señala con un gesto imperioso: "¡Mírenlas! Son la Vida y la Muerte. ¿Cuál es cuál? No lo sé. La Vida puede ser cruel, la Muerte puede ser hermosa. Una no es

nada sin la otra. Pero ya sobran las palabras. Esta es la historia de la Vida y la Muerte de Mackandal."

El prólogo ha concluido. A partir de este momento, y durante una hora, los miembros del Rará van a escenificar un mito haitiano, mediante un entramado de imágenes basadas en algunos pasajes de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, viejas danzas y cánticos, y ceremonias aún más viejas.

El aire se llena de un golpeteo rítmico, el chasquear de unas piedras contra otras. Son los niños que llegan, salidos de todas partes, haciendo sonar las piedras que llevan en las manos. Son los mismos con los que tanto hemos jugado durante un largo mes de convivencia, que aprendieron ávidamente a cantar a Teresita Fernández y a María Elena Walsh. (Entre ellos están mis novias Kirenia y Gladisleidis, que me llevaban mangos y chupetes mientras yo convalecía de un esguince.) Ahora sus cuerpecitos casi desnudos están pintarrajados de arcilla blanca y adornados con sartas de semillas. Son, de pronto, otros niños. Niños de otro continente, de otro siglo. Son la imagen de la infancia africana de Mackandal.

Los alrededores cotidianos del barracón de El Pozo se han convertido, esta tarde, en una pradera de África. Más adelante, son el mar, son los campos de caña de una hacienda, son el monte en que se pierde un cimarrón cagüero. Unas varas de cañambux prologan los cuerpos de los actores, dan forma al barco que trae a Mackandal, con su pañuelo rojo, desde su Gran Allá distante y añorado; dan forma al trapiche terrible que tritura su brazo, a la reja que lo aprisiona. Son azadas, son lanzas.

Cercenado su brazo, Mackandal desfallece. La Vida y la Muerte (impasibles, indistinguibles, inseparables) lo conducen al pie de un árbol de cuyas ramas retorcidas cuelgan sabandijas todavía vivas, tiras de colores; donde arden velas alrededor de un cráneo. Es la guarida de la bruja, la Mamán Loi, la Madre de los Loas. Ella le devuelve las fuerzas, lo inviste con el poder de las potencias del Gran Allá, le entrega el *lambí* (el cono agujereado, el caracol hecho trompa que nuestros aborígenes llamaron *guamo* y nuestros guajiros *fotuto*), símbolo de la rebeldía. Cuando él arde en la hoguera, la Mamán Loi corre y se deja caer ante las llamas con un grito: "*¡Petit garçon moin!*"





Junto a la hoguera resurge Papá Legba, con su muleta eterna. Su voz resuena grave: "La historia dice que Mackandal murió; la leyenda, que sus poderes lo arrancaron a la muerte... Pero eso ya no importa. Nosotros, los haitianos, no creemos en la muerte, creemos en la resurrección." Siempre juntas, Muerte y Vida vienen trayendo el pañuelo rojo de Mackandal. Truenan de nuevo los tambores. La Mamán Loi entrega el pañuelo a otro negro joven. El pañuelo pasa de mano en mano en una danza que va alcanzando el júbilo. Suena a lo lejos el **lambí**. Los negros encienden sus antorchas en la hoguera moribunda y se lanzan, como un torbellino de luciérnagas, tras los ecos del **lambí**.

Los negros encienden sus antor-

chas en la hoguera moribunda y se lanzan, como un torbellino de luciérnagas, tras los ecos del **lambí**.

La puesta ha terminado. Será repetida, gesto a gesto, otra tarde para verse fijada en el video; volverá a repetirse, ya en Santiago, junto a la Ceiba de San Juan. Tiene defectos; fue montada en poco más de treinta afiebrados días, con todos los tropiezos materiales que cabe imaginarse, y quizá algunos más. Lo que no podrá repetirse, para mí, es la magia de esa hora única en que he sentido (a pesar de haber trabajado en cada ensayo, o tal vez por lo mismo) una participación que escapa a las palabras. Una participación viviente, más que moral o estética, pues aquellos actores

eran los descendientes de los mismos esclavos que representaban, de aquel Mackandal al que cantaban con palabras heredadas de sus ancestros: "Mackandal, hombre grande nunca muere..."

Cuando termina la Semana Santa los miembros del Rará queman el **Roi Diable**, una alta corona adornada con cuernos que antes llevó un danzante. La ceniza es echada en un cuenco de aguardiente que pasa de mano en mano, de boca en boca, en un acto ritual de comunión. Valga esta analogía para dar una idea de lo que sentimos un puñado de teatristas en Barrancas, Palma Soriano, durante una hora mágica, a la luz de las antorchas que sostenían en alto (impasibles, indistinguibles, inseparables) la Vida y la Muerte. ■

Guillermo Márquez

# RETAZOS: la fuerza de la expresión

Después de una larga temporada alejados de nuestros escenarios -debido entre otras causas a compromisos internacionales- el grupo Retazos, Danza-Teatro de Cuba, reapareció en el marco del XI Congreso Internacional de la ASSITEJ, en el Teatro Mella, con **¡Ah que tú escapes!**, que había sido estrenada en Ciudad México en diciembre del pasado año y que ahora lograba -finalmente- su premier en el país.

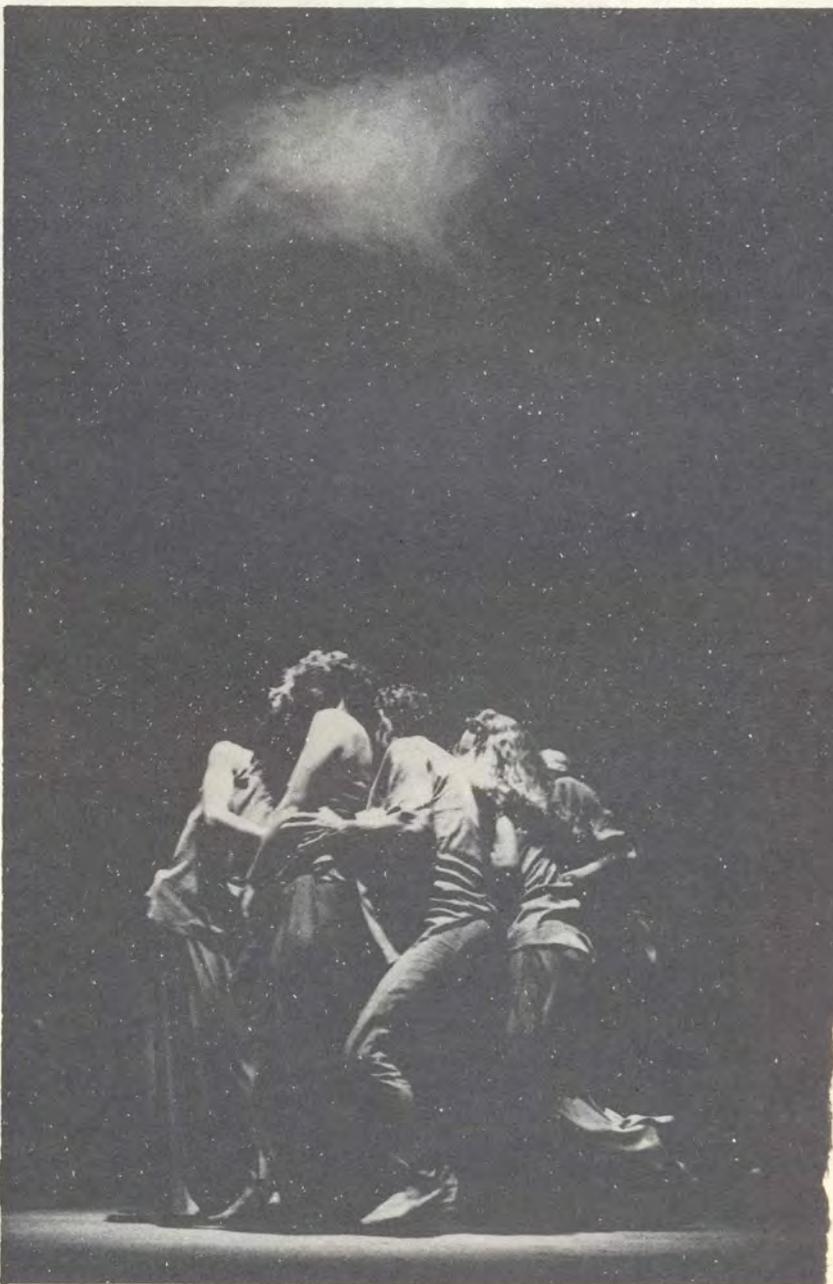
Haçe sólo unos días, dentro de la programación del Primer Festival Internacional de Folklore de La Habana, Retazos tuvo la oportunidad de reponer -esta vez con dos funciones- lo que hasta ese momento era su última puesta en escena.

Retazos, fundado en enero de 1987 y dirigido por la coreógrafa y profesora Isabel Bustos, es uno de los proyectos danzarios del Consejo Nacional de las Artes Escénicas que ha logrado -a lo largo de estos seis años de intenso bregar- establecer una línea de trabajo definida y propia que lo sitúa -incuestionablemente- como uno de los grupos más interesantes, y también más polémicos del actual espectro danzario contemporáneo cubano.

De sus inicios en 1987 son sus intentos por introducirse en el contexto danzario nacional con aquella primera propuesta: **Mujeres** -todavía en el repertorio activo del grupo- integrada por pequeña coreografías, viñetas de sensaciones y emociones diversas, rápidas imágenes que introducían al espectador en un mundo má-

● *En sueños*

foto: ROBERTO AGUIAR



gico, rico en sugerencias, obligándolo a convertirse en hilo conductor del acontecimiento y a la vez copartícipe de la acción danzaria.

**Mujeres** provocó en el público las más variadas reacciones: desde los que disfrutaban de la multiplicidad de los momentos coreográficos sin más pretensiones que el placer visual, temporal, espacial y siempre emocional que el movimiento en sí provocaba; los que se dejaban conducir y penetraban en el conflicto interior de los bailarines asumiendo ellos los papeles protagónicos; hasta aquellos que un poco más exigentes necesitaban de un soporte filosófico-conceptual tal vez -efectivamente- tenido a menos, pero nunca del todo ausente. A pesar de las diferentes posiciones, nadie quedó ajeno ante aquella primera incursión coreográfica del nuevo proyecto danzario.

Vino luego en 1990 -ya mejor estructurados como colectivo danzario- el lanzamiento de **Los siete pecados capitales**. Con ello, la asimilación de un trabajo teatral mucho más amplio en donde el despliegue actoral, gestual y coreográfico los introdujo en una puesta en escena mucho más teatralizada y de mayores intenciones. **Los siete pecados capitales**, con la asesoría dramática del cineasta cubano Constante Diego (Rapi), reafirmó estructuras básicas de trabajo tales como el espectáculo fragmentado, la multiplicidad de cuadros coreográficos sin aparente relación pero vinculados entre sí por especie de fugaces prólogos, la no literalidad, la plasticidad de las imágenes apoyadas en un efectivo trabajo de luces, la fuerza poética del movimiento, a veces sutil, a veces desbordante; y la búsqueda en la profundización interior de los bailarines, trabajados en su individualidad vivencial, como seres que dicen y sienten.

Con **Los siete pecados capitales**, Retazos tuvo su primera experiencia en un festival internacional. El Primer Encuentro Latinoamericano de Danza Contem-

poránea Independiente celebrado en mayo de 1990 en Ciudad México acogió la propuesta del grupo y la divulgó como descubrimiento de la nueva danza contemporánea cubana. La crítica mexicana especializada habló de "neoespressionismo en las antillas" y exaltó a los "bailarines-actores de energía arrolladora".

A partir de ese momento una nueva etapa de trabajo se abre para el grupo. La experiencia mexicana, el intercambio con otros colectivos latinoamericanos, el poder ver y confrontar, concientizó la labor del equipo, a la vez que unió, cohesionó y radicalizó en el camino artístico a seguir. Se empezó a hablar con más énfasis de danza-teatro y -aunque este concepto no fue totalmente nuevo- sí la búsqueda de información estuvo más guiada hacia propósitos más específicos. No una información que ahogara y obligara a copiar o imitar moldes. Sí la suficiente información capaz de enriquecer y nutrir, dejándole también un espacio a la desinformación generadora de creatividad y soluciones propias.

Diez meses de trabajo en Quito, Ecuador, son el escenario para la creación de dos nuevos espectáculos: **Carmina Burana** y **En sueños**. **Carmina Burana**, no vista en nuestro país a pesar de las gestiones realizadas por el grupo para su estreno en Cuba, fue iniciativa del señor Alvaro Manzano, director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Con la dirección coreográfica y artística de Isabel Bustos, la colaboración de bailarines ecuatorianos y peruanos -además de los bailarines integrantes de Retazos-, la participación de músicos, diseñadores y escenógrafos latinoamericanos, su estreno en el Teatro Nacional "Sucre" de Quito fue catalogado como el acontecimiento cultural más importante del Ecuador en 1991.

**Carmina Burana** fue un trabajo de envergadura que separó al grupo de su concepción intimista y sencilla de la danza. Una puesta en escena más exterior y física,

con soluciones coreográficas más cercanas a lo convencional, dentro de un ambiente muy bailado en el sentido tradicional. El resultado fue una danza brillante, virtuosa, dinámica, no exenta de originalidad y alejada de estereotipos. Una nueva manera de trabajar los poemas medievales de Burano en donde descolló un riguroso trabajo de conjunto. Sólo en **La taberna** (segunda parte) la teatralidad, la gestualidad y la expresividad provocadora de la acción fueron resguardadas al estilo natural de Retazos.

La **Carmina Burana** constituyó un complejísimo trabajo, no sólo porque la coreografía nació directamente de un profundo estudio de los textos, sino porque además mover quince bailarines en escena, controlar el acompañamiento musical de una orquesta sinfónica en vivo y guiar a los coros (más de noventa voces entre adultos y niños) que participaron de la acción, fue un reto artístico que enriqueció y preparó al colectivo para asumir nuevas posibilidades expresivas.

En el mismo panorama ecuatoriano el grupo estrena **En sueños**. Vista solamente en nuestro país en dos breves temporadas en el Teatro Mella y la Sala Carpentier del Gran Teatro de La Habana, es tal vez, la obra más significativa y la que mejor reúne las características estilísticas de Retazos. **En sueños** culmina una etapa de trabajo y abre otra de definitiva consolidación artística del grupo.

**En sueños** es la manifestación elocuente de la concepción particularísima que Retazos hace de la danza-teatro, lo cual lo justifica como grupo con personalidad propia y una sensibilidad determinada por su manera de sentir, concebir y asumir el hecho danzario, por su forma de utilizar el cuerpo humano como principal vehículo de comunicación, desprovisto de artificios y ajeno a excentricidades técnicas. Un cuerpo dotado de una ductibilidad que lo moldea, lo transforma y lo malea en infinitas posibilidades de expresión, que permite los



● *Carmina Burana*

foto: EDUARDO QUINTANA

flujos energéticos de movimientos en dimensiones insospechadas de acción interna. La verdadera naturaleza de Retazos radica, en lo efímero del instante, en la sutileza de la acción, con una dimensión eterna.

**En sueños** logró hacer del escenario un sitio muy especial y demostró que de nada valen las grandes ideas y los grandes temas si estos no son tratados con la magia y el talento que el arte exige de sus creadores. Demostró que la sencillez sigue siendo el baluarte principal de la obra artística y que siempre que el hombre, en su individualidad-universalidad sea temática preferencial de la obra de arte, el camino estará asegurado.

No son las conceptualizaciones racionales el campo en el que Retazos mueve su quehacer. Las propuestas del grupo no van dirigidas a la razón, ni a la lógica pura. No es obligatorio decir por-

que también está permitido sentir, y hacia ese mundo de la emocionalidad, de la espiritualidad y de los afectos, del sugerir sensaciones, va encaminado el trabajo del colectivo. Mientras más aguda y rica sea la emoción más sincera y convincente será la expresión.

**En sueños** fue la carta de presentación del grupo en el Segundo Encuentro Latinoamericano de Danza Contemporánea Independiente celebrada en pasado año en Ciudad México y propició, además, la participación en el XII Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, tal vez el encuentro de danza contemporánea más importante que se celebra en el hermano país. En ambos la crítica especializada saludó efusivamente las presentaciones de Retazos y calificó su actuación de magistral.

Recientemente fue estrenada en La Habana, **¡Ah que tú escapes!**, inspirada en algunos ejemplos de

la obra poética de Lezama Lima. Sin pretensiones de transcribir al lenguaje de la danza el mundo vivencial y conceptual del poeta, **¡Ah que tú escapes!** se suma al estilo de trabajo artístico iniciado por **En sueños**.

**¡Ah que tú escapes!** es un espectáculo teatral que se mueve dentro de la línea de "danza de mutaciones" ya característica de Retazos. La puesta llenó de misterio y nostalgia el escenario con una danza pausada, de ritmo lento, evocadora y lírica en la que los bailarines son no por lo que ejecutan sino por lo que llevan dentro y transmiten a sus cuerpos. Una vez más no se trata de proyectar la emoción, sino de vivirla auténticamente.

Figuras que se hacen y se deshacen en un constante ir y venir, tranquilidad y aparente desorden, el espasmo de la excitación junto a una inmovilidad vibrante y silenciosa no exenta de verdades vi-



● *¡Ah que tú escapes!*

foto: OTTONIER NODARSE

tales. Nada es grandilocuente, la naturalidad del gesto y la acción devienen en forma de expresión propia. Un movimiento intuye el otro. No son apariencias abstractas, son conjuntos mutables de movimiento, tiempo y espacio que buscan la interpretación personal más que la traducción trivial.

Uno de los aspectos más significativos de *¡Ah que tú escapes!* es el establecer conscientemente una nueva relación cuerpo-espacio-tiempo. Algo que ya se venía trabajando desde puestas en escena anteriores y que alcanzó ahora su total definición. Logro que Isabel Bustos llama "esculpir en el tiempo" y que constituye ya un principio técnico en el entrenamiento diario del grupo. El tratamiento del espacio en la labor coreográfica de Retazos está íntimamente relacionada con el cuerpo. El espacio es inventado, buscado y modificado constantemente. Se hace evidente porque en él viven y transitan los cuerpos. No es coreografía lo que se ve, es espacio recreado y temporalizado. El cuerpo es a la vez la temporalidad del individuo y en esta medida también el espacio se mueve en el tiempo, junto al intérprete, unido temporalmente a él. Es tal vez este concepto de cuerpo-espacial-temporal lo que hace de *¡Ah que tú escapes!* otro punto significativo en el quehacer coreográfico de Retazos.

Con un grupo renovado en la casi totalidad de sus integrantes, Retazos sorprendió recientemente con otro estreno: *La casa de María*. Con ella el grupo retomó la línea de danza de cámara, intimista y de contacto directo con el público que caracterizó sus primeros años de trabajo. Obligados por las actuales circunstancias de dificultades con la programación regular teatral, el grupo concibió la feliz idea de convertir su local habitual de ensayos (la Casa Comunal de Paseo y 37) en un espacio alternativo para su ya consolidada aventura coreográfica.

Allí, en un reducido espacio y aprovechando los elementos arquitectónicos propios del lugar dieron rienda suelta a la imaginación con un espectáculo donde lo insólito del acontecer, lo pictórico de las imágenes, verdaderos cuadros cargados de plasticidad; la simultaneidad cinematográfica de las escenas y la danza propiamente dicha, propiciaron un ambiente lleno de ilusionismo, magia, renovación y desbordante fantasía.

Apoyados en el sencillo pero certero trabajo de luces de Javier García, diseñador del grupo desde 1988, quien demostró su maña, sensibilidad y vinculación estrecha a los ideales estéticos del grupo; en la destreza y profesionalismo de bailarines como Jesús Pérez y Amarilis Serrano, unidos al empeño de Mijail Rojas, Rosnerly González, Alejandra Díaz e Isabel Carballo, nuevos integrantes del colectivo, supieron poner de manifiesto un trabajo de equipo riguroso en el que se respira un aire de armoniosa familiaridad y entrega por lo que hacen.

La música ha sido siempre otro de los puntos fuertes en la labor coreográfica de Retazos. Desde sus inicios, la selección musical ha estado caracterizada por coincidir certera y eficazmente con los objetivos coreográficos propuestos. Canciones populares, música instrumental, sinfónica, electroacústica, efectos o la combinación de todos ellos, han puesto en evidencia el buen gusto musical y la exigencia de quienes intervienen en su selección.

Lo de Retazos es un trabajo de conjunto muy bien estructurado. Un grupo de personas con inquietudes similares y muchos deseos de trabajar, pero por sobre todo es el resultado de una dirección artística y coreográfica talentosa que sabe lo que quiere y sabe como decirlo.

Retazos es el hijo mayor de Isabel Bustos, una ecuatoriana que ya ostenta la Orden por la Cultura Nacional. ■

críticas



• *La carta. Bailarina: Julie Barnsley*

# AS Y EXORCISMOS

Ramiro Guerra

Grupo Acción Colectiva (Caracas)

**Violeta**

Coreografía e interpretación:

Luis Viana

Música: Verdi

**La carta**

Coreografía e interpretación:

Julie Barnsley

Música: Miguel Noya

**Amante**

Coreografía e interpretación:

Luis Viana

Música: Miguel Noya y Manuel

de Falla

**Over the rainbow**

Coreografía: Julie Barnsley

Intérpretes: Julie Barnsley y

Luis Viana

Música: Judy Garland

Alguien dijo una vez del Buto: "... seres evocadores capaces de poblar cualquiera de nuestras propias alucinaciones." Tal es a su vez, la experiencia porque transitan sin hacer Buto, Julie Barnsley y Luis Viana, aunque muy cercanos, sin embargo, a esos conceptos. Ante un espacio amorfo que ellos van a transformar en diversos espacios interiores, revelarán cada uno con sus propias transparencias y presencias, sus únicas y personales vibraciones de energías viscerales para hacer que lo lírico, lo poético, lo trágico o lo rompible del hombre pueda explotar en añicos para reintegrarse de nuevo en lo unívoco y perdurable: el ser humano con sus energías volantes por entre los vericuetos de sus nervios, arterias y venas, sangre circulante, músculos, piel y huesos.

El hueco oscuro de la escena es violado por una figura larga, escueta, como venida desde la porcelana de un lejano Oriente, a efectuar la transmutación de la tradición del onnagata del Kabuki a la cultura occidental en una ceremonia verificada en un imaginario y solitario tocador soterrado en el subconsciente, haciendo evidente lo trágico del travestismo. El traje femenino de gran **soirée** hace de fetiche psicológico contra el que se debate el cuestionamiento del placer del cambio de sexo por signos externos en el vestir. El color violeta de un tul, el título de la obra y las arias operísticas de **La traviata** verdiana juegan a una evocación de uno de los arquetipos de la femineidad occidental, la mítica ya Dama de las camelias, una de las grandes geishas eu-

ropeas de mayor renombre en el Romanticismo. Pero aquí el personaje es mera cita para desviar del verdadero significado. No se trata de la nostalgia por un personaje, sino de la ceremonia del travestismo, del choque y no complementación del **yin** y el **yang** de la personalidad y su poder destructivo al invertirse sus términos, dentro de la secretividad de un juego de pelucas, telas, altos tacones, más el dinamismo energético de un cuerpo danzante que inventa las reglas de un devenir de acciones capaces de transformar alfombras en vestidos, lo masculino en femenino, o lo concreto en misterio ambiguo.

Más tarde, una nueva ceremonia nos será impuesta por Luis: la de la evocación del onanismo como rito también secreto, pero a escala poética, si entendemos por ello, la sublimación de un tema a una retórica estilizada de acciones sobre las que la moralización social ha impuesto estigmas seculares. Sólo el ligero pasar de manos por los muslos y el despliegue de ondulaciones de brazos nos darán las claves y signos del juego con el propio cuerpo en su condición de personal erotismo. El deseo de sí, concentrado en la primera persona del verbo amar se hace evidente en el título de la obra: **Amante**.

La soledad insta a ritos personales sin intervención de dualidades. El Yo se complementa en sí mismo en una poética sublimación del erotismo en sí mismo y para sí mismo. La hierática imagen física de Luis, con su vista perdida en la lejanía, comunica a la ceremonia un aire de espejismos en que el encuentro consigo mismo revela otras imágenes duplicadas que van a establecer las premisas de lo lírico, como revelador de una región más allá de la cotidianeidad.

De pronto entre esas ceremonias secretas, irrumpirá un espacio también secreto, en que Julie desatará lo demoníaco, la sección oscura de la personalidad, batiéndose contra los objetos pobladores de una realidad asfixiante: una silla, una mesa, un lecho, un artefacto de sonido... y un oscuro y ancho espacio físico ajeno a la intimidad, pero que ella va a convertir en cubículo de frustraciones, aburrimiento y tedios solitarios -esos panes nuestros, quizás de algún momento del cada día-, y que la habitarán en un gran exorcismo, que recontará pero de un nuevo modo la historia sin relato de la bella, pero esta vez, con su bestia a cuestas. El silencio de los antiguos místicos se transmuta aquí en los materiales de las cosas diarias contra las



que Julie liberará sus energías danzantes en **La carta**. Ese título, ¿es acaso jugarse las cartas a lo diabólico como Madre Juana de los Angeles en sus posesiones de Graciela, Asmodeus y secuaces para escapar de una vida malsana anclada en lo mediocre, malversador de la sublimidad? Julie, por su parte, no buscará al exorcista a quien transmutar sus demonios y le bastará la propia rebelión y lucha personal con sus fuerzas oscuras.

**Over the rainbow**, hará un encuentro del señor de las ceremonias con la embrujada bella de las bestias demoníacas. Se nos antoja esta obra como una imaginaria continuación de **La carta**, en que aparece el no buscado exorcista para ajustar sus ceremonias al cuerpo de la endemoniada. El signo del título de la famosa canción tan ligada a Judy Garland, trágico personaje del mundo del espectáculo, enseguida nos hará una seña irónica: la búsqueda de la felicidad inencontrable en el fantasmagórico y mágico espacio de los colores del arcoiris con el que parece terminar o por lo menos esfumarse la tempestad. Aquí asistimos a un extraño "performance" del Bunraku en que la exorcizada será la viviente marioneta movida por su manipulador, el señor de las ceremonias, un exorcista trasahumante que parece emerger de las sombras del vacío y lo desconocido, vestido sombríamente y ajeno a demonios, sólo atento a sus manipulaciones ceremoniales. ¿Choque de la pareja, amor desgarrado, crisis de comunicación? Quién lo sabe, ni tampoco importa. Lo único cierto es que

durante un tiempo y un espacio, difíciles de definir, energías tensas van a desplegar el dominio de un cuerpo por otro con sus humillaciones y venganzas hasta un sarcástico clímax de castración en que la cabeza de la mujer entre las piernas apretadas del hombre, parece devorar los genitales masculinos en acto extirpador. Luego... ¿la calma? No ciertamente. Sólo ha sido el fin de una experiencia en que la danza y el teatro se nos han entregado sin negarse uno al otro, como a veces ocurre dentro de la etiqueta de la danza-teatro. Modernidad y posmodernismo dejan de ser términos polémicos para hacerse simples, sencillos y transparentes. No hay tampoco eclecticismo posible, sino auténtica entrega a un quehacer, como el de vivir y morir, cuando es necesario, ya sea ante testigos o sin ellos.

Julie Barnsley y Luis Viana nos comprometen en sus quehaceres danzarios. Nos golpean y nos vapulean, y nos inmiscuyen en sus espacios cinéticos, con autoridad y sin concesión alguna. O entramos en sus ceremonias y exorcismos o abandonamos precipitadamente la sala para huir a la calle en búsqueda de una posible salvación. Muchos jugamos nuestras cartas a nosotros mismos al hacernos solidarios de sus extraños juegos y participar de sus misterios. Enhorabuena a ellos, los provocadores de tales desafiantes experiencias danzarias, y también a nosotros por ser sus cómplices, al precio de sumergirnos en lo inquietante de nuestras propias fantasmagorías.



"...el mundo de la carne y el mundo del espíritu son indivisibles: coexisten dolorosamente en el mismo marco; el poeta tiene un pie en el fango, un ojo en las estrellas y una daga en la mano..."

Peter Brook

# LA AVENTURA HUMANA

## como reverencia a la historia

Jorge Luis Torres

Recientemente, en el descuidado patio de una antigua mansión, los siglos nublaron mi lógica ubicación transportándome a intervalos hasta la Inglaterra del siglo XVI. William Shakespeare, desempolvado por los hermanos Raquel y Vicente Revuelta, me abrió la verja de aquella recóndita disposición; una antojadiza estampa surgió desde mi incrédula postura para legitimar lo apasionante del inusitado lugar: logré atravesar los umbrales del teatro El Globo para presenciar la representación de la obra **Medida por medida**.

El espacio revela, en la hechura de sus escenarios múltiples, el regreso a la tradición popular medieval inglesa; esta porfía histórica se adueña de la contemporaneidad conquistando con ingenio y sutileza la perspectiva más sagaz al saber reflejar el fenómeno de la unidad nacional y la armonía entre las clases. Este apogeo, ya presente en la Roma antigua y en el teatro renacentista italiano, es recreado con una sencillez ilustrada a través de la intensificación poética de los parlamentos y de los giros de doble sentido presentes en las distintas circunstancias.

Shakespeare se desenvolvía con igual facilidad en el teatro popular y en el teatro cortesano; tal desdoblamiento reaparece en el espectáculo para autentificar lo trascendente del teatro isabelino y la prominente cualidad de las escrituras de entonces.

Las crónicas testimonian que la escena isabelina prescindió de los escenarios múltiples, espacios utilizados consecutivamente en la tradición popular medieval; sin embargo, como paradoja histórica, la representación de **Medida por medida** sabe nutrirse de ambos sistemas de referencia dramática y su parquedad escenográfica, esclarecida como equivalente natural por medio del entorno real, hereda la organización del teatro trashumante para proporcionarnos un diálogo fecundo, enriquecido por el inagotable verso, capaz de transformar los distintos tonos de la comedia en recitación que burla regocijadamente los engendros del tiempo.

La configuración de la trama del espectáculo pretende recrear el divertimento haciendo de las jerarquías sociales un sugestivo intercambio de roles; esta empresa, permeada por la práctica de **La Commedia dell'Arte** y por las costumbres de los cómicos populares, funciona como catálogo general impregnado de propiedades típicas preconizadas por grupos sociales que,



al hacer "chocar" sus potencias características, caen en desequilibrio alterando definitivamente sus "formas puras".

Es oportuno otorgarle a esta interpretación de inclinación histórica, la textura casi palpable de la representación, donde un montaje "cinematográfico" contrasta inteligentemente con la manifestación más genuina del quehacer teatral al enaltecer la habilidad corporal del actor inmerso en las invenciones de una puesta en escena organizada "coreográficamente".

Raquel y Vicente Revuelta logran construir las flexibles articulaciones de la acción obligando al espectador a participar del relato como un actor más; nadie presencia la representación desde el exterior, todo el mundo participa de ella.

En la representación de **Medida por medida** el equilibrio escapa al método más inclemente de control social; tal "desorden" pone en crisis los sistemas de valor quebrantando las anquilosadas estructuras sociales. Esta polémica, de carácter universal, se descubre prudentemente en el discurso teatral a través de una visión irónica de la "aventura humana".

El bagaje de pasiones y creencias con los que el espectáculo "juega" provoca una liberación corporal y emotiva en los "jugadores" (actores) y cuestiona las tradiciones de la civilización desde la perspectiva del espectador implícito al no existir ambigüedad en la mezcla de los puntos de vista y en la elaboración de los sentidos artísticos.



La puesta en escena hiperboliza la situación del hombre al declararlo como rol decisivo en la movilidad social y en las transformaciones internas de las clases; la representación intenta aplastar el vasallaje patentizando la "muerte de un Estado" que se debate como puede por sostener su precaria existencia. Los diversos proyectos del Estado, planes crueles y ridículos, encuentran en el amor la génesis de la existencia, la voz de la naturaleza, la razón de nuestras jornadas diarias, el fundamento orgánico del desarrollo universal.

**Medida por medida**, como espectáculo, exterioriza en las desenfadadas oposiciones entre sus personajes una rivalidad constante que cristaliza el concepto de clase con su espíritu y organización propia. La experiencia del hombre se ve sojuzgada al ejercicio de una vida repleta de preceptos decadentes; el hombre se esfuerza por renunciar a la revisión mística del mundo,

al vistazo sacro de las relaciones hazañosamente conformadas.

La ironía, como principio estructural vinculado a la situación, matiza en la representación los elementos de la intriga al promover el fenómeno del sentido profundo. Esta presencia, significativa por su carácter comunicador, cualidad que se expresa por medio de la relación actor-espectador, es la que determina bajo qué términos se organiza la comunicación. **Medida por medida**, en las distintas articulaciones de su figuración, sabe combinar el esquema antes trazado: ironía, sentido profundo, comunicación. ¿Cómo ahondar en este procedimiento práctico para construir los preceptos de un sistema teórico?

La ironía juega el papel de un factor de distanciación aprobar este esbozo equivale a admitir la ruptura de la ilusión teatral al derribarse la cuarta pared. Esta apro-



bación consciente ofrece al público la posibilidad de no aceptar como exacto o estricto lo que representa la obra ya que cada situación debe ser sometida a la "opinión" para arribar por medio del "juicio crítico" a una "lectura" más eficaz del espectáculo.

Cuando el espectador logra realizar un "análisis del espectáculo" y extrae del plano interno de la representación los rudimentos constitutivos de su estructura, aparece, como hallazgo necesario, el sentido profundo de la puesta en escena; este "descubrimiento" le señala al público a qué detalles de la realidad remiten los principios del espectáculo o del texto. La distribución de los materiales en la escena, o para ser más preciso, de los fundamentos de la escena, indica sobre el sentido de su empleo y orienta las "direcciones" con las que "juega" la escena. La fórmula del espectador implícito introduce en el proceso

de intercambio recíproco el criterio de la comunicación; cuando el público, partiendo de su propia experiencia, logra desenrañar los códigos de la ficción, "toma conciencia de que los discursos entrecruzados lo remiten a su propia situación, que a través de una historia él se ha comunicado con su historia".<sup>1</sup>

**Medida por medida**, espectáculo transparente, limpio, desenfadado, tolera perfectamente este análisis teórico ya que su ordenación en el espacio escénico se mezcla con códigos inherentes al fenómeno de la investigación teatral. Se trata de hallar las claves que establecen las relaciones entre la escena y la sala; **Medida por medida** recrea las imágenes desde una perspectiva tridimensional del espacio. Convergen en un mismo ámbito otros ambientes, otros puntos que generan acción; esta integración de espacios produce una sui géneris exploración del espectador en la naturaleza de los espacios interiores y hace de las proposiciones escenográficas zonas indeterminadas, sitios que aparecen cuando el actor se inserta en su propia textura y desaparecen cuando el personaje deja de existir en ellos.

Teatro Estudio de Cuba, con esta representación, hace de la expresión dramática un respetable ejercicio de creación; las figuras representadas en el espectáculo están sostenidas por una estética espontánea de elaboración que al interactuar con las expectativas del público construye una aparente "comunidad"; este "intercambio secreto" se abre a todas las invenciones posibles y hace de lo invisible un lenguaje permeable, una fuente inagotable de figuraciones plásticas.

Los actores, amén de cierto desnivel interpretativo, saben lograr dureza con sus personajes; esta adaptabilidad y simpatía entre el comediante y su máscara salta hasta el espectador para establecer una constante "ilusión de vida colectiva".

El Duque, interpretado por Vicente Revuelta y José Raúl Cruz, compone, como figura dramática, los colores de cada carácter y busca los escollos de cada estampa. Este personaje quiere explorar cada recoveco del espíritu humano para vencer lo estrecho de su entorno; el Duque es portador de un credo renovado, su visión inmediata de las "cosas" es trascendente porque sabe

(1) Pavis, Patrice. **Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología**. Ediciones Paidós. Barcelona, 1990, p. 90.



Faded, illegible text at the bottom of the page, likely a caption or description of the photographs.

combinar los diversos matices de la realidad. Este proceder obliga al personaje a tener una visualización repartida de las distintas figuras que integran su medio, ambiente que decide "examinar" con una "mirada distanciada" para arribar a una conclusión más certera; por eso determina dejarlo todo en manos de Angelo y partir.

Angelo, encarnado por Javier González, se alza como el gran ejecutor; asume la autoridad mostrando su estricto estilo, pero su alma es cuartel de martirio, aposento de soledad. Sus delicias caen en la continencia y su tormento crece quebrantando su severa autoridad. Su empresa es débil porque no es auténtica; su misión pierde genio porque se adorna para perdurar.

Lucio, asumido por Omar Alf, retoza con el vicio y con el pecado; sus principios se han anulado y lo han convertido en un personaje sin condición, en una pintura de la subclase, del subgénero; Lucio trueca los valores individuales y coloca en desequilibrio el orden de la colectividad. Su vida, en disputa eterna con la veneración y con el éxtasis, está repleta de duendes perversos que mueven arrebataadamente los hilos de la discordia para que el "mago bromista" realice su "acto burlón".

Isabella, rol desempeñado por Sandra González, busca la misericordia en la inmensidad; su justicia, ciega por el resplandor absoluto de la providencia, es casi teatral porque pretende otorgar clemencia mientras el alma en pena asciende hasta la eternidad. Isabella no concede perdón en vida, su entrega de la absolución se materializa cuando ella misma logra liberar el fervor hiriente, el dogma dudoso, la creencia aplastante de su alma y sus brazos se multiplican al sentir que la vida tiene que existir en todas las formas posibles.

Escalo, bajo la tutela de Carlos Cruz, es el personaje del buen hacer; sus dones son excelsos y su lealtad es íntegra, intachablemente incorruptible. Es intelectual, juicioso, prudente y también apasionado; su virtud ascendente confirma la benignidad y la mansedumbre de su vida espiritual.

Duque, Angelo, Lucio, Isabella y Escalo, son los exponentes potenciales de una "vitrina social" que no envejece con el tiempo; esta "sociedad en acto" formaliza, o cristaliza, en el espectáculo todo el conjunto de estatutos que explican el porqué de esta representación. Recrear esta "competencia de individualidades" a través de un juego teatral otorga a los códigos escénicos una existencia más legítima en el núcleo de la "ceremonia sainetesca".

La puesta en escena de **Medida por medida** logró crear una consistente correlación entre la profusión de técnicas de interpretación actoral, métodos de representación visual y complementariedad de normas teatrales. El espectáculo sabe trabajar con el universo plástico que en torno a él se organiza y logra, mediante la incontenible simbolización y alegorización, romper las barreras del tiempo para armar una historia cada vez más próxima.

En La Sirena, taberna establecida en 1601, se dramatizan los diarios acontecimientos de la existencia del hombre; en el agitado palacio del Duque se pretende reformar las conductas retorcidas. ¿Este contraste de la antigüedad es ajeno a la hora presente? ¡De ninguna manera! Nos llega como herencia inevitable, como patrimonio y legado de una época nunca ausente.

La noche llega al patio de la antigua mansión y el espacio se ilumina con antorchas y quinqués; centellean las imágenes como una danza dislocada que revolotea alrededor de un resplandor recóndito.

**Medida por medida** revela en la construcción de sus imágenes un resucitar perseverante de sentidos y significaciones que son sostenidos por el admirable trabajo de los actores y por la incondicional reverencia que la puesta en escena le hace a la historia.

Teatro sacado desde la raíz de un paraje olvidado; teatro puro, para suerte de todos.

# dos jimaguas, tres diablos y un P A P A L O T E

Freddy Artilles

**Los Ibeyis y el Diablo**, pieza para niños de René Fernández Santana, es otro de los ya numerosos y siempre válidos intentos del grupo matancero Papalote por rescatar para la escena nuestra cultura popular tradicional. El espectáculo, estrenado en marzo de 1992, recogió ese mismo año diversos lauros, tales como los premios de dirección artística y composición musical en el V Concurso UNEAC de Teatro para Niños, y el premio al mejor diseño en el II Concurso "Rubén Vigón" de la UNEAC. Ahora, en mayo de 1993, la puesta llega a la sala del Teatro Nacional de Guiñol dentro de las actividades del I Festival Internacional de Folklore de La Habana.

El texto de René Fernández -publicado, por cierto, en una hermosa edición artesanal de 200 ejemplares por Ediciones Vigía, de Matanzas- se basa en la conocida leyenda que narra la lucha entre el Diablo -que se roba el aire, el agua y devasta al monte- y los Ibeyis, Ibo e Idobé, dos pequeños jimaguas, hijos de Changó y Ochún, quienes logran vencerlo con inteligencia y astucia.

Aunque la leyenda es de origen yorubá, Fernández ha incorporado a su versión dramática elementos de otras culturas, de manera que su diablo es a la vez "congo, lucumí y castellano", y sale a escena con tres apariencias distintas. El texto incorpora, además, junto a un español de acento muy cubano con intencionadas reminiscencias del bufo, vocablos africanos y aires de juegos y canciones infantiles.

La puesta en escena de **Los Ibeyis y el Diablo**, dirigida por su propio autor, está concebida para un retablo convencional, pero empleado de forma no tradicional, ya que los titiriteros manipulan sus figuras a la vista del público y la acción se desarrolla lo

mismo dentro que fuera del retablo. Esperpentos, en el caso de los diablos, y mimados con varillas en los brazos para los Ibeyis, son las fundamentales técnicas empleadas, aunque los personajes episódicos son resueltos con marotes, planos, un títere corpóreo con mando en el cuello y otras técnicas mixtas.

Sólo cuatro actores titiriteros encarnan los numerosos personajes de la historia. Lea Milagros Hernández cumple su función de apoyo al espectáculo manipulando el Sol, la Luna y algunos animales del monte. Una coincidencia natural es aprovechada por el director para la interpretación de los jimaguas, puesto que las actrices Migdalia Seguí (Ibo) y Mayda Seguí (Idobé) son realmente jimaguas, y por tanto se asimila como parte del contexto plástico del espectáculo que dos títeres iguales sean manipulados a la vista por dos titiriteras iguales. Las jimaguas Seguí resuelven con acierto, tanto en la voz como en la manipulación, sus inquietos y simpáticos personajes.

El mayor peso de la representación, no obstante, recae en el joven actor Rubén Darío Salazar, quien además de interpretar algunos animales del monte, como la Araña y el Chivo, asume las tres diferentes encarnaciones del diablo y encuentra una voz y una entonación diferentes para cada uno de sus personajes.

La acción básica de **Los Ibeyis...** se centra prácticamente en un juego: el juego de que los jimaguas son dos y el Diablo no lo sabe, por eso, apareciendo y desapareciendo por turno en diversos lugares, logran confundirlo y al final vencerlo cuando él baila tres días sin parar mientras que ellos se relevan tocando el tambor. Sólo que este secreto es compartido por los niños, quie-



nes se burlan del Diablo y apoyan verbalmente a los jimaguas, de manera que, a medida que la acción transcurre, se produce un inevitable intercambio comunicativo entre los intérpretes y el público.

El trabajo de Rubén Darío Salazar es ágil, ligero, gracioso, muchas veces preciso en su movimiento escénico y siempre acertado en la voz y en su capacidad de comunicación con el público. Sin embargo -y quizás dejándose llevar por la entusiasta respuesta del público, un público de niños habaneros, que según hemos notado suelen ser más inquietos en el teatro que los del interior- Salazar incorpora un exceso de dicharachos populares y mucho texto propio que desdibuja el estilo lingüístico que mantiene el texto original -caracterizado por su síntesis idiomática-, y al hacer esto, agrega también una buena cantidad de movimientos parásitos que, de forma inevitable, condicionan una respuesta semejante en las otras dos actrices, todo lo cual trae como consecuencia una cierta suciedad en el dibujo escénico y en discurso oral que -estamos seguros, por conocer otros muchos trabajos del grupo- no era de ese modo a raíz del estreno de la obra un año atrás.

Y aquí cabría hacer una reflexión sobre una característica general de la escena cubana, tanto para niños como para adultos, que el autor de estas líneas ha comprobado y sufrido como dramaturgo por más de veinte años; y es que un espectáculo, a medida que transita por sus sucesivas representaciones, en lugar de consolidarse, afinarse y adquirir un ritmo y una textura definidas, esto es: perfeccionarse, suele más bien mecanizarse y deteriorarse, alejándose paso a paso de lo que fue en su estreno. Sobre todo si se trata de obras cubanas en las que las situaciones, los personajes y el lenguaje mismo dan pie a los actores para soltarse de las riendas que les imponen el director y el propio texto.

Aunque es justo consignar que, en este caso, el actor no sobrepasa nunca los límites del buen gusto, consideramos que Rubén Darío Salazar, quien a pesar de su juventud es ya, sin duda, uno de los más capaces y talentosos actores de nuestro teatro para niños, debe cuidarse de este facilismo, y que René Fernández, más que reconocido por su fructífera trayectoria de dramaturgo y director, debe velar por la excelencia a que nos tiene acostumbrados en sus espectáculos.



Lo anterior, sin embargo, es algo que puede solucionarse con facilidad, ya que no se trata de un bache conceptual, estilístico, ni siquiera formal de la puesta en escena, sino de un descuido al paso del tiempo que no anula la calidad visual, sonora, dramática y hasta lúdica de un espectáculo que, con toda justicia, ha merecido tres premios importantes a nivel nacional.

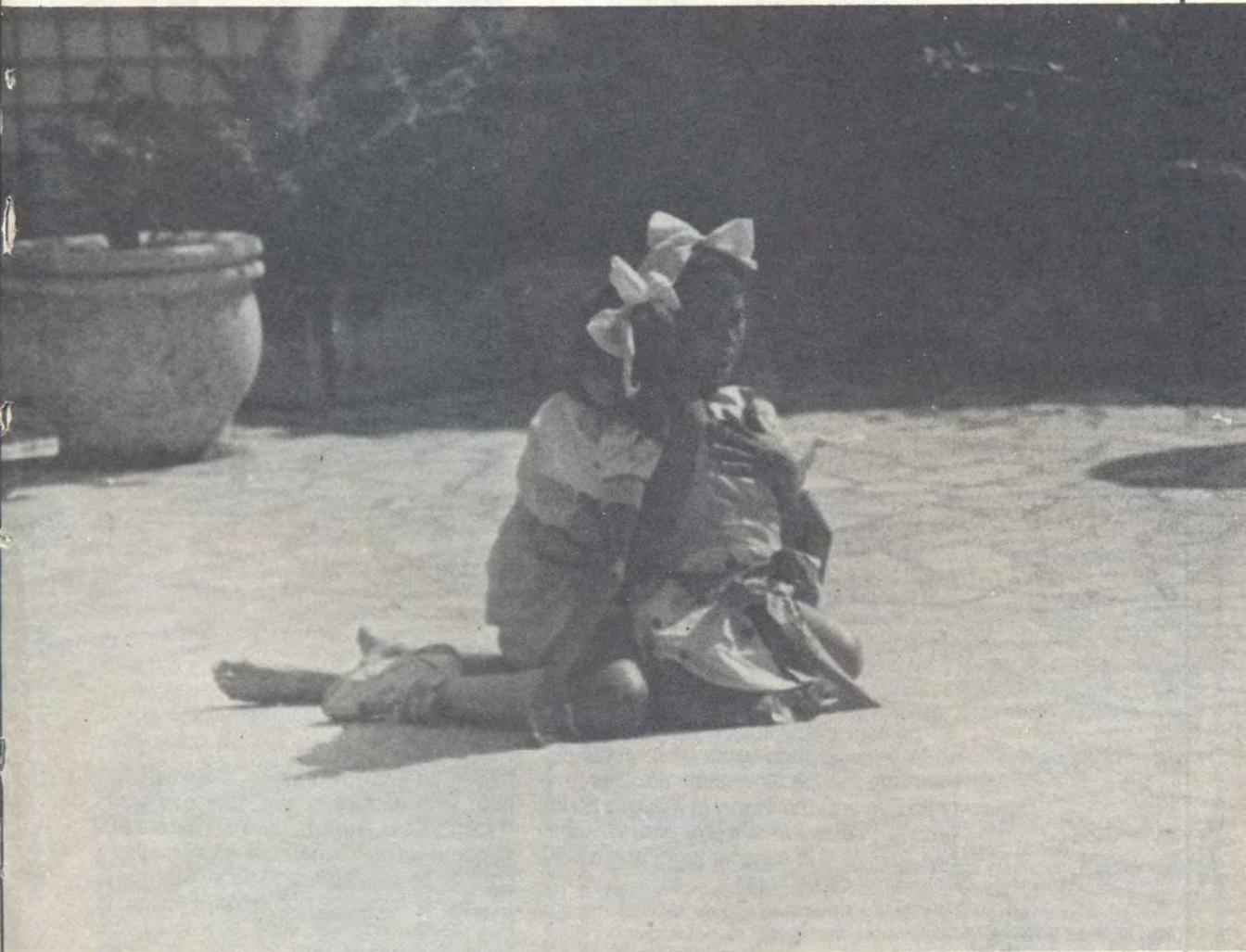
Bello, funcional, imaginativo y lleno de co-

lorido y buen gusto, como siempre, el diseño general de Zenén Calero, en especial los títeres, cuya técnica se adapta en cada caso a la función dramática del personaje. Hermosa, siempre oportuna y llena de sonoridades, la música de Raúl Valdés.

**Los Ibeys y el diablo** resulta, en suma, un espectáculo dinámico y pleno de color que encanta y consigue arrastrar con su vitalidad y alegría al inquieto público infantil.

# LA MUÑECA DISPUTADA

Ignacio Gutiérrez



En nuestra ciudad, desde hace varios años se han venido utilizando escenarios alternativos: callejones, museos, patios, cines, etc.; uno de estos espacios que periódicamente ha mantenido su programación ha sido el llamado El Portalón del Teatro Nacional de Cuba (TNC) donde domingo tras domingo, a las diez de la mañana se presenta lo mejor de nuestros proyectos de teatro para niños y jóvenes. En El Portalón los niños se sientan en el piso, haciendo espontáneamente una especie de semi-

círculo y los adultos permanecen de pie sin obstaculizar la visión de la propuesta escénica. Así, sin más, se ofrece la representación, a la que se van sumando, tanto el que llega tarde, como el que pasa (en bicicleta, auto, o a pie) y se interesa por lo que ve y oye.

A veces, antes de comenzar la obra programada, a forma de introducción, un trovador o animador, a través de canciones, adivinanzas o juegos, va ganando la aten-

ción del niño, preparándolo para el mayor disfrute de la función que va a presenciar.

En medio de estas favorables condiciones es que el Proyecto Okantomí, dirigido por el conocido titiritero Pedro Valdés Piña, presentó durante todos los domingos del mes de abril del presente año, quizás una de las puestas en escena más imaginativa que podamos ver hoy en La Habana. Se trata de la adaptación realizada por Enrique Pacheco de la pieza **El circulito de tiza** o **La historia de la muñeca abandonada**, de Alfonso Sastre, dramaturgo español, autor de títulos tan importantes como **Escuadra hacia la muerte** (1951), **Guillermo Tell tiene los ojos tristes** (1955), **La cornada** (1959), **La taberna fantástica** (1966) y muchos otros que alargarían innecesariamente esta breve relación; baste decir que sus obras siempre están llenas de fuertes conflictos, ideas renovadoras y preocupaciones sociales.

**La muñeca...** ha sido llamada por él "como un intento de hacer teatro para niños", y aunque se propuso escribir una segunda parte (**Pleito de la muñeca abandonada**) por desgracia parece que no lo ha hecho.

Su primera presentación fue en Alicante, 1969, y luego pudo verse en diversas ciudades de Europa. En nuestro continente ha tenido un enorme éxito y la mayoría de los grupos dedicados al teatro para niños, la han llevado a la escena, tanto con muñecos como con actores.

Como dato demostrativo de su altísima calidad podemos decir que en Italia, la representó el Piccolo de Milán, bajo la dirección de Giorgio Strehler. El estreno de esta adaptación del Proyecto Okantomí se produjo en el Museo de Artes Decorativas de La Habana, el día treinta y uno de octubre de 1922. En realidad Pacheco al adaptar la obra no se apartó mucho ni del tema, ni de la estructura trazada por Sastre, las cuales tienen, a su vez, antecedentes en Brecht (**El círculo de tiza**) quien seguramente se



inspiró en el archiconocido juicio de Salomón y la sentencia que éste pronunció (**Libro de los Reyes**); pero donde sí introduce cambios Pacheco es en el conflicto central. En su adaptación no se acentúa la diferencia entre las dos niñas, Paquita, la hija de la cocinera, viste casi igual que Lolita, la dueña (?) de la muñeca y su modo de hablar y sus gestos, son parecidos a los de la niña rica, lo que debilita el conflicto desde el punto de vista social.

El director escogió el espacio flexible para su puesta conociendo que era el que le permitiría realizar la búsqueda de una mayor comunicación con los espectadores, sobre todo, con los niños.



Pacheco y sus jóvenes actores no tratan de ocultarle nada al público, todo lo contrario, quieren esclarecer, evidenciar, demostrar que están haciendo un juego teatral, de ahí la fluidez y el didactismo de su propuesta teatral.

Desde la aparición de la Globera, la música, sus globos de colores, la teatralidad nos agarra y no podemos dejar de prestarle atención a lo que allí está ocurriendo. Alguien dijo que cuando el teatro es bueno el tiempo deja de existir para el espectador, realmente no sé qué tiempo de duración tiene esta representación de **La muñeca...** ni importa, porque cumple un requisito fundamental del teatro: entretener.

Para Enrique Pacheco esta es su primera

dirección y en ella no sólo adapta y dirige sino que también trabaja como actor. Junto a él, conformando un sólido equipo, está un grupo de actores, músicos y estudiantes procedentes de distintos sectores cuyo aprendizaje y práctica teatral se ha desarrollado a través de este montaje. Esto se hace mucho más meritoria su labor, ya que es evidente su preocupación por la expresión corporal, la gestualidad, la voz, las interacciones, y agrupaciones de todos los componentes del reparto.

Considero esta dedicación como uno de los factores que hace que la representación alcance nivel profesional y una calidad ética y estética que va progresando hasta alcanzar su clímax en la decisión final que deja felices a los niños y satisfechos a los adultos.



**La muñeca...** ha recibido varios premios y galardones: seleccionada por la crítica como una de las diez mejores puestas en escena del año 1992, mención a la mejor dirección (Enrique Pacheco), a la mejor música (Salvador A. Guerra) y reconocimiento a la actuación de Iya Mezenova, en el Concurso de Teatro para Niños y Jóvenes de la Sección de Artes Escénicas de la UNEAC del mismo año; pero no por eso deja de tener algunas pequeñas deficiencias que deben eliminarse para lograr elevar aún más el nivel artístico de la puesta.

En las actuaciones debemos señalar que si bien Aracelis Rodríguez ofrece una imagen correcta de Loretta, los movimientos del Zapatero deben ser mejor seleccionados, ya que hay gestos innecesarios que no ayudan a la clarificación de sus múltiples oficios. Ofelia Durán en Paquita debe evitar algunos momentos, en los cuales rompe la comunicación que ha logrado establecer con los espectadores o con los demás actores. La Lolita, de Gilliam Vargas, está muy bien caracterizada, la actriz logra demostrarnos las distintas facetas del personaje, tanto las internas como las externas, utiliza correctamente su voz y domina su cuerpo moviéndose con precisión y flexibilidad. Iya Mezenova, es caso aparte: ¿una actriz que también es flautista? ¿Una flautista que es actriz? Eso no debe preocuparnos, pues Iya hace las dos cosas a la perfección, solamente con su sonrisa establece una corriente emocional con el público que pocas actrices son capaces de lograr.

Las dos muñecas Sadaise Arencibia y Deborah Abella, cumplen con acierto el papel de la muñeca disputada, se integran al colectivo y disfrutan del baile y de la actuación, demostrando un buen control corporal y lo mucho que podemos esperar de ellas en el futuro, como bailarinas o quizás actrices. Enrique Pacheco pudo sacarle mejor partido a su personaje -mezcla de torero, juez, gitano y trapero- desde el punto de vista corporal, vocal, expresivo, pero debemos tener en cuenta que es difícil dirigirse uno mismo; también su vestuario debe revalorizarse, sobre todo, el presunto capote, para tratar de ganar en unidad y belleza.

La canción final de Salvador A. Guerra remata brillantemente este espectáculo, donde los niños son tratados como personas inteligentes, con sensibilidad artística, evitando las ñoñerías, y cuya mayor virtud es conseguir una comunicación efectiva con el joven espectador divirtiéndolo y enseñándolo.

# ¡OH, VIRGILIO!

el traumático poder de las palabras

Raúl Alfonso



Asumido como evocación y no como interpretación exacta de la figura de Virgilio Piñera, el joven actor William Fuentes, desde la dualidad actor-director, logra imponer un espectáculo subyugante, pleno de matices psicológicos que atrapa textos (poemas y cuentos) desde la soledad de un escenario casi vacío (sólo habita un sillón cubierto con su respectiva mesa también cubierta, a manera de mortaja, por fantasmales paños blancos), iluminado en blancos opacos y mortecinas amarillas que contrastan con el blanquinegro general de todo el conjunto.

Fuentes-Virgilio, actor-evocación, aparece desde el principio paseando entre los despreocupados espectadores con el desenfado propio del espíritu que ya no está sujeto a la materia; la aparición impone su presencia con un "Ahí lo tienes, sentado en su sillón", para transitar de la sonrisa a la carcajada, de la carcajada al silencio, del silencio a la depresión, de la depresión a cierta sensación de desesperanza, término, de algo que fue y no volverá a repetirse.

Lo efímero del teatro apuntala lo efímero de

la poesía en el escenario, lo efímero de las presencias intangibles, casi intuidas.

Creo que uno de los aciertos capitales de *¡Oh, Virgilio!* está en la selección de los textos que del autor se citan y manipulan en la puesta escénica. Fuentes selecciona del mejor Piñera aquello de más alto vuelo poético o aberrante oscuridad (recordemos el cuento *La Carne*, uno de los platos fuertes) aquello que desternilla de risa, eleva o derrumba, lo que parece escrito ahora, hoy, textos profundamente veraces, sin concesiones al gusto vulgar.

Virgilio Piñera, hombre de indiscutible talento, supo amarse y amar lo suyo desde una perspectiva ácida, temida y muy crítica. Encontrar a Virgilio significa viajar con él a lo más profundo del Yo individual y colectivo, asumirnos como cubanos pensantes, habitantes de una Isla, como fusión, abismo, mezcla, choteo.

Sorprende William Fuentes con una interpretación acabada, que transita de un personaje a otro, hombre o mujer, sin perder el sentido del Piñera evocado que a su vez evoca sus propios fantasmas.



Un Papa ciclista, una mujer maltratada y vejada por su marido, una física fotogénica, un bailarín caníbal, entre otras sugerencias, desfilan ante los espectadores sin trabas, fluyendo orgánicamente para desaparecer dentro del mismo cuerpo del actor que los personalizó. Fuentes domina su voz, sus manos (cuidadosamente trabajadas con movimientos exactos, nada parásitos), logra lo mismo hacer reír que crear a la expectativa, insufla un aliento medio trágico que enrarecen la atmósfera del espectáculo sin asfixiar al espectador, dominando el espacio vacío, convenciendo con mínimos recursos espectaculares (entiéndase tecnológicos).

Trabajadas sobre la base de cenitales y rasantes, las luces imprimen un toque irreal al conjunto, opaco (sin humo), profundamente sugerente, que junto a una banda sonora evocadora, desde Bola de Nieve hasta Chopin, redondean, complementan y realzan la austera puesta en escena.

Tal vez cierta obsesión por el decir, por la palabra, lastren el conjunto con excesivo verbo y poco, aunque no nulo, trabajo con las imágenes. Actor al fin y al cabo, y actor del buen decir, Fuentes prepondera verbo sobre imagen y no logra, como director, ese equilibrio precario que estabiliza el discurso de lo poético en la escena. Atrapado por las palabras, las terribles y sonoras palabras de Virgilio Piñera, el actor languidece por momentos en un estatismo que le resta expresividad al conjunto y malogra el ritmo general del espectáculo. La ausencia de altos contrastes para desdecir y ampliar las posibilidades expresivas propuestas por los textos, así como cierta tendencia a ilustrar lo dicho, restan eficacia a la puesta sin hacer que ésta sucumba, pero sí mermando el interés del auditorio.

Como actor que se dirige, Fuentes cargó la mano en lo que más domina, la actuación, y confió en que su histrionismo, unido a un criterio escénico de muy buen gusto, por momentos muy convencional, hiciera todo lo demás.

William Fuentes merece los premios recibidos en el Festival del Monólogo por su labor actoral. Virgilio Piñera merece un espectáculo como éste, y más. Creo que ¡Oh, Virgilio! debe servir de pauta al joven actor para que asuma nuevos y variados caminos que le permitan seguir develando sus potencialidades teatrales hasta alcanzar mayores triunfos y mayor desarrollo.

## Por fin hay una nueva **OPCION** para la Comunicación

**OPCION** es una sociedad civil sin fines de lucro que pretende, entre otros objetivos, participar activamente en la difusión del conocimiento producido en el amplio campo de la comunicación social. Sabemos que esta difusión no sólo ayudará a los editores y autores, sino principalmente a los estudiosos, sean estos instituciones de educación superior o investigadores individuales.

La distancia que existe entre el campo profesional y las universidades y entre los investigadores entre sí, se ve reforzada por las dificultades comerciales para el libre flujo de los libros entre nuestros países. Pretendemos hacer una meditación entre los autores y sus lectores específicos al ubicar de manera precisa su campo de interés y ahí llevar la información sobre lo que se publica.

Entre las evaluaciones realizadas nos encontramos como principales argumentos a ser entendidos por nuestros servicios:

- Falta de información sobre la oferta bibliográfica disponible.
- Falta de librerías en muchas ciudades, particularmente fuera de las capitales.
- Las librerías existentes ofrecen poca asesoría sobre textos especializados y novedades, particularmente las no procedentes de editoriales comerciales.
- Parcelación del conocimiento al no acceder a los libros, mediante el uso indiscriminado de la fotocopia.
- Distribución inadecuada de textos producidos por universidades y centros académicos no comerciales.

La **OPCION** que ofrecemos cubre los siguientes aspectos:

- Sistematización de la oferta bibliográfica disponible -en México y otros países con los que hemos establecido convenios de distribución- en un Catálogo organizado temáticamente.
- Difusión gratuita del Catálogo a los usuarios específicos de facultades, escuelas técnicas, bibliotecas, centros investigación, asociaciones profesionales, investigadores, profesores, profesionales y estudiantes.
- Servicio de venta directa y mediante pedidos a domicilio
- Presencia en ferias del libro y eventos especializados

Los objetivos específicos que atendemos son:

- Privilegiar la bibliografía institucional que hasta la fecha carece de formas comerciales de difusión y distribución.
- Difusión de actualidades a los usuarios específicos.
- Integración de Bibliotecas especializadas en toda América Latina.
- Establecimiento de un Centro de Consulta Bibliográfica con materiales agotados o de difícil adquisición.
- Sistema de intercambio institucional de libros.
- Asistencia a eventos especializados con muestras de libros.

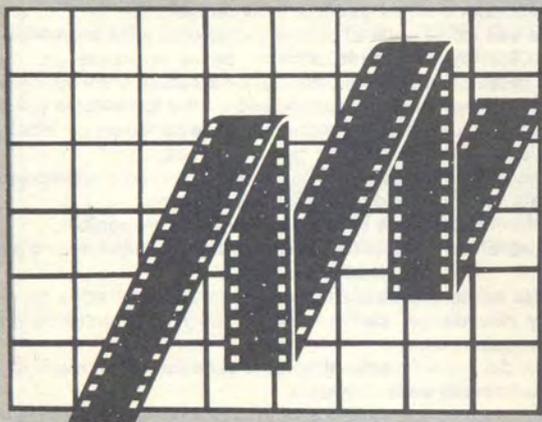
  
**Op**ción, s.c.

Proyecto Social de Comunicación  
Red de Distribución de Textos Especializados en Comunicación Social  
Visítenos: Cordobanes 24 Col. San José Insurgentes 03900 México D.F.  
Llámenos: Tel: 6519056 6512371 6804654 Fax: 5935194

La Habana, Cuba, del 1 al 11 de Diciembre 1993  
XV FESTIVAL INTERNACIONAL  
DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO



M E C L A

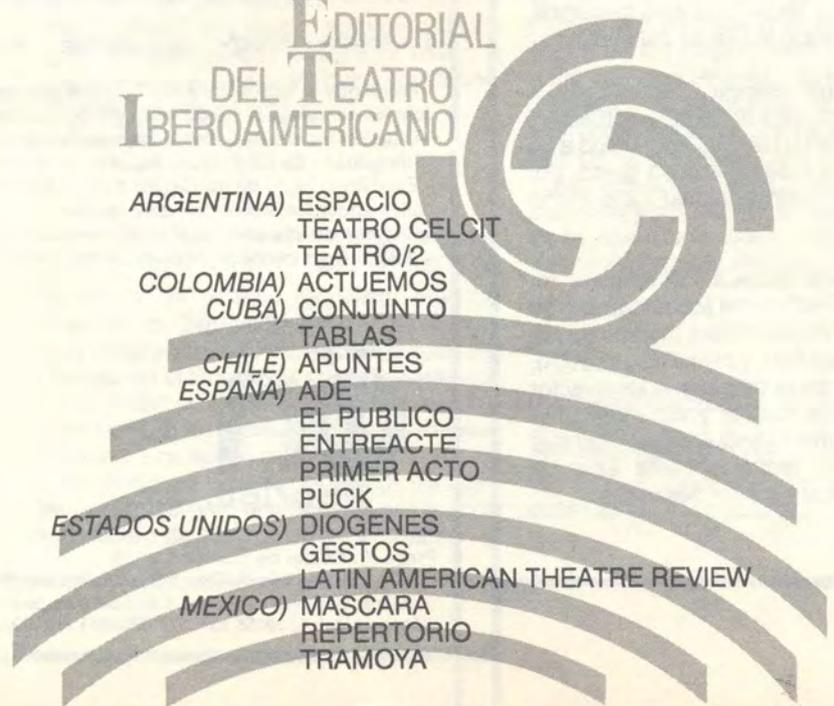


Mercado  
de Cine  
Latinoamericano

Del 2 al 10 de Diciembre 1993

Calle 23 #1155 entre 10 y 12. Vedado. C. Habana, Cuba. Teléf.: 33-3862/3-6072/3-4169.  
Telex: 511419 icaic-cu. Fax: (537) 33-3032/(537) 33-3078/33-3072.

ESPACIO  
EDITORIAL  
DEL TEATRO  
IBEROAMERICANO

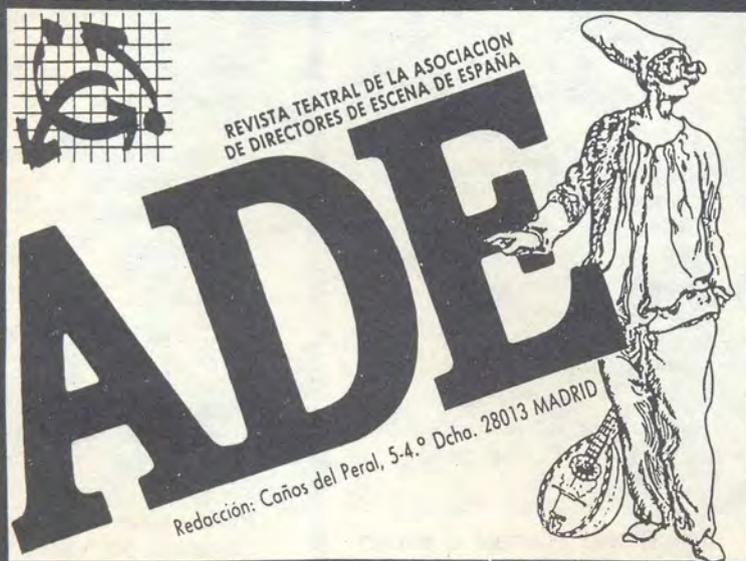


ARGENTINA) ESPACIO  
TEATRO CELCIT  
TEATRO/2  
COLOMBIA) ACTUEMOS  
CUBA) CONJUNTO  
TABLAS  
CHILE) APUNTES  
ESPAÑA) ADE  
EL PUBLICO  
ENTREACTE  
PRIMER ACTO  
PUCK  
ESTADOS UNIDOS) DIOGENES  
GESTOS  
LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW  
MEXICO) MASCARA  
REPERTORIO  
TRAMOYA

# PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

■ Serie: *Literatura dramática*



■ Serie: *Literatura dramática Iberoamericana*

■ Serie: *Debate*

■ Serie: *Teoría y práctica del teatro*

N.º 1 EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA  
de Curtis Canfield

N.º 2 TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN  
ESCENA  
de Juan Antonio Hormigón

N.º 3 LA OBRA DE ARTE VIVIENTE  
de Adolphe Appia

N.º 4 TEATRO DE CADA DIA  
Escritos sobre el teatro de José Luis Alonso  
Edición de Juan Antonio Hormigón

Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible. América del Norte: 22.00 USD, América del Sur: 20.00 USD, Otros países: 24.00 USD.

You may receive our journal anywhere in the world. TABLAS is published four times a year. Payment can be made in any kind of convertible currency. North America: 22.00 USD, South America: 20.00 USD, Other countries: 24.00 USD.

Envíe su solicitud de suscripción anual a:  
Please, mail your four-issue annual subscription request to:

EDICIONES CUBANAS  
Obispo 527 esquina a Bernaza. Apartado Postal 605. Habana 10100.

o a la siguiente dirección  
or to

REVISTA TABLAS  
San Ignacio 166. Apartado Postal 297. Habana 10100.



**Ediciones Cubanas**

# TABLILLAS



El 8 de junio de 1993, reunidos en la sede del Cabildo Teatral de Santiago, representantes de las Artes Escénicas de Santo Domingo, Estados Unidos, Venezuela, Puerto Rico, Brasil, Argentina, Portugal, Honduras y Cuba acordaron constituir el Comité Regional de Teatro Caribeño.

El Comité tendrá como objetivo fundamental promover, fomentar, difundir y estimular la cultura y las artes escénicas de origen caribeño. Radicará en la sede del Cabildo Teatral de Santiago (Santiago de Cuba, Cuba), y abrirá sus puertas a todos los países del área.

La directiva quedó integrada de la siguiente manera:

Presidente: Jorge Canelón  
(Venezuela)

Vicepresidente: Rogelio Meneses  
(Cuba)  
Marina Martínez  
(Venezuela)

Coordinadores:  
(por país hasta la fecha)

Carlos Arias (Santo Domingo)  
Oscar León García (Venezuela)  
José Oriol (Cuba)  
Susana Rubén (E.U.A.)  
Mirtha Baitel (Argentina)  
Emilio González (Venezuela)  
Yana Elsa Brugal (Cuba) Área de Información y Comunicación.

Este Comité orientará el trabajo durante tres años, contados a partir del 8 de junio de 1993. Finalizada esta etapa se elegirá la nueva dirección que enfrentará el próximo período.

Autores dramáticos de cinco continentes se reunirán, del 3 al 5 de diciembre en Frankfurt, Alemania, para participar del quinto Fórum Internacional de Autores Dramáticos, que bajo el título de "Proyecto Mundial" otorgado por la ASSITEJ, es auspiciado por el Kinder- und Jugendtheaterzentrum de Alemania, dirigido por el doctor Wolfgang Schneider.

Para esta ocasión Cuba propuso tres autores dramáticos con una obra representativa: Salvador Lemis, Joel Cano y Carmen Duarte. El Comité Organizador del evento seleccionó, por unanimidad, a Carmen Duarte con su pieza, **¿Cuánto me das marinero?**

Al Fórum también asistirá, además del autor seleccionado, Eddy Socorro -Presidente del Centro ASSITEJ de Cuba- quien participará en la reunión del Comité Ejecutivo de la ASSITEJ que sesionará paralelo al Fórum.

Por su parte Eddy Socorro permanecerá por varios meses en Alemania, donde pondrá en escena con actores del Teatro Carroussel de Berlín, la pieza **Diego y David**, en adaptación de Senel Paz de su cuento **El lobo, el bosque y el hombre nuevo**.

## SUBSCRIPTION FORM

Nombre/Name: \_\_\_\_\_

Dirección/Address: \_\_\_\_\_

Ciudad/City: \_\_\_\_\_ Estado/State: \_\_\_\_\_

Código Postal/Zip Code: \_\_\_\_\_

País/Country: \_\_\_\_\_

A partir del número/Starting with issue \_\_\_\_\_

Adjunto cheque por valor de: \$ \_\_\_\_\_

Check enclosed for

También se acepta giro postal  
Money orders are also accepted



• Carmen Duarte



## FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE LA HABANA 1993

### Encuentro de Investigadores Festival de Teatro 1993

Del 16 al 18 de septiembre el Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas de Cuba reunirá investigadores, críticos, teatristas y estudiosos interesados en la actividad teatral al Encuentro de Investigadores del Teatro, con el propósito de estimular y dar a conocer los puntos de vista de cada uno de ellos en sus más variados aspectos: teatro dramático, teatro para niños, teatro musical, pantomima y danza; tanto profesional como aficionado.

El Encuentro versará sobre una temática "La investigación en fun-

ción del desarrollo teatral", en la que se inscribirán las distintas materias y epígrafes: Estética-Teatrología, Historia, Sociología-Etnología, Economía, Psicología e Informática.

Dentro de las actividades del Festival de Teatro de La Habana, la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, celebrará un Fórum con el tema: "El público y el teatro". El evento tendrá como subtemas: "El teatro y el público contemporáneo", "Estrategias del lenguaje teatral y problemas de la recepción" y "Estudios concretos del público. Enfoque y experiencias".

Además organizará el Coloquio sobre Diseño en los salones del Gran Teatro de La Habana. En el mismo habrá una exposición de vestuario, encuentro de directores con diseñadores y discusiones de las ponencias que interverrán en el evento.

Tablas se encuentra enfrascada en la organización de un encuentro de dramaturgos que tendrá lugar en el mes de octubre. Creadores de reconocida trayectoria y jóvenes que ya han demostrado su valía como hacedores de textos serán convocados para compartir sus experiencias y dialogar con los teatristas participantes.

Un centro de convivencia, reflexión, entrenamiento, investigación y producción teatral, independiente y estable, comprometido y solidario, abierto y plural, integrador e interdisciplinario.

### FORMACION

con diplomados en actuación, dirección y producción.

### REFLEXION, INVESTIGACION

con talleres para actores, directores, escenógrafos, dramaturgos, técnicos, productores, críticos, investigadores, maquillistas, diseñadores de vestuario, realizadores de atrezzo y diseñadores de iluminación.

### INTERDISCIPLINA

con espacios para conferencias, coloquios, seminarios y exposiciones.

### LA CASA DEL TEATRO

reúne a destacados creadores e intelectuales: Luis de Tavira, Victor Hugo Rascón, Vicente Leñero y José Ramón Enríquez

### PRODUCTOR

Miguel Angel Cárdenas

### DIRECTOR

Luis de Tavira

# CASA DEL TEATRO



un lugar  
para el encuentro  
de las artes...

*La Dama del SON*  
**Yacqueline Castellanos**



*Lo mejor de lo mejor en salsa*



**MEDIDA POR MEDIDA**  
teatro estudio de cuba

