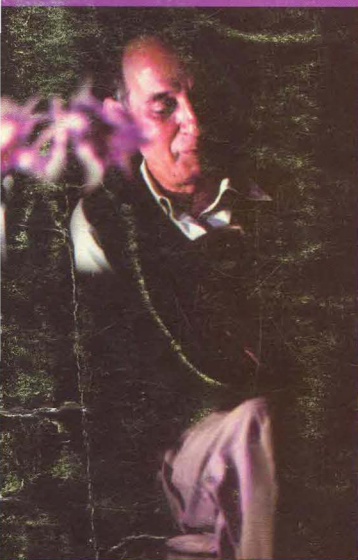


# tablas

La revista cubana de artes escénicas

2/01

tercera época  
Vol. LXIV  
abril-junio



Abril en  
**danza**

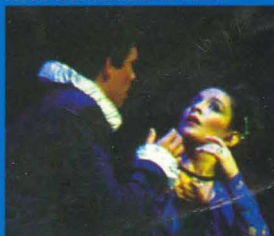
**Bojeo:**  
teatro y comunidad

**Premios *tablas* 2000**

**Libreto 55:** *El pez de la torre nada en el asfalto,*  
de Marianela Boán

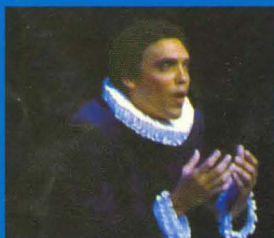
La infinita circunstancia  
de **Piñera** por todas partes

FOTOS: CORTESÍA ROBERTO BLANCO



Teatro Irumpe

**Teatro Irumpe**



Teatro Irumpe

Teatro Irumpe

**El perro del hortelano**

Teatro Irumpe

**Teatro Irumpe**

Teatro Irumpe

Teatro Irumpe



Teatro Irumpe

Teatro Irumpe

**Teatro Irumpe**



En portada:

Virgilio Piñera.

Fotos: Cortesía Yonny Ibáñez

**Director** Omar Valiño **Jefe de Redacción** Norge Espinosa Mendoza **Redactor** Abel González Melo **Diseño** Teresita Hernández, Marietta Fernández **Equipo ejecutivo** Adys González de la Rosa, Fefi Quintana, Ulises Quintana, Alexander Guerra Hernández.

*tablas*, la revista cubana de artes escénicas, San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapia, La Habana Vieja, Cuba. Teléfono 62 8760 Fax (537) 55 38 23, Correos electrónicos: [cnae@min.cult.cu](mailto:cnae@min.cult.cu) y [tablas@cubarte.cult.cu](mailto:tablas@cubarte.cult.cu)

**Reverso de portada:** *El perro del hortelano*, Teatro Irrumpe. **Contraportada:** *El enano en la botella*, Teatro de la Luna. **Reverso de contraportada:** Cartel del Festival Internacional de Teatro de La Habana, diseño: Khiustin Tornés.

*tablas* aparece cada tres meses. No se devuelven originales no solicitados. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente. Precio \$5.00. Fotomecánica Da Vinci, S. A. Impresión: Creaciones Gráficas, S. A. ISSN 0864-1374

## Sumario

### La selva oscura

- 3 Premios *tablas* 2000  
Los escenarios del poder  
**Esther Suárez Durán**  
Mientras caen las máscaras  
**Jaime Gómez Triana**

- 19 La infinita circunstancia  
de Piñera por todas partes  
Los dos cuerpos **Virgilio Piñera**  
Electra y Prometeo **Francisco Morín**  
Un aire dos veces frío **Humberto Arenal**  
¿¿Teatro??? **Virgilio Piñera**  
¡Ojo con el crítico! **Virgilio Piñera**  
El director es un coreógrafo.  
Entrevista a Raúl Martín **Nara Mansur**

### Libreto 55

- 45 *El pez de la torre nada en el asfalto*  
**Marianela Boán**  
Catálogo de inéditos

### Reportes

- 53 Los Días de la Danza  
Con abril vuelve la danza  
**Mercedes Borges Bartutis**  
Danza Callejera  
**Guido Gali**  
Por los 25 años del ISA  
**Pedro Morales López**  
Solamente Solos  
**Mercedes Borges Bartutis**

- 61 Caracas, un lujo provechoso  
**Amado del Pino**

- 64 Bojeo: teatro y comunidad  
La Cruzada Teatral  
**Armando Morales**  
Un diálogo callejero.  
Entrevista a Juan González Fiffe  
**Maité Hernández-Lorenzo**  
Una experiencia antropológica  
**Laurie Aleen Frederik**

### Oficio de la crítica

- 75 El calor del aire frío **Roberto Gacio Suárez**.  
Falsa alarma en El Sótano **Oswaldo Cano**. De  
islas y maldiciones **Dinorah Pérez**  
**Rementería**. *El perro del hortelano* o la nostalgia  
de Irrumpe **Vivian Martínez Tabares**. *Juana*  
*de Belciel...*: exorcismo y simulacro **Norge**  
**Espinosa Mendoza**. Patriotismo y mística en  
*El huracán y la palma* **Habey Hechavarría**  
**Prado**. La cruzada del Guiñol de Guantánamo  
**Maité Hernández-Lorenzo**. *Vucub-Caquix*:  
del mito a la representación **Claudia Mirelle**  
**Pérez Ruiz**. El modesto homenaje de *La*  
*Caperucita...* **Yasmin Portales**. Fernando  
Alonso danza con la vida **Carlos Miguel**  
**González Garrido**.

- 91 En tablilla

### En primera persona

- 96 Un bien todos juntos  
**Carlos Alberto Cremata Malberti**

### Entretelones:

A través del antifaz:  
Teatro de la Luna

## ¿Otra década Piñera?

**t** *abras* se satisface cuando la realidad escénica del país propone un espacio cuya posibilidad de reflejo editorial exige sucesivas creaciones.

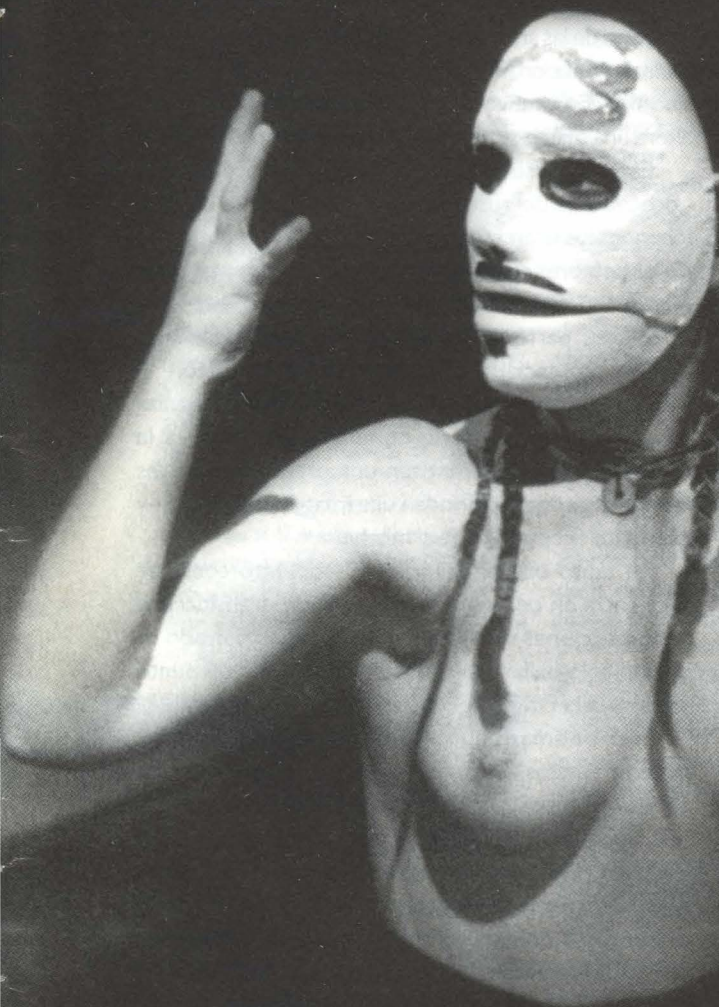
La víspera del pasado 27 de marzo, colocábamos en circulación el número I de este año, después de presentar *Electra Garrigó* por el Teatro de la Luna. Tal vez celebrábamos sin saberlo, junto al Día Internacional del Teatro, los sesenta años de la escritura de esa obra cenital de Virgilio Piñera, primer signo de madurez de nuestra naciente vanguardia.

Junto a la reposición de esta obra, se han estrenado tres espectáculos sobre textos piñerianos en la apertura del año. Quisimos, pues, aprovechar esta «invasión» para extender sobre estas páginas el homenaje que la danza y el teatro cubanos vienen rindiendo a la obra y la figura de nuestro Virgilio.

Sirva este número como puente entre la denominada «década Piñera» que atrás dejamos y esta que también se abre bajo su signo.

---

# Premios *tablas* 2000



Recuperando en sus bases principios de la convocatoria original, y amplificando su rango participativo a ese debate al que está llamado hoy el teatro cubano todo, la revista *tablas* entregó el pasado 12 de enero su Premio de Crítica en las categorías de profesionales y estudiantes, junto al galardón que mereciera el mejor conjunto fotográfico presentado al correspondiente apartado de nuestro concurso. Un jurado integrado por Bárbara Rivero, Amado del Pino y Freddy Artilles decidió declarar desierto el premio de crítica destinado a profesionales, concediendo al estudiante Jaime Gómez Triana el lauro de su categoría por «Mientras caen las máscaras: apuntes en torno a *Las brujas de Salem*», porque consigue exponer los aspectos más relevantes de la puesta en escena de Carlos Díaz, así como de su poética teatral al tiempo que logra expresar con profundidad aquellos elementos que no hacen posible la fructificación total del concepto de puesta en escena del director.

Por otra parte, el premio en la categoría de investigación y teoría para profesionales, recayó en «Los escenarios del poder», de la investigadora Esther Suárez Durán, por el rigor conceptual, la fluidez en el manejo de las fuentes, la originalidad en la combinación de los elementos estudiados y la exactitud de la prosa. Yanaydis García Paján obtuvo mención por considerar el jurado que su texto «Aprendiendo a aprender: actuación e identidad personal», introduce un tema novedoso para la investigación teatrológica a partir de las relaciones posibles de esta disciplina con la psicología.

El diseñador Zenén Calero, el fotógrafo, pintor y diseñador Ismael Gómez y el crítico Norge Espinosa decidieron entregar el premio de fotografía a la serie que, sobre la puesta *Otra tempestad* del Teatro Buendía, presentara Jorge Luis Baños. Asimismo, por la calidad de sus piezas, se concedió una mención a las fotografías que José Ramón Pacheco realizó sobre la puesta *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, del Teatro Papalote.

El premio de *tablas* vuelve a crecer. En este número aparecen los trabajos premiados y la convocatoria a la nueva edición de un concurso que sólo pretende ampliar, desde el rigor, la hora y la certeza de un movimiento teatral que confía en el análisis, en el encuentro, el diálogo y su propia tradición para entrar con golpe seguro en el nuevo milenio.

# Los escenarios del Poder

Esther Suárez Durán

Me-ti dijo: Hace poco, el poeta Kin-yeh me preguntaba si en los tiempos que corren pueden escribirse poemas que tengan como temas impresiones de la naturaleza. Yo le respondí que sí. Cuando volví a encontrarlo y le pregunté si había escrito poemas sobre ese tema me respondió que no. ¿Por qué?, le pregunté. Dijo: me propuse transformar el susurro de las gotas de lluvia en una experiencia placentera para todos los hombres, es decir, aun para aquellos que no tienen donde refugiarse y sienten que las gotas se les deslizan por el cuello mientras procuran dormir. Descorazonado renuncié a la empresa. El arte no piensa solo en el presente, dije insidioso. Siempre habrá gotas de lluvia, de modo que ese poema resistiría el paso del tiempo. Sí, dijo él con tristeza, cuando ya no haya hombres que sientan las gotas deslizándoseles por el cuello, podrá escribirse ese poema.

Bertolt Brecht. *Me-ti*

Todos ven lo que tú aparentas; pocos adivinan lo que eres.  
Nicolás Maquiavelo. *El príncipe*

## El teatro del Poder

**DESDE LA ANTIGÜEDAD NOS ASALTAN,** en oleadas sucesivas, las visiones que dan cuenta de la dimensión dramática que subyace en la vida social. (Basta recordar *Las leyes*, de Platón, o el *Satiricón*, de Petronio). Ella conforma una de las obsesiones temáticas de la creación literaria y filosófica de la modernidad; pero no fue hasta fecha relativamente reciente que los científicos sociales iniciaron su estudio, tanto al nivel de la vida cotidiana, como en el espacio propio del Poder.

La vida social se entiende como un juego de representación que verifica improvisaciones limitadas por los papeles asignados y los rituales en acción. De acuerdo con este punto de vista el intercambio social se produce en las formas de una operación teatral, gracias a la cual se potencian códigos, símbolos, ritos y toda la múltiple normatividad desde la cual ejercen su influencia la tradición y las culturas específicas.

Toda sociedad tiene lugar en múltiples y simultáneos escenarios. Síntesis de ellos será aquel sobre el cual se verificará el Teatro, como resultado de la duplicación que produce el acto imaginario.<sup>1</sup> Se devela entonces una

relación esencial entre *lo social* y *lo teatral* que transforma la calidad de las anteriores derivaciones. No es ya más *lo teatral* refracción, imagen especular, versión de *lo social*, sino algo constitutivo de este. La mirada alerta descubre ahora una matriz sustancial e identitaria de *lo dramático*.

Es así como se pone en juego el término *Teatrocracia* —procedente del ruso Nicolai Evreinov— que designa los modelos dramáticos que regulan la vida cotidiana de los hombres en sociedad, en especial, en situaciones de ejercicio del Poder.

Por su parte, el Poder exhibe una escenología propia, sustancial a la posibilidad de su acción y funciona a la manera de un *maître de scene* que organiza las representaciones de conjunto que efectúa la sociedad y que le garantizan una presencia ante *los otros*, a la par que le brindan una imagen idealizada —y por tanto aceptable— de sí misma.

En tanto organismo vivo, el conjunto social se encuentra en perenne transformación, transido por contradicciones de diversa índole. De este modo su unidad solo halla lugar en la imagen que a tal punto construye el Poder.

Todo sistema de poder es un entramado dispuesto a generar efectos. El Poder nunca se ejerce de forma directa (la imposibilidad del *Rey Desnudo*), sino que es una operación complejamente mediatizada. No se impone con el concurso de la fuerza, ni meramente a partir de operaciones lógicas. Es lo que es en tanto produce sus imágenes y ordena sus símbolos en una estructura ceremonial. Dicho en otras palabras: obtiene la subordinación mediante la teatralización, que presenta diferentes niveles y tipos de espectacularidad en función de contextos socio-económicos y culturales diversos.

Así, en los escenarios del poder la teatralidad se manifiesta en instancias múltiples. Una de las más significativas es la palabra política (*las palabras del poder*, según la antropología política), que dispone de una retórica propia (un léxico determinado, estereotipos



específicos, una forma de argumentación), y se constituye más bien de datos políticos –antes que de referencias objetivas–, adaptados a públicos particulares, puesto que el efecto buscado va más allá de la información.

Consecuentemente, el político –según nos alerta Brecht– aún cuando parezca que improvisa, elabora cuidadosamente sus mensajes, los trasmite en un estilo que asombrosamente resulta ser el del hombre medio, en la búsqueda de una identificación con su audiencia. Con frecuencia establece un diálogo con un personaje ausente, referido (el contrincante o el enemigo), compone sus discursos de silencios, omisiones, frases contenidas, y obtiene como resultante un mensaje ambiguo, en tanto se levanta sobre una colección de sobrentendidos, de datos previamente compartidos.<sup>2</sup>

De igual manera son esenciales al Poder los ceremoniales; bien sean estos del tipo de las manifestaciones o celebraciones: espacio de expresión de los valores que se proclaman; como del orden de las conmemoraciones: puesta en escena de la herencia del pasado, que opera ahora como agente legitimador; o simplemente se trate de la formalización extrema que pauta su actuar cotidiano.

Pero el Poder no actúa sólo para el presente, en tanto ningún poder se plantea el tema de la temporalidad como no sea en su variante de infinitud. Entonces produce los propios escenarios en que se realiza *la sociedad oficial*. Se lleva a cabo una *política de la topografía*, una modificación del entorno físico, como resultado del afán de trascendencia.

En suma, como ocurre con el actor y con la representación teatral, el Poder transfigura. Cambia a sus

oficiantes, modifica sus espacios; separa, jerarquiza, reordena, crea patrones de conducta; es decir, otros personajes. Produce un orden que incluye la subordinación de las conciencias y que posee un amplio repertorio de recursos entre los que se incluye hasta el ridículo, a pesar de que entre el Poder y el Humor se extiende un insondable abismo.

El ridículo –que entre nosotros podría identificarse con *el choteo*– actúa como un mecanismo formidable que se encarga de mantener la observancia de la tradición (similar función le reconocieron al choteo Ortiz y Mañach), y curiosamente halla expresiones semejantes en geografías y temporalidades distintas, como el duelo de canciones satíricas de los esquimales en Groenlandia (hasta que uno de ellos resulta escarnecido al máximo) y la controversia que admite el punto guajiro cubano, y evidencia de qué forma la puesta en escena de la opinión colectiva (la llamada opinión pública) puede alcanzar la fuerza de un decreto.



## El poder de la inversión

Sin embargo, también el Orden es vulnerable. A falta de conseguir derrocarlo, se cuenta con la *inversión simbólica*. No obstante, siempre que esta se realice dentro de los límites convenidos, el Orden, —que de común entraña su contrario— saldrá reforzado.

Entre las figuras y acontecimientos a propósito para el caso resaltan el personaje del bufón y las festividades del carnaval.

Aunque no es hasta el siglo XIV que el empleo cuenta como oficio a considerar por el presupuesto de la corte,<sup>3</sup> desde tiempos remotos los bufones aparecen como co-protagónicos del Poder.

Su entidad nos muestra, en una síntesis, como pueden ser estremecidas las diferencias y los ordenamientos que la cultura construye. Es la libertad contra las represiones, la verdad contra las apariencias. El rey en farsa. Con su mofa advierte las fronteras del poder, pero su ruptura es paródica. Puede liberar la verdad, pero esta queda ceñida a su personaje; de forma que solo será libre su discurso.<sup>4</sup> Su actividad no trasciende al plano de la rebelión puesto que es parte del dispositivo del orden para equilibrarse y mantenerse.

Tanto es así que el oficio exige una seria preparación: educación física, conocimientos de música, retórica y composición; puesto que debe cantar y tocar algún instrumento, componer canciones y piezas en verso, narrar y ser diestro en las réplicas.

No por azar el arte documenta la historia de estos personajes. Los pintores incluyen bufones, locos y deformes en las escenas de poder. En el teatro y la narrativa aparecen caracteres que apelan a la marginalidad, en cualquiera de sus variantes, para colocar en el aire las verdades.

En el tiempo las rutinas y los divertimentos de bufones y juglares resultarán quintaesenciados en el arte del actor. El universo múltiple de la escena se puebla de personajes que, mediante la risa y la hipérbole, revelan las realidades subyacentes. Charlot, Cantinflas, Monsieur Hulot, el negrito del bufo cubano sostienen entre sí un diálogo secreto.

Por su parte, el territorio de los actores animados exhibe una genealogía de altos quilates: Karagoz, en Turquía; Maccus y Pulcinella, en Italia; Punch, en Inglaterra; Polichinela, en Francia; Cristobita, en España, muestran un cuerpo deforme y un carácter irreverente y subversivo, mientras sus animadores, los titiriteros de todos los tiempos, trashuman junto a mendigos, gitanos, ladrones y pícaros.<sup>5</sup>



La otra operación de inversión se halla en las fiestas, que funcionan cual una especie de terapia masiva; desde aquellas connotadas «fiestas de locos», de fines del siglo XII, en las ciudades catedrales, que la propia Iglesia tolera pese a su marcado carácter herético, hasta los ceremoniales del Carnaval; posiblemente la festividad más extendida geográficamente.

Es el carnaval la exhibición que la sociedad hace de sí misma, el espacio que se abre a críticas y transgresiones, dentro de límites previamente determinados por la presencia del humor. Los signos de subversión se canalizan a través de los rituales y normas de la fiesta. Se equilibran así los vectores de conservación y cambio.

Tanto estas representaciones festivas, como las estampas bufonescas tienen una función catártica, proyectiva; transfiguran los principios de ruptura en elementos teatrales. Son las visiones posibles de una sociedad donde la normatividad vigente ha sido cancelada.

En esta dialéctica, la imagen inversa del Orden no es la eliminación definitiva del Poder, sino su suspensión temporal en aras de su reconstitución y afianzamiento. Al Poder le queda siempre la prerrogativa de utilizar el proceso de inversión para su provecho.<sup>6</sup> De ahí que la fisonomía del transgresor integre la iconicidad de la mayoría de las tradiciones y ritos.

## El poder del Teatro

Curiosamente, los estudiosos coinciden en considerar a Dionisos —el Dios que personifica todas las fuerzas bienhechoras y misteriosas de la Naturaleza— como el signo, por excelencia, de la subversión en el helenismo.

En efecto, el Dios a cuyo servicio se originó el drama trágico en Occidente no corresponde al entorno olímpico de los dioses homéricos, no obstante ser conocido por los griegos desde la época micénica (como lo demuestra la escritura silábica). La prolijidad de mitos que se refieren a sus adversarios documenta la tenaz resistencia que enfrentaron, en suelo griego, las expresiones del culto dionisiaco. La oposición se relacionaba con factores de índole política. De una parte, Dionisos no era una deidad aristocrática, sino un Dios de todos los hombres y, en particular, de los hombres del campo; de la otra, el tránsito del gobierno aristocrático al gobierno del pueblo entraña no pocas complejidades.



A diferencia del resto, el Dios no se complace con plegarias y ofrendas; solicita el compromiso de la persona íntegra que, una vez a su servicio, es liberada, mediante el éxtasis, de las miserias cotidianas. En una experiencia orgiástica el hombre vivencia la vida de una nueva manera, en la exacta dimensión de su magnificencia y maravilla. El vino es, para este Dios, apenas un atributo de su naturaleza, que contempla toda la energía creadora. Es la transformación el centro de la religión dionisiaca, a la par que la exacta esencia del drama.

Desde el punto de vista fenoménico, ya desde su aparición en el ámbito de la cultura, el propio drama clásico griego evidenció sus relaciones con un determinado orden y con el poder que lo representaba.

Con posterioridad el arte dramático en su decursar establecerá relaciones diversas con las correspondientes formas de organización social en los múltiples planos de su desarrollo, que incluyen desde el diseño de sus espacios, la estructuración de sus compañías, la organización del proceso creador, las relaciones con el mercado, el *status* social de sus artífices, hasta los temas de la creación dramática.

En tal sentido, en toda la vasta historia del teatro occidental no parece existir figura más comprometida con el examen del poder que aquella que, precisamente, emerge como uno de sus paradigmas. Como es conocido, la mayor parte de la producción de William Shakespeare gira en torno al problema básico de aquél: la legitimidad, principal fuente de inestabilidad y contradicción.

Sin embargo, en cuanto al poder, su vínculo con la escena no muestra una exacta simetría con respecto a la intencionalidad explícita de las obras, puesto que los nexos entre Teatro y Poder existen como algo dado por el carácter de ambas instituciones que de continuo se refuncionaliza gracias a la acción de aquellos elementos que hacen del hecho teatral una experiencia viva e irrepetible.

El examen de estas relaciones descubre paralelismos, solidaridades, convergencias en ordenes insospechados.

El primero de ellos —el más externo— se verifica en ese cierto isomorfismo que guardan en el trazo más grueso de los ceremoniales respectivos: de común un estrado (una tribuna/ un escenario) por sobre una audiencia (un partido, una población/ un público).

El segundo —sobre el cual se ha hablado lo suficiente— tiene que ver con esa compleja gama de efectos a conseguir sobre una comunidad humana; con ese juego de apariencias, esa producción de imágenes, esos procesos de transfiguración que tienen lugar en el ejercicio de uno y otro.

El tercero se instala en esa inefable zona de la autoridad y las condiciones de representación. Actores y gobernantes hacen uso de una palabra especial que revela, condena, libera, advierte; adquiere un peso específico. Aun cuando sus ritos funerarios funcionen como antípodas, tanto el faraón como el cómico del XVII, aparecen investidos con el poder de los iniciados.

El cuarto es, a mi juicio, el más importante; está signado por ese lugar que ocupa el Teatro como institución a nivel de la organización macrosocial, ubicado en el contexto de un poder determinado, con un horizonte preciso de expectativas y libertades, ceñido a una específica organización de la censura, con una particular caracterización para su población y una limitada ascendencia sobre ella; y se remite al sutil y complejo proceso de negociación que, en su interior, en el transcurso de cada experiencia teatral, se lleva a cabo, entre la sociedad —sus diferentes estratos— y el poder que la



representa. Tiene por base un par contradictorio: la legitimación del poder y la legitimación de la libertad de los individuos.

Los procesos de negociación se sitúan en la delgada superficie que suponen los temas tratados por el teatro y las formas en que aquellos se expresan. Dichos temas deben hallarse en uno u otro punto dentro del territorio de libertad que establece el Poder (cuyos límites exhiben cierto grado de flexibilidad condicionada por diversos factores políticos; claro que las experiencias más fecundas e interesantes serán aquellas que se celebren cerca de los límites) y, a la vez, atender los intereses de la más amplia base social (o al menos de un grupo significativo de los sectores sociales), en tanto que el Teatro es un sistema productor de sentido que requiere de esta base social para su sostenimiento.

De manera que el Poder otorga un espacio a la práctica teatral —que puede, en algunos casos, patrocinar y también subvencionar—; mientras que una determinada base social respalda (desde el punto de vista económico y/o moral) esa misma práctica.

El teatro establece el ámbito y las condiciones para la mediación, para el diálogo, para el flujo de la información. En este terreno se organiza parte de la actividad de persuasión ideológica del Estado. La sociedad conoce los intereses y expectativas de este, a la vez que se revelan y debaten los problemas e intereses de los diversos grupos sociales.

El arte teatral, por demás, posee una naturaleza conflictual que lo hace expresar los referentes de la realidad social con los cuales trabaja en términos de contradicciones; busca para su despliegue justamente aquellas zonas contradictorias de la existencia, revelándose por ello como un instrumento político envidiable. No es fortuito que se desarrollen dentro de él proyectos de tan elevado compromiso social como todo el sistema brechtiano, ni que se produzca entre nosotros un teatro con tan lúcida vocación histórica y un diálogo sostenido entre *imaginario y contexto*.<sup>7</sup>

Esta dinámica brinda una perspectiva de privilegio para estudiar y comprender la sociedad a través, sobre todo, de la crítica que ella misma despliega, entendiendo dicha crítica no en un sentido de negación que conduzca inevitablemente a la fragmentación irreconciliable, sino como el anhelo de movimiento, la intención de perfectibilidad de una realidad determinada.

## Fetiches de nuevo tipo: la censura, lo ideológico, lo popular

Toda sociedad establece las verdades que tolera y delimita el espacio que concede a la transformación y al cambio. En tal sentido los principios capitales de la política conformarían un cierto horizonte para la creación.

En la actividad mediadora interviene una serie de juegos tácticos, uno de los cuales está relacionado precisamente con los límites que demarca el Poder y que hallan su expresión en la traída y llevada institución de la censura, que aún hoy consigue escapar a la construcción de definiciones últimas tanto desde el punto de vista teórico como histórico.

De hecho todos actuamos con referencia a un horizonte de posibilidades comunicativas, a aquello que es susceptible de comunicarse. Desde un punto de vista tal no existe ninguna condición de libertad, puesto que la expresión se construye en relación con un determinado contexto cultural en el cual las lindes han sido fijadas de antemano.

Al hablar de la censura, se está hablando, sin embargo, de las condiciones de expresión; es decir, del escenario social en el cual unas ideas, sentimientos, visiones pueden ser expresados, mientras otros deben ser reprimidos. En cualquier contexto social estas lindes de permisión se negocian de continuo.

El límite último de la libertad de expresión tolerada por cualquier tipo de Estado lo define la frontera de su propia seguridad. De este modo el Estado tiene el derecho político del ejercicio de la censura, al punto de que tanto los proyectos democráticos como las empresas utópicas más connotadas lo contemplan.

Claro que el tema de la seguridad del Estado es, en determinada medida, un asunto de apreciación y relativizaciones, y que una cosa es la censura, como institución, y otra los censores.

El censor, en buena ley, no traza política, antes bien, la ejecuta; pero más allá del grado de ambigüedad que manifieste dicha política en su formulación y de las interpretaciones que se permita hacer el censor, su presencia plantea a la política prescrita una condicionalidad, en tanto que la calidad de su función (la del censor) sólo es visible en relación con la presencia de algún objeto censurable. En una analogía, no casual, con la trama detectivesca podría decirse que se necesita, entonces, el cuerpo de la víctima.



La interpretación de la política se realiza, a su vez, en el entramado de los relatos ideológicos, donde a menudo es posible hallar aproximaciones erróneas y manipuladoras en el plano conceptual, que obstaculizan las relaciones entre los ámbitos del Poder y la creación artística. Así se continúa reduciendo la ideología a la ideología política; se persiste en desconocer la naturaleza específica de *lo artístico*, con lo cual se abre cauce al tratamiento arbitrario e infecundo de las relaciones entre arte e ideología. Se insiste en proponer una estéril visión ideologizante del hombre, que sólo produce una abstracción carente de contradicciones.<sup>8</sup> Se ubica, de modo unilateral, al portador de los valores ideológicos ora en la conciencia del creador, ora en la estructuración del producto artístico, o en el contexto social y en la subjetividad del receptor.

En síntesis, se desconoce el predominio de la función estética en esta esfera de actividad humana, que plantea

un espectro posible de nexos entre obra de arte y realidad, sin que sea factible apostar por ninguna clase de conexión unívoca.

El mero hecho de la existencia de una pluralidad de instancias portadoras de lo ideológico, que incluye al productor, los diferentes estratos del producto, el contexto social y el receptor, bastan para indicar la diferente resolución de la ideología en el plano que se trata. En este, la ideología es una relación de sentido originada en un proceso de interacción de las diferentes instancias y se vivencia en la totalidad del hecho artístico. Se trata de una operación reestructuradora que no puede desvincularse en modo alguno de las condiciones de recepción.

Sin embargo, en ocasiones la puesta en escena del juicio ideológico atiende el plano de las operaciones de recepción del objeto artístico invocando, como matriz de referencia, el socorrido tema de *lo popular*.

Tanto *lo culto* como *lo popular* son construcciones culturales, por tanto históricas. Sus respectivos *status* no son más que el resultado de un proceso de ritualización de patrimonios que la realidad omnipresente de las «industrias culturales» ha puesto de manifiesto para evidenciar la caducidad de estas distinciones.

En la actualidad se hace patente la dificultad para elaborar una definición de *lo popular* de absoluto valor y alcance. De suerte que, tal y como plantea el investigador Néstor García Canclini, *lo popular* renuncia a la pretensión del sentido unívoco de los conceptos científicos, en tanto exhibe el valor ambiguo de una categoría teatral. Agrupa a un conjunto bien heterogéneo de grupos sociales y su esencialidad se reduce a designar la posición de ciertos actores, ubicados frente a los sectores hegemónicos, pero no necesariamente en una relación de enfrentamiento.

En efecto, *lo popular* abandona ese cierto tinte épico derivado de una representación homogénea e idealista del concepto de pueblo<sup>9</sup> y asume un carácter contradictorio que incorpora las indeterminaciones y los deslizamientos propios de quienes no detentan posiciones hegemónicas y que antes que hacer la historia intentan desesperadamente participar en ella. Dicho de otra manera: la evaluación axiológica con respecto a la estructura social se reconcilia con el universo de la picaresca en nuestras literaturas.

### Teatro y Poder

Una propuesta metodológica sumamente interesante brinda al respecto, en la sociología del arte contemporánea, la *teoría de los campos* del estudioso francés Pierre Bourdieu, quien «descubre» el espacio social que construyen todos aquellos que producen las obras y su valor, y advierte que ese ámbito (que puede ser filosófico, literario, teatral, etc.) no debe ser entendido como contexto o medio, sino como auténtico espacio de fuerzas que interactúan entre quienes entran en él, a la vez que zona de luchas que intentan rediseñar ese propio campo de fuerzas.

De este modo el investigador plantea la consideración de un territorio de relativa autonomía, inmerso estructuralmente en el campo del Poder, dentro de cuyo perímetro se ejercerán las determinaciones externas sobre la producción cultural, no de modo directo, sino mediante las *formas* y *fuerzas* del campo, luego de estructurarse en proporción al grado de autonomía que este posea.

Las relaciones entre el campo artístico, en cualquiera de sus expresiones, y el campo del Poder se operacionalizarán a través de dos principios de jerarquización diversos: el *heterónimo*, que sobrevendría en el caso de que el campo perdiera todo grado de autonomía y se desvaneciera como tal;

y el *autónimo*, que se impondría en tanto el campo llegara a la autonomía absoluta.

El modelo denota una tendencia: mientras más autónomo sea el campo de que se trate, más débilmente actuarán sobre él los principios económicos y políticos generales de jerarquización; es decir, las leyes del provecho económico y político válidas para el conjunto general: las leyes propias del campo del poder.

El campo artístico, en cualquiera de sus expresiones, será siempre el espacio de la pugna entre los dos principios de jerarquización. El grado de autonomía del campo varía de acuerdo con las épocas y las características nacionales. Depende del poder que los productores culturales posean colectivamente como consecuencia del legado de sus predecesores y del capital simbólico que ellos mismos hayan acumulado.

Los productores culturales más heterónomos —los menos dotados de capital simbólico— serán, en consecuencia, los menos resistentes a los requerimientos externos al campo y, por tanto, esa resultará la zona más endeble en la defensa de la autonomía. En consonancia los productores más dotados les niegan el *status* de «artistas». De manera que lo que se discute es la legitimidad del creador.

La utilidad del análisis social a través de la perspectiva de *los campos* trasciende los límites de la ciencia sociológica. Las más diversas historias del arte y los múltiples acercamientos críticos a productos culturales, productores, movimientos, generaciones, manifiestan una vocación social; es decir, se plantean de diferentes formas las relaciones con el contexto.

La teoría marxista, en voz de sus exponentes fundacionales, problematizó estas relaciones cuidándose de caer en posiciones maniqueas, sin brindar respuestas precisas al respecto sino planteándose en toda su ambigüedad y formulando más bien hipótesis de trabajo para acercamientos posteriores.<sup>10</sup>

Sin embargo, la magnitud del problema la refiere el escaso número de elaboraciones satisfactorias al respecto.

Por el momento la *teoría de los campos* es una posible visión que nos mantiene a salvo del reduccionismo que proyecta un espacio de creación sobre otro, como a menudo sucede con el campo filosófico y los correspondientes campos de la producción artística; a la par que permite explicarse fenómenos tales como las vanguardias, las revoluciones en el arte o la supervivencia de los llamados *clásicos*.

En el caso específico del teatro cubano de las cuatro últimas décadas, que presenta la cualidad de ser un arte subvencionado por el Estado, sería absurdo no contar con esta especificidad a la hora de dibujar los límites precisos de la acción de los principios de jerarquización dominantes.

Bastaría con recordar que todavía el teatro no ha logrado constituir un sistema económico propio que se corresponda con su naturaleza y con las características de su realización.

En el plano político, el análisis ha de realizarse *in extenso*. El proceso que contextualiza este casi medio siglo se inaugura con las transformaciones más sustanciales, que hacen de los 60 *el gran momento de subversión social*<sup>11</sup> en que tan importantes como las rupturas que se producen al exterior, son aquellas otras que se verifican en los espacios individuales, más íntimos, de la familia, la posición de clases (vale decir los amigos, el círculo de conocidos), la Iglesia, etc., para dar paso a la integración al conjunto mayor. Ocupan los primeros planos los valores de la solidaridad, el amor a la patria y la igualdad, y se prioriza el desarrollo de esta nueva axiología.

En consecuencia, las expectativas planteadas a la creación artística no contribuían a diferenciar esta zona de actividad social de la propaganda política y la educación de las masas en los nuevos valores.

Durante el decenio siguiente se produce la institucionalización del país. Asumimos acriticamente un modelo ajeno de desarrollo —que alcanza su consolidación en los 80—, que suponía una interpretación dogmática del marxismo y actuaba negativamente sobre el debate interno. La literatura marxista generada tanto en el exterior como en nuestro propio seno, presentaba una imagen mecánica y voluntarista de la organización valorativa de la sociedad que establecía un correlato directo entre los estratos sociales y una determinada orientación valorativa, de modo que de este paisaje estático estaba ausente el carácter de elemento vivo y contradictorio de expresión de la realidad que entrañan los valores asociados a cada una de las clases y grupos que conforman el tejido social. La hiperbolización de lo ideológico funcionó como elemento esterilizante. Los espacios para el debate se formalizaron en grado sumo en el diseño de una falsa unanimidad, mientras la tolerancia hacia la diferencia y el error se hizo mínima.

En consonancia, se sobredimensionaron en el arte las funciones informativas y hedonistas, en menoscabo de las críticas y cognitivas.

No es casual que hayan sido los años 70 el espacio en que alcanzaron su clímax los procesos de purga ideopolítica en las filas de intelectuales y artistas, en particular en aquellas expresiones que se perciben como directamente relacionadas con lo ideológico dado su carácter discursivo o figurativo, como el teatro, la literatura y las artes plásticas.

La década posterior fue el ámbito de la recuperación y el encuentro, con el regreso a la vida profesional de los sujetos afectados en las operaciones de purificación y el egreso de las primeras promociones del nivel superior de la educación artística.

No obstante, la escena nacional conoce de nuevas segregaciones. Esta vez en aras de principios éticos y estéticos afines a un determinado horizonte de utilidad, actualidad y compromiso del arte con su tiempo.

A nivel de la estructura social estos años propiciaron un proceso dual de nivelación y movilidad ascendente de la mayoría, que contribuyó a retardar el reconocimiento de las identidades grupales. A diferencia del lapso anterior, en que el balance del pasado gozó de una alta presencia en los escenarios, ahora proliferarían los temas de actualidad y el teatro conseguiría adelantar asuntos y problemáticas que el discurso oficial no aceptaría hasta la segunda mitad de la década, ante la evidente crisis del modelo económico asumido diez años atrás, lo que dio inicio a un amplio proceso social liderado por la dirección política en aras de renovar la cultura del socialismo que, esencialmente, significó la mirada crítica a la aplicación de un esquema impostado y el retorno al estilo creador de la primera etapa.

Apenas unos años más tarde el proceso se interrumpe. La desintegración del campo socialista, sus instituciones y fórmulas de colaboración económicas, a lo que se añade la intensificación del bloqueo, plantean un reto colosal. No queda otra alternativa que asumir el desafío que representa la inserción en el mercado internacional, a la par que se adoptan una serie de medidas que cambiarán el paisaje interno.

La reestructuración de los empleos y fuentes de ingreso, el rediseño del sistema de propiedad traen como consecuencia el inicio de la nueva década bajo el signo de una intensa diferenciación social, de mayor impacto dado su carácter inédito y su total ausencia de las visiones posibles de futuro.

Los nuevos tiempos demandan la reconstitución teórica y práctica de un proyecto social propio, para lo cual será imprescindible alcanzar la unidad sin artificios del sujeto popular heterogéneo con su vanguardia política.

A tales efectos el discurso político toma como centro gravitacional el concepto de *nación* —que en los últimos años relaciona explícitamente con el de *cultura*— asumido en su naturaleza esencial de entidad en perenne construcción, lo que supone una práctica política y cultural, un proceso de comunicación entre los *ideólogos* y el resto de los integrantes de la comunidad; es decir, un lugar protagónico para las operaciones de la ideología en las cuales intervienen las manifestaciones diversas de la cultura y la intelectualidad.

El teatro, al igual que algunas otras expresiones del arte, explora, entonces, la memoria, la condición insular, las esencias de la cubanía, desacraliza temas tabúes, vindica la diferencia, ignora contradicciones antes tenidas por centrales y vuelve central aquello que se halla en los márgenes. Se vuelve hacia sí e interroga sus orígenes, prácticas, lenguajes y no vacila en colocarse en una relación de conflictividad con el imaginario de sus receptores.

Paralelamente con la redefinición de las funciones del Estado en la economía, la presencia del mercado en la actividad artística se ha hecho más fuerte. Contrariamente a lo que una valoración superficial pudiera suponer, en lo que al teatro atañe, esta circunstancia ha acentuado los vínculos entre la creación y la realidad social. El teatro está tal vez más

inmerso que nunca antes en los intereses del discurso nacional, al tiempo que modifica sus estrategias de representación elevando su carga simbólica. Ello, sin embargo, no lo exime de que en sus relaciones con la realidad oficial se manifiesten alguna que otra vez contradicciones que, mientras ponen en evidencia incomprendimientos y prejuicios con relación a la naturaleza del arte y a sus funciones en la sociedad, muestran el estado posible de estas relaciones dada la esencialidad y fines de las partes que intervienen.

La década además da cuenta de una intensificación de la actividad del campo a partir, sobre todo, del arribo de nuevas generaciones de productores de obras como de valor, y de la democratización operada en la estructura del sistema teatral a partir del final de los 80, al tiempo que de un cierto desdibujamiento de los valores en juego, lo que podría ser síntoma de un proceso de heteronomía.

Los productores legitimados y poseedores del capital propio del campo defienden estrategias que operan en pro de la autonomía del mismo, que no significa en modo alguno el alejamiento de los intereses de la nación, sino su inserción en ellos de un modo auténtico; en tanto, los productores que se hallan en condiciones menos favorables desarrollan acciones que vuelven porosos los límites del campo y crean un espacio ambiguo y contaminado en su mestizaje.

Es en este espacio donde de manera frecuente podemos encontrar las expresiones de populismo y pseudoarte en cualquiera de sus disímiles manifestaciones concretas.

## Epílogo

De modo coherente con las nuevas miradas que se superponen, en las últimas décadas el pensamiento sociológico más original y progresista ha comenzado a considerar la cultura como un estatuto del poder; metaforizándola, de hecho, como *violencia simbólica*.

En tal análisis, la dimensión cultural del hombre y de la sociedad emerge como inscrita en lo económico y formando parte de las estrategias hegemónicas, y cuenta ya con matrices teóricas y metodológicas de alta eficacia para la investigación científica, como la propia teoría de los campos, la teoría de los principios de jerarquización actuantes (entre los campos de la

*Cultura y el Poder*) y la instalación de la cultura en el examen de la estructura social.

Consecuentemente con estas reconceptualizaciones la perspectiva sociológica inaugura una travesía de alcance imprevisible cuando reconoce al Teatro como un territorio de mediaciones entre el Estado y la base de la sociedad. Defender y fecundar ese espacio debiera inscribirse como una de nuestras principales estrategias. Para ello se precisa de un examen lúcido y de una acción altamente responsable.

Toda vez que se enuncian los tópicos de la cultura y el poder inevitablemente regresa a mí la figura mítica

- <sup>1</sup> Me refiero a la operación de la imaginación que Rousseau describe en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*.
- <sup>2</sup> Bertolt Brecht. *Escritos sobre teatro*. Tomo II, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p.163.
- <sup>3</sup> Geoffroy, con Felipe V, es el primer bufón conocido durante la Edad Media y Angely (Luis XIV), el último, expulsado a causa de sus corrosivos ataques a la corte. A partir de ese momento (s. XVIII), el cargo desaparece.
- <sup>4</sup> Como ya se sabe por los estudios antropológicos, en la estructura social de los antiguos reinos wolof (Senegal), en el estrato más bajo de la casta inferior se hallaban los bufones, quienes, no obstante este casi descastamiento, estaban vinculados a los reyes en la función de *declarar la verdad*, dado el dominio que tenían de la palabra. A ellos se reservaban las cuestiones más escabrosas: fungían como intermediarios entre personas y grupos, decidían litigios. La condición de desclasados los colocaba en posición de establecer la verdad, al moverse libres de todo interés, y de hacerla valer, a través de su maestría con el lenguaje y el arte de la diversión.
- <sup>5</sup> Existe una referencia, tan anterior que se pierde en el tiempo, de un muñeco contrahecho, calvo, de rostro repulsivo, en la India. Viduchaka, que así se llamaba, se emparenta con sus colegas más jóvenes en su aspecto y su carácter. No ha sido posible develar traslaciones, influencias, que vinculen estos muñecos de épocas y espacios distintos, lo que deja en pie la hipótesis de que estas figuras derivan de los bufones (personajes comunes a todas las cortes desde épocas remotas), o de que sean, esencialmente, criaturas generadas por los procesos y operaciones de inversión, necesarias al equilibrio de todas las sociedades.
- <sup>6</sup> Incluso utilizando una operación de sentido opuesto como la institución de los desviados, sean estos brujos, extranjeros, mujeres, seres de otras etnias o prácticas sexuales, discapacitados, o artistas. Según los contextos culturales, las formas cambian, pero el procedimiento de neutralización del presunto culpable permanece idéntico. Los irreductibles se colocan en la categoría de *enemigos*

de Scheherazada, —esa mujer cuyo señorío se entretejió con las delicias de la fábula— y vuelvo a escuchar las palabras del Rey a su Visir: «Alá ha creado a tu hija para felicidad de mi pueblo, y, por su mediación, ha hecho que el arrepentimiento penetre en mi corazón». Cuenta la saga anónima que el Rey Schahriar y su esposa Scheherazada vivieron felices durante años, «siendo cada día más luminoso que el precedente, y cada noche más blanca que la luz del día».

*interiores*, una casta de igual especie que aquella de *las brujas* tan útil a la Edad Media. Durante los períodos de crisis estos *adversarios* son sometidos a procesos sacrificiales, con la teatralización consiguiente. La ganancia es obvia: el Poder resulta fortalecido, mientras la cohesión de la colectividad aumenta.

- <sup>7</sup> Véase Rosa I. Boudet: «Historia y metáfora», en *Tablas* nos. 3-4, 1997.
- <sup>8</sup> Por cierto, la división de los personajes en buenos y malos es una resultante del maniqueísmo ideológico cristiano durante el Medioevo con respecto a la farsa y al auto sacramental.
- <sup>9</sup> «El defecto más insistente en la caracterización del *pueblo* ha sido pensar a los actores agrupados bajo ese nombre como una masa social compacta que avanza incesante y combativa hacia un porvenir renovado». Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas*, Edit. Grijalbo, 1990, p.260.
- Cada vez que leo estas palabras escucho una marcha de fondo. La cita me encanta, me recuerda mis inicios.
- <sup>10</sup> En tal sentido creo que nunca agradeceremos lo bastante a Marx y a Engels la introducción en sus escritos de la expresión *en última instancia*.
- <sup>11</sup> Tomo prestada esta hermosa expresión de mi profesora de siempre, la historiadora cubana Dra. Bera Alvarez.

## BIBLIOGRAFÍA

- Artiles, Freddy: *Titeres: historia, teoría y tradición*. Colección Librititeros, Teatro Arbolé, Zaragoza, España, 1998.
- Bacon, Francis: *La nueva Atlántida*, Edit. Ciencias Sociales, La Habana, 1974.
- Bajtín, Mijaíl: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Edit. Alianza, Madrid, España, 1978.
- Balandier, George: *El poder y las escenas*, Edit. Grijalbo, México, 1994.
- Boudet, Rosa Ileana: «Historia y metáfora», en *Tablas* nos. 3-4, 1997.
- Bourdieu, Pierre: *Sociología y Cultura*, Edit. Grijalbo, México, 1990.
- \_\_\_\_\_: *Cosas dichas*, Edit. Grijalbo, México, 1994.
- \_\_\_\_\_: *Contre feux*, Editions de Minuit, París, 1992.
- Brecht, Bertolt: *Escritos sobre teatro*, Edit. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- Dalmasso, Gianfranco: *La política de lo imaginario. Rousseau/ Sade*, Edic. Encuentro S.A., Madrid, 1983.
- García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas*, Edit. Grijalbo, México, 1990.
- Ichikawa, Emilio: «Carlos Marx: necesidad y paradojas de la censura», en *Revolución y Cultura*, no. 2, 1997.
- Jameson, Frederic: *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Edic. Paidós, 1995.
- Lesky, Albin: «El problema de lo trágico», en *El teatro griego y la Divina Comedia*, Edit. Pueblo y Educación, 1975.
- Maggi, Beatriz: *El cambio histórico en William Shakespeare*, Edit. Letras Cubanas, 1985.
- Maquiavelo, Nicolás: *Obras políticas*, Edit. de Ciencias Sociales, 1971.
- Martin, Randy: *Socialist Ensembles. Theater and State*. University of Minnesota Press, 1994.
- Moro, Tomas: *Utopía*, Edit. Ciencias Sociales, La Habana, 1974.
- Pogolotti, Graziella: «Bajo el signo de Prometeo», en *La Gaceta de Cuba*, enero-febrero, 1997.
- Prieto, Abel: «La cigarra y la hormiga: un remake al final del milenio», en *La Gaceta de Cuba*, enero-febrero, 1997.
- Thomson, George: *Esquilo y Atenas*, Edit. Arte y Literatura, 1982.
- Weber, Max: *Economía y Sociedad*, t.I, Edit. Ciencias Sociales, 1971.

Mientras caen

las

# Máscaras:

apuntes en torno a *Las brujas de Salem*

**Jaime Gómez Triana**



«Para quienes tienen vocación  
de cazadores de brujas,  
las brujas son necesarias.  
Sólo las brujas justifican su moral,  
su razón de ser.»

Alejo Carpentier



## GADA ÉPOCA TIENE SUS EXCESOS Y

cada hombre participa de la suya, también, con desmesuras propias, a veces desbordando los marcos del tiempo y del entorno a los que pertenece. John Proctor es acaso uno de esos, es la figura arquetípica de aquel que, trascendiendo sus circunstancias, levanta su voz contra los dogmatismos del «pensamiento único». Sea tal vez por eso, por el lugar que ocupa o puede ocupar en la memoria, que en el 2000 regresa este personaje. Su historia ha de recordarnos, por siempre, que todo acto de desmedido rigor puede –incluso si se ejecuta con fines altruistas– desatar la más terrible cacería de brujas y regresarnos de golpe a los días de la «santa y docta» inquisición. *Las brujas de Salem* vuelve a nuestra escena y quiero pensar que llega para conjurar los desatinos que imperan hoy en la «civilizada aldea global»: en nuestra propia casa.

Carlos Díaz ha trabajado sobre esa verdadera «catedral» dramática que es el texto de Arthur Miller y lo presenta, en toda su magnitud y permanente vigencia, para entablar el diálogo con el espectador cubano, testigo de este tiempo convulso y perversamente retórico. A diez años de fundado, Teatro El Público se acerca, como en sus inicios, a la dramaturgia norteamericana, y lo hace asumiendo un punto de vista crítico con su propio devenir. Se trata ahora de redefinir sus «maneras de obrar» en el aquí y el ahora de la escena nacional. Los trazos de la puesta pueden parecer, esta vez, divergentes con la irreverencia y exuberancia paródica a que nos tiene acostumbrados este colectivo. La pieza es tratada con fidelidad y crudeza, acentuando la densidad del conflicto; diríase que un enorme peso gravita sobre la conciencia de estos seres atrofiados. El espectáculo transcurre entonces como un espejismo suspicaz en el que nos reconocemos víctimas o victimarios, deudores o acreedores; no obstante, muchas son, como siempre, las claves por develar.

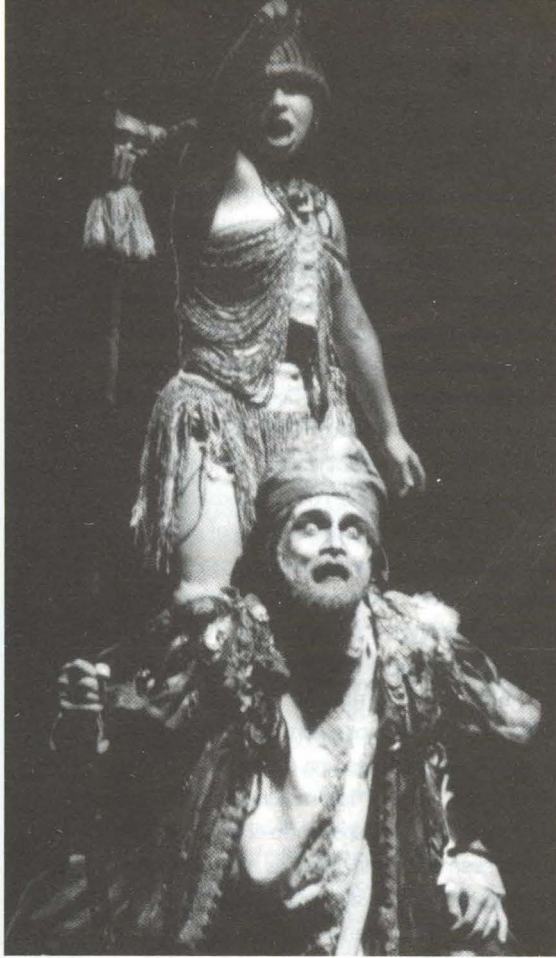
Desde la escena un haz de luz nos acecha, violentando nuestro expectante anonimato, nos interpela buscando respuestas, nos acusa. Se habla del demonio y él puede estar en cualquiera de nosotros, oculto en el mandamiento que hemos olvidado –somos humanos y tenemos por ello una natural tendencia a lo terrenal y escabroso. En *Las brujas...* no están las fatídicas hermanas que predijeron un aciago destino al gran Macbeth; las que aquí aparecen son simples niñas que, aburridas de tanta pose, pronuncian el nombre de Dios con infundada gravedad y se revelan poniendo a «bailar» los severos códigos del fanatismo. Nada del otro mundo se podría pensar desde el presente, pero quebrar un

dogma presupone la imposición violenta de otro. El diablo asoma su oreja por cualquier rendija y nadie está hoy exento de culpas.

Comienza la función. Los personajes entran a escena con capuchas y ocupan sus bancos en el juzgado. Se me antojan muertos, seres errantes que cada noche emergen del más allá para vivir una y otra vez los sucesos tormentosos que modificaron por siempre, desde la primavera de 1692, la existencia en Salem. La puesta nos dice desde el principio que asistimos a un juicio sumarísimo –podría ser un simulacro, una farsa o, no lo quiera Dios, una premonición– del que sólo hemos de presenciar un fragmento: la reconstrucción de los hechos. Sin embargo, antes nos han advertido que estamos en el teatro. En realidad, el verdadero inicio es una danza en la que el joven actor Lester Martínez incorpora el rol de Betty Parris. De este modo el director abre la representación hacia otras significaciones que constituyen constantes en su producción.

Preocupado siempre por explicitar y legitimar las alternativas del otro, Carlos Díaz escurre bajo el cuerpo textual de *Las brujas...* una fábula subversiva, que si no es estrepitosamente resaltada, deja ver su importancia dentro del entramado espectacular desde el suceso antecedente que, a la entrada del teatro, nos presenta el cartel de la puesta: Abigail Williams bien pudo ser un muchacho. Visto a través de esta perspectiva el montaje revela signos de estos tiempos. No es tan urgente ya validar, mediante el reconocimiento del sujeto homosexual, las posibilidades infinitas que tiene el ser humano al vivir su libertad. Hoy en día, como diría Severo Sarduy, importa poco si eres homosexual, diabético o filatélico –incluso en nuestro contexto insular y latino, donde las cosas marchan un poco más despacio, pero marchan–; a estas alturas no es imprescindible formar partido para defender lo obvio, sino mostrar con impasible naturalidad que en este mundo todo, absolutamente todo, puede ser *diferente*.

La anterior certeza nos advierte que incluso las puestas de Carlos Díaz pueden abrazar otros derroteros, distanciándose más unas de otras. Esta noción nos lleva a considerar su más reciente espectáculo como un punto de giro: sin abandonar el teatro *en grande* que le gusta hacer, el director de El Público emprende un viaje hacia el interior de esos cuerpos que en otro tiempo podían



haber engalanado sus bejucaleñas «cajas de sorpresas». Justamente luego de un espectáculo como *María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes*, en el que alcanzaban resonancia extrema, por los caminos de la danza teatro, los recursos más cosméticos de los que se vale el arte de la representación, el grupo asume el riesgo de enfrentar un texto de gran envergadura desde una pauta contraria. Díaz se encuentra, sin duda, ante una investigación personal que pone en crisis lo ya aprendido y he ahí un valor tácito de *Las brujas...*

Escénicamente la obra recuerda las figuraciones de La Comedia Francesa, el «distanciamiento» brechtiano y el modo de hacer de Roberto Blanco o de Berta Martínez; dichos referentes conducen en esta ocasión hacia un entramado que conjuga con mesura—adjetivo extraño si se habla de Teatro El Público— aquellos rasgos que distinguen la talentosa mano de su director. Escenas simultáneas, acciones corporales que subrayan, refutan o adelantan lo que se dice, dimensión espectacular, trabajos corales o de conjunto, contrastes cinéticos y proxémicos, escenografía, vestuario y banda sonora, son puestos aquí en función de la comunicabilidad del texto elevado al rango de columna vertebral de la *mise en scène*.

No obstante, ningún elemento constitutivo del espectáculo ha sido relegado a un segundo plano. Por el

contrario, aparecen aquí todos en total equilibrio con la propuesta ideológica del director. En este sentido habría que destacar la excelencia de la banda sonora original de Ulises Hernández, que subraya durante todo el espectáculo las tensiones que tienen lugar en el alma contrariada de estos personajes y el exhaustivo y vigoroso diseño de escenografía y vestuario, que rubrican Rafael y Vladimir Cuenca, respectivamente. La escena acusa esta vez desde la perspectiva visual un simbolismo elocuente: al centro de un universo trazado en blanco y negro siempre surgen hombres honestos, apegados a su tierra—tal vez por eso el ocre en el traje de los injustamente condenados— y a sus costumbres, capaces de defender la verdad por sobre todas las cosas y de legar a la memoria nombres sin tacha.

Claro que la nueva propuesta supone el protagonismo de actores que puedan encarnar personajes de gran complejidad y grandeza; y es en ese punto donde el espectáculo se resiente. Difícil resulta transgredir la piel de estos hombres y mujeres, abocados a una terrible situación límite, en medio de las profundas contradicciones que tienen lugar en el seno de una sociedad teocrática en franca transición hacia nuevas formas de poder. Súmese a esto que, en su gran mayoría, quienes integran el elenco son intérpretes muy jóvenes, que han asumido el riesgo de debutar con una obra de tales proporciones, ante la cual quedan prácticamente desarmados y desprovistos de recursos.

El texto también ofrece resistencia a los actores y a consagrados que al parecer se preocupan más por articular y proyectar correctamente que por adentrarse en el sentimiento convulso que da cuerpo y sangre a sus personajes. No obstante, como cada regla tiene su excepción no puedo referirme al tema de las actuaciones sin detenerme en aquellas que, pese a todo, logran conmovernos. Es el caso de Georbis Martínez, ese joven *onnagata* cubano que con su Abigail Williams se ha convertido, sin duda, en una de las revelaciones más promisorias de los últimos tiempos; Walfrido Serrano, por su parte, refuerza, con el debate interior de su reverendo Hale, la duda permanente que roba el sueño de los habitantes de Salem; mientras Jacqueline Arenal, en este que es, definitivamente, el mejor de sus desempeños, nos entrega una Elizabeth Proctor de intensa mirada, capaz de disparar su emoción y hundirnos a todos con su «corazón de piedra».

Las actuaciones en *Las brujas...* sacan a relucir una vez más los problemas de falta de referentes y de formación que aquejan a nuestros intérpretes, por demás absolutamente desacostumbrados a grandes

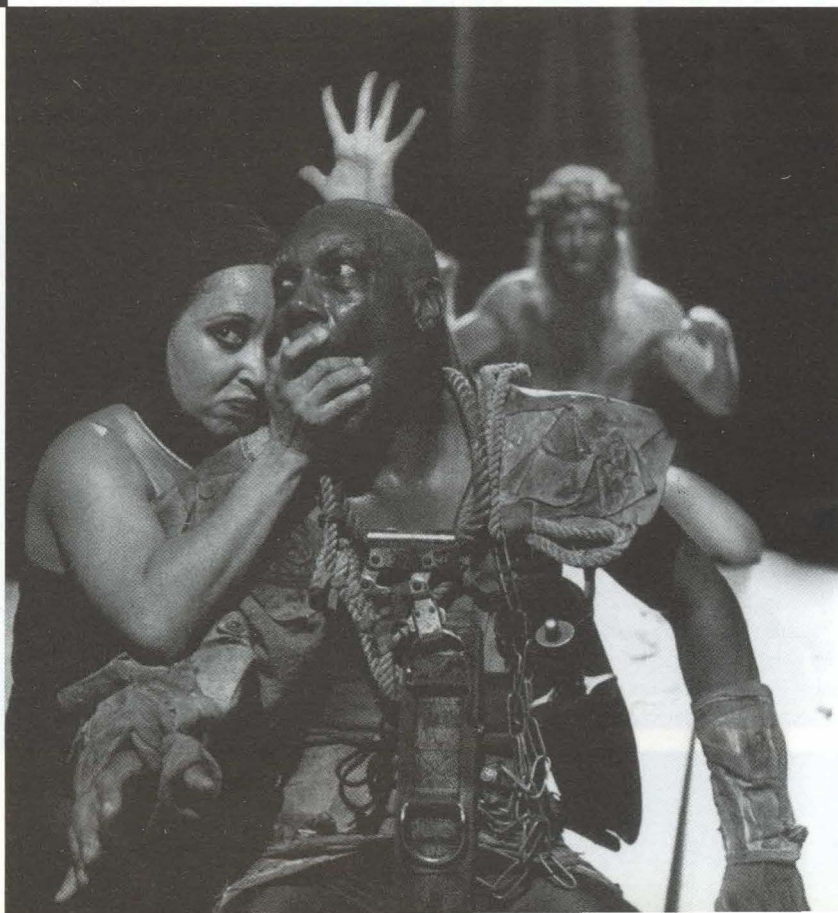


producciones y a personajes complejos. Es casi imposible encontrar hoy en escena actores de la estirpe de Ernestina Linares, Lillian Llerena, Pedro Rentería o Helmo Hernández —por sólo mencionar algunos de los que protagonizaron este texto de Miller en la puesta que, bajo la dirección de Gilda Hernández, se estrenó en marzo de 1968—, pilares de ese pasado mítico de nuestro teatro que añoramos incluso quienes nunca tuvimos oportunidad de verlos. Por tanto, los más jóvenes, sin ejemplos que seguir ni modelos que reverenciar, están llamados a reencauzar aquella tradición y a formarse en el día a día sobre las tablas, asumiendo el compromiso y el riesgo que implica el trabajo con los clásicos.

*Las brujas de Salem* es entonces un espectáculo que no puede pasar por debajo de la mesa: su vulnerabilidad radica, pienso yo,

en el hecho de constituir el germen de una nueva búsqueda que se propone una manera distinta de entender el trabajo del actor, que con este paso se coloca definitivamente al centro de la construcción espectacular. Así la puesta se me revela extrañamente emparentada con ese texto imprescindible de nuestra dramaturgia que es *Morir del cuento*, de Abelardo Estorino. Sobre la escena descubro la historia del teatro mismo, las vicisitudes y desvelos que afrontan los teatristas de hoy para sostener en pie sus utopías personales. Aquellos encapuchados del principio no son más que los propios intérpretes que llegan con la intención de, a partir del encuentro con los verdaderos personajes, reconstruir, no sólo los sucesos de Salem, sino también una tradición escénica y de representación a la que se mantienen unidos mediante los inquebrantables lazos de la memoria.

Acto ritual y propiciatorio, *Las brujas de Salem* es a todas luces una experiencia polémica —¿qué trabajo de Carlos Díaz no lo ha sido?— que, sin embargo, manifiesta una legítima voluntad de expresión en tránsito hacia nuevos horizontes. Por suerte, no hay concesiones en esa búsqueda, ni abaratamiento de los presupuestos artísticos que desde hace una década sustentan a este colectivo y a su director entre lo mejor de nuestro teatro. Siga encendido entonces ese cirio que desde el umbral —justo en el límite entre el escenario y las lunetas— compartimos con fe.



# Premio de crítica y fotografía

## Revista tablas 2001

Bases

### Premio de Investigación y Teoría

Se concederá el premio al mejor trabajo ensayístico que aborde desde una perspectiva renovadora la historia y/o el presente de las artes escénicas nacionales o aporte principios teóricos de actualidad dentro de esa manifestación. Los trabajos presentados no podrán rebasar las veinte cuartillas de extensión. En la categoría de Estudiantes, será de diploma y setecientos cincuenta pesos. En la categoría de Profesionales, el premio consistirá en diploma y mil quinientos pesos. En ambos casos, la revista publicará los textos premiados.

### Premio de Crítica

El jurado elegido por la revista tomará en cuenta las críticas que aborden los espectáculos recientes, cuya fecha de estreno o salida de cartelera no rebase el año, y el cierre sea desde la aparición de esta convocatoria. Los textos podrán tener entre cinco y ocho cuartillas.

El premio consistirá, para Profesionales, en diploma y mil pesos. En cuanto a los Estudiantes, se otorgará diploma y quinientos pesos. También la revista editará estos trabajos.

### Premio de Crítica sobre el Humor

Auspiciado por el Centro Promotor del Humor y nuestra revista, para estimular el reconocimiento del humor escénico y promover en torno a este el más riguroso ejercicio crítico, el premio se otorgará a los mejores trabajos que aborden, desde la perspectiva enunciada por el concurso, el devenir y el acontecer de esta manifestación en el país. Se concederá un premio entre Profesionales y otro entre Estudiantes, consistente en diploma y mil y ochocientos pesos, respectivamente.

En Fotografía también se otorgará rigiéndose por las mismas bases expuestas y un diploma más ochocientos pesos. De igual manera, se podrá concursar con un proyecto de investigación sobre el humor escénico, en el que se hará constar: título, fundamentación y objetivos, plazos de ejecución, fragmentos ya concluidos y ficha del autor. El premio consistirá en diploma y trescientos pesos mensuales por un período de seis meses, y los resultados parciales y final serán observados por el C.P.H.

Una vez más, siendo fiel a sus propósitos, la revista tablas convoca a su premio anual de crítica, destinado a recoger y galardonar los criterios que, desde nuestro contexto actual, aporten visiones de rigor a nuestra historia y presente escénicos. Podrán concursar en cualesquiera de los tres apartados ampliados a continuación, tanto profesionales como estudiantes; así como en fotografía.

Este apartado no invalida la aspiración de los trabajos sobre el humor al premio principal ni tampoco excluye la posibilidad de obtener ambos galardones.

Los textos concursantes deberán presentarse en papel de 8½ por 13 u 8½ por 11, a dos espacios, mecanografiados a treinta líneas de sesenta golpes por página, original y dos copias, acompañados por una breve ficha del autor. No se aceptarán textos ya publicados ni en compromiso de publicación, ni premiados o mencionados en otros certámenes.

### Premio de Fotografía

Los interesados en este premio, de categoría única, podrán presentar una pieza o una serie de varias fotos, nunca mayor de diez, sobre montajes recientes (2000-2001) de nuestra escena, en blanco y negro o a color. El premio consiste en diploma, mil pesos y material de fotografía, así como en la publicación de las piezas premiadas.

El plazo de admisión de los trabajos permanece abierto hasta el 31 de octubre, y deberán ser enviados por correo o entregados personalmente en nuestra redacción. La ceremonia de entrega se producirá en el mes de diciembre.

Premio de crítica y fotografía 2001

Categorías: Profesionales y Estudiantes

Premio de investigación y teoría

Premio de crítica

Premio de crítica sobre humor escénico

Premio de fotografía

Revista tablas

La mejor opción informativa del teatro cubano cada tres meses

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia, Habana Vieja, Ciudad de La Habana

Teléfono: 62-8760

e-mail: tablas@cubarte.cult.cu

fax: (537) 553823

# La infinita circunstancia de **Piñera** por todas partes

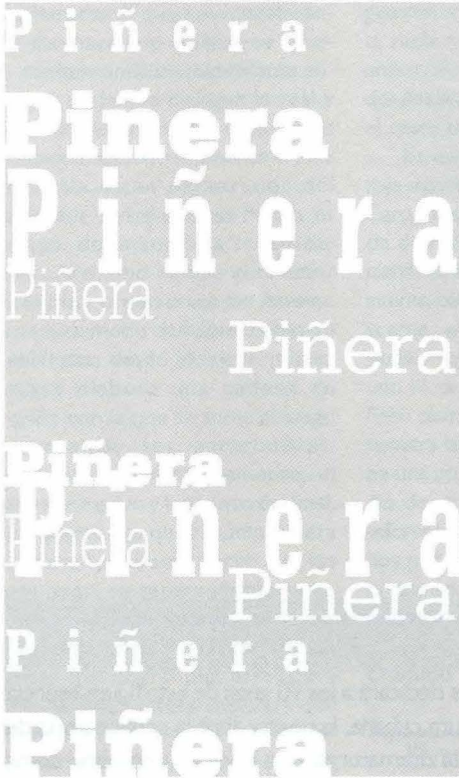


FOTO: CORTESÍA CUBALITERARIA

**Norge Espinosa Mendoza**

## LA INFINITA CIRCUNSTANCIA DE

Piñera por todas partes ha estallado entre nosotros. Golpe de gracia y estación tremenda ha sido, bajo su efecto, la década teatral de los 90, cuando su nombre reaparece en las carteleras con un ímpetu que arrancó con el estreno nacional de *Dos viejos pánicos*, a cargo del Teatro Irrumpe, y se prolongó hasta los abordajes de Raúl Martín, Carlos Díaz y tantos nombres de talento, para quienes la brújula

piñeriana siempre marcaba el norte progresivo de la Isla. Si el influjo de Virgilio alimentó al teatro en esos diez años que ya despedimos, justo es decir que también la plástica, la danza, el ensayo, la literatura prosística y lírica del país volvieron su prisma hacia el autor de *La isla en peso* y *Electra Garrigó*, reconociéndole una estatura y una lucidez que ya no demoraría en calificar de proféticas. *tablas* abre estas páginas como contribución a esa mirada intensa que nos inspira Virgilio recopilando un texto suyo inédito en Cuba, «Los dos cuerpos»: suerte de prosa poética o esbozo de parlamento teatral; junto a un capítulo del esencial e incómodo libro de memorias de Francisco Morín, *Por amor al arte*, que recupera las tremendas anécdotas del estreno en 1948 de aquel «escupitajo al Olimpo». También están aquí los párrafos en los que Humberto Arenal evoca sus días de amistad y trabajo junto a Virgilio Piñera, mientras preparaba el estreno de ese texto fundacional que es *Aire frío*, y que fueran leídos en uno de los encuentros con los que se han reactivado las actividades de la Cátedra Piñera del Instituto Superior de Arte. Léanse, en una suerte de rescate de textos, dos artículos piñerianos firmados a fines de los 40, páginas cuyas aparecidas en *Prometeo* (sobre las cuales debo a esta publicación un largo ensayo donde se esclarecen los cardinales de la sabrosa polémica que el estreno de *Electra...* desató en esa no siempre recordada revista) terribles y actuales sobre ese «teatro nacional propio» con el cual soñaba el entonces debutante dramaturgo; a lo que se añade una entrevista a Raúl Martín, sin dudas el más fiel devoto de Piñera de nuestro actual ámbito escénico, quien dialoga con Nara Mansur desde su Teatro de la Luna para revelar las claves de su acercamiento a ese hombre estremecedor y peligrosamente vivo que Virgilio sigue siendo. Y como ya seguro inicio del homenaje

que *tablas* dedicará a los 90 años de esta figura esencial de la cultura cubana, la revista abre la convocatoria del Premio de dramaturgia que llevará su nombre, como golpe de veras teatral que lo asegura en su condición primordial de nuestro teatro. Dedicarle este dossier, que se prolonga en el guión coreográfico de *El pez de la torre nada en el asfalto*, de Marianela Boán, es también visitarlo en su apartamento de N y 25, o escucharlo en la casa encantada de Yonny Ibáñez, a quien, como a Ernst Rudin y Ramiro Guerra, tanto agradecen estas páginas. Visitarlo, dejarlo entrar, contaminarnos de ese gozo martilleante y enceguedor del cual ya no puede escapar la cultura cubana. Y es que, señoras y señores, Virgilio Piñera es un nombre muy persistente: sean todos bienvenidos, pues, a la infinita circunstancia de lo piñeriano por todas partes.

Virgilio Piñera

# Los dos cuerpos\*

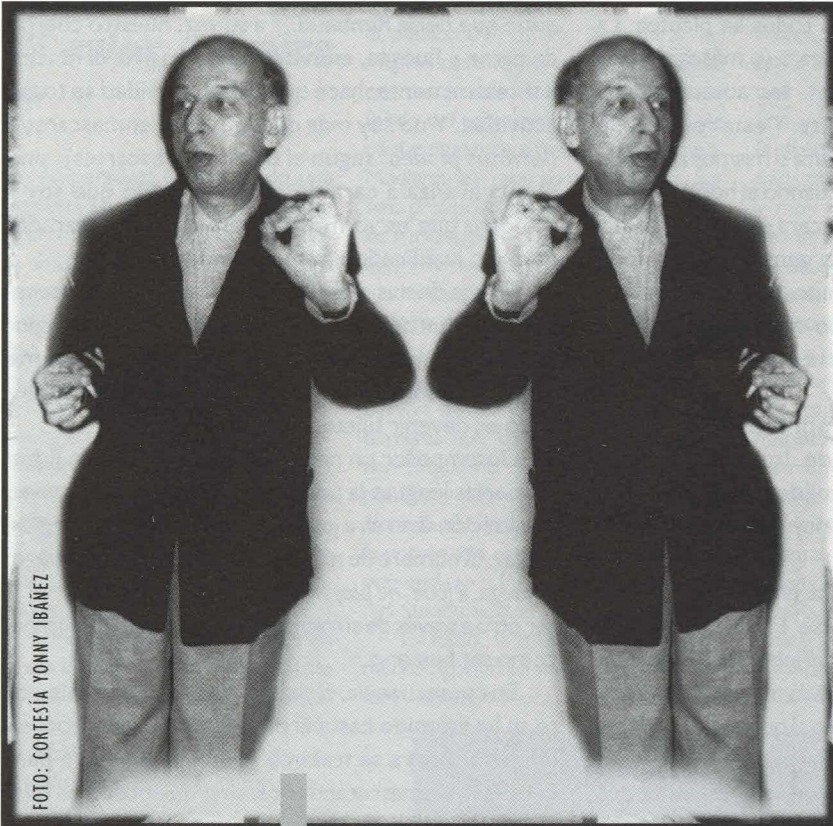


FOTO: CORTESÍA YONNY IBÁÑEZ

## COMO TODOS SABEMOS, LA PALABRA

«teatro» procede de la palabra griega *zeatron*, que significa originalmente mirar. En relación con la comprensión y aprehensión de la esencia del teatro, podría decirse que «el que más mira menos ve». Entre los interesados en el teatro, entre los que más miran y menos ven, se encuentran los mismos que lo hacen, y entre ellos yo, por así decirlo, en las tinieblas de la escena.

Las tinieblas de la escena... Esa frase no es una mera metáfora; por lo contrario, con ella intento expresar que todo autor teatral se mueve en las tinieblas, y que solamente tanteando en ellas podrá realizarse. Ya que el teatro es sinónimo de magia, las verdades que habitan en el cuerpo-teatro.

Los dos Los  
cuerpos  
dos  
cu  
er  
po  
s

Al igual que el cuerpo humano, el teatro también es un cuerpo, con brazos, cuerpo, cara y carácter. Es decir, el teatro es nosotros mismos, y tan solo eso. La diferencia entre nuestro cuerpo de carne y hueso y nuestro cuerpo-teatro, consiste en que el primero es sujeto pasivo, y el segundo, sujeto activo. Si lográramos que nuestra pasividad se insertara en nuestra actividad, podríamos realizarnos en tanto que personas sin su máscara.

He aquí el problema que a todos se plantea. La cuestión reside en que esa máscara (o máscaras) nos impide, en tanto que hombres, ser auténticos. La máscara (o máscaras) nos cosifica. Y esta cosificación nos convierte en títeres que se ven a sí mismos actuando por intermedio de la máscara. Cuando el hombre actúa en la vida por medio de su máscara, es ya una cosa y como tal, no podrá expresarse genuinamente. Todo cuanto dice es falso, todo cuanto hace, inauténtico. Sólo el encuentro con su cuerpo-teatro podrá sacarlo de la trampa en que se encuentra prisionero.

¿Cómo lograr la fusión?

En la vida diaria el hombre esencialmente desempeña un papel; desde los papeles más encumbrados a los más humildes, todo hombre desempeña el suyo. Pero, con muy raras excepciones, sabe que está actuando.

Y al ignorarlo, se encuentra en la coyuntura de convertirse en cosa, de cosificarse. El hombre tiene, si quiere preservar su existencia, que saber ante todo dónde se encuentra parado, y está nada menos que parado en el teatro de la vida. Si volvemos al origen de la palabra teatro, todo hombre tiene que saber *mirar*, mirar en torno y mirarse a sí mismo en medio de las tinieblas que lo rodean. De no lograrlo, su cuerpo de carne y hueso permanecerá en pasividad, como decía hace un momento, sin hacerla activa por medio de su cuerpo-teatro.

Sé que represento en la vida un papel, y al saberlo, estoy en condiciones de valorar mi actuación. Y al valorarla, estoy dándole un sentido moral, y al dárselo, me salvo y justifico en cuanto hombre. Esta religación de ambos cuerpos —en sí misma una unidad existencial—, opera mediante una doble función: el cuerpo-teatro, al despojarnos de la máscara (o las máscaras) nos convierte en otro, en ese *je suis un autre* que decía Rimbaud. Y a su vez, nuestro cuerpo de carne y huesos, enmascarado y pasivo, al funcionar teatralmente, hace que dicha pasividad se torne actividad. Y no soy más el que avanza enmascarado (*larvatus prode*, según el decir de Descartes), sino el que avanza a cara descubierta. Sé lo que soy y soy otro que es yo mismo, pero desenmascarado, es decir, justificado existencialmente.

En una de mis piezas, *El trac*, se plantea esta cuestión. La de un hombre empeñado en encontrarse consigo mismo, mediante la fusión de su cuerpo de carne y huesos con su cuerpo-teatro: un sujeto pasivo empeñado en devenir sujeto activo de sus actos.

Desempeñar un papel en la vida equivale a jugar. En ciertas lenguas la palabra «actuar», equivale, en su localización teatral, a jugar. En francés, *jouer*; en inglés, *to play*. El hombre de mi pieza inventa por ello un juego. Él juega, *il joue, he plays*. ¿Y a qué juega este hombre? A ser otro a través de sí mismo. Es decir, juega a realizarse como ser humano.

En consecuencia, el teatro, como tradicionalmente se ha asumido hasta el presente, resulta algo bien limitado. Ahora se trata de no ir más al teatro para continuar enmascarándonos, sino que nosotros mismos somos teatro. Somos ese segundo cuerpo que nos habita. Segundo cuerpo que yo, careciendo de expresión más adecuada o técnica, he llamado pobremente cuerpo-teatro. Cuando el hombre de hoy vaya al teatro, es decir, cuando vaya a *mirar* el teatro, no será uno más entre cuerpos-teatros, un mero espectador, un sujeto pasivo. Él también estará en el juego, jugando. Porque allí se juega y él juega su propia existencia. Sólo así el teatro ha de cobrar su profundo y único sentido: saber quiénes somos y qué somos.

1974

\* Tomado de Virgilio Piñera: *Poesía y crítica*, Editorial del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, Serie Cien del Mundo, 1994.



Francisco Morín

# Electra y Prometeo

Electra  
Elec  
tra  
Pro  
me  
teo

Electra Garrigó, Teatro Prometeo



FOTOS: ROBERTO SALAS

## UNA ESCRITORA ESPAÑOLA LLAMADA

Matilde Muñoz, de aspecto y carácter muy hombrunos, apareció por los medios teatrales. Hizo amistades y demostró que en el fondo era más tratable y tierna de lo que a simple vista parecía; pero la gente del medio, siempre implacable, recordando el título de una película recientemente estrenada de Cantinflas, la apodó La Sietemachos. Sin embargo, se le reconoció gracia y talento cuando, en noviembre, el Patronato presentó su comedia ligera 7BXC, que dirigió Modesto y actuaron Marisabel, Eduardo Egea, Rosa Felipe y Ernesto de Gali. La fórmula del título aludía a un procedimiento de inseminación artificial.

Unos meses antes, el 7 de agosto de 1948, la ADAD<sup>1</sup> había presentado en el teatro de la Escuela Valdés Rodríguez, *El candelero*, de Alfred de Musset, dirigida por mí, con Gina Cabrera, Bernardo Pascual y Enrique Martínez, quien después dejó el teatro para dedicarse a la danza y llegó a triunfar como bailarín en el Ballet Theatre de Nueva York.

El excelente pintor Osvaldo Gutiérrez diseñó unos originales decorados que crearon una atmósfera muy especial. Paredes y mobiliario fueron pintados de negro y silueteados con una línea de color que marcaba el contorno de todos los objetos. Los escenarios parecían cuadros que mostraran graciosos dibujos del siglo XVIII.

Dos días después del estreno de *El candelero* recibí una llamada de Virgilio Piñera, el señor a quien había dejado en una posición bastante desairada en casa de Violeta. Por teléfono su voz me pareció amable.

—Es Virgilio. Llamaba para felicitarte por la dirección de *El candelero*. La representación me pareció muy cuidada, y el ambiente a lo Musset estaba muy logrado.

—Ah, sí... Muchas gracias.

—También quería preguntarte si conoces mi obra *Electra Garrigó*.

—Sí, cómo no... La leí... Estaba en casa de los Centeno.

—¿Te gustó?

—Por supuesto.

—Me gustaría que la dirigieras para la ADAD.

—Oh, no... Eso es imposible, porque a ellos no les gusta. Dicen que es muy rara, y que dónde se ha visto un pedagogo con cola de caballo.

—¿Dicen eso? No han entendido la obra, ni lo distinta que es a la *Electra* griega. Y yo que pensaba que me la podrías dirigir para la ADAD.

—No..., no es posible... Pero, mira, hay otra solución; en octubre mi revista *Prometeo* cumple un año de vida y pienso dar una función especial por el aniversario. La obra elegida podría ser tu *Electra*.

—¡Qué bueno! ¿Y cuándo empezarías a ensayar?

—Al día siguiente del estreno de *Ligados*. Tres de los actores que utilizo en ella podrían trabajar en *Electra Garrigó*: Violeta, Santelices y Machado.

La ADAD había autorizado dar una función extraordinaria a beneficio de la revista *Prometeo*. ADAD ponía su nombre, pero *Prometeo* debía ocuparse de crear y pagar la representación. Yo debía dirigir la obra, y elegí *Ligados*, el atormentado drama de Eugene O'Neill. Violeta Casal, Gaspar de Santelices, Alberto Machado

y María Suárez aceptaron interpretar los personajes. Consideramos que, aunque bajo los auspicios de la ADAD, con *Ligados* no sólo recibía apoyo la revista; además quedaba constituido el nuevo grupo *Prometeo*.

El proceso de cómo se originó este grupo fue lento y derivó de la actitud de Modesto Centeno hacia mí, una actitud que cada vez se fue haciendo más reservada y fría. Siempre supe que Modesto era excesivamente susceptible, voluble, caprichoso... En la Academia Municipal de Arte Dramático era receloso con algunos alumnos, demostrando claras preferencias por otros. Los beneficiaba o los condenaba de la manera más arbitraria, aunque siempre con unos modales amables y caballerosos y una exquisita educación. Su familia lo sobreestimaba y esto contribuía a aumentar y enconar sus defectos. Desde el momento en que la ADAD cedió al Patronato *La zapatera...* de Lorca, me di cuenta de que había comenzado la desintegración del grupo de amigos, compañeros actores y directores formados en la Academia. Para casi todos ellos poder trabajar en el Patronato, servir a sus socios y codearse con su directiva era el logro de sus aspiraciones. Para mí no era lo mismo y eso me separaba de ellos. Eso, o más bien todo lo que había detrás de eso. El Patronato era condescendiente con la frivolidad de muchos de sus miembros que hubiesen preferido ver representarse en la sala del Auditorium comedietas de chistes superficiales y vodeviles. La ADAD no renunció en ningún momento a su rigor artístico hasta que el Patronato se convirtió en el objetivo de casi todos sus miembros. Introducirse en el Patronato era más que nada un triunfo social. Yo me había entregado a la ADAD con verdadera devoción. Cuando estaba terminando mi carrera universitaria y debía cumplir diariamente con un horario de trabajo, no podía dedicarme a la dirección de una obra, pero colaboraba en la medida de mis fuerzas redactando los programas y haciendo de taquillero. Cuando terminé en la Universidad me fui a Estados Unidos y estudié con Piscator; pero a mi regreso comencé a dirigir afiebradamente. Mi aspiración era hacer un teatro conceptual, buscaba un tipo de actuación funcional para expresar ideas, quería reducir la puesta en escena al mínimo de los elementos, eliminar todo lo estrictamente decorativo, encontrar el teatro esencial. Llegado a un punto comprendí que mi búsqueda se había vuelto imposible a través de la ADAD. El Patronato empezaba a pesar demasiado en las aspiraciones de mis colaboradores y en su afán de conquistarlo descuidaron nuestras funciones mensuales. Se nos colaron creadores deficientes como Francisco Parés, tal vez un buen escritor; pero sin vena teatral, asistido de un intelectualismo que no era ca-

paz de plasmar en la escena porque el medio le era completamente ajeno; Roberto Peláez, un hacedor superficial con mínimos conocimientos técnicos; Ramón Antonio Crusellas, que dirigía a la buena de Dios apoyándose en nombres de la radio o en profesionales muy sólidos del teatro, o copiando las puestas en escena de Broadway a donde podía ir cada vez que quería gracias a su posición económica. A medida que sentía el grupo deteriorarse surgía en mí el deseo de crear otro que fuera un vehículo de mis ideas, mi medio de expresión.

Para la representación de *Ligados* el escenógrafo Luis Márquez donó los tres decorados, que diseñó y realizó especialmente, y los actores se mostraron muy colaboradores. Un solo hecho desagradable ocurrió, digno de recordarse por insólito. El mismo día de la función y cuando ya los actores se preparaban para salir a escena, Martínez Aparicio apareció por los camerinos para advertirnos que la actriz María Suárez, que interpretaba a una prostituta, no podría quitarse las medias frente al público, porque la ADAD no permitía tamaña inmoralidad. La orden nos provocó asombro y risa, pero tuvimos que resignarnos a que la actriz se librara de sus medias de espaldas al respetable, para no ofender. En una junta de la directiva de la ADAD se comentó el incidente, pero lejos de reprobárselo, Francisco Parés aprovechó la circunstancia para alegar que ya era hora de que la institución dejara de poner obras tan mediocres como *El avaro* y *El candelero*. Con su hábil retórica llevó la voz cantante y convenció de sus ideas a los Centeno –Modesto y Lolita, en aquella ocasión. Y al incapacitado de Martínez Aparicio.

Yo le había dicho a Virgilio que no tocaríamos *Electra Garrigó* hasta haber estrenado *Ligados*, y así fue.

Conseguimos que la Sociedad de Artistas nos diera su piso alto para ensayar. Desde el primer día, Virgilio estuvo siempre con nosotros.

Como solía ocurrir, Marisabel –que hacía de Clitemnestra– fue la primera en aprenderse el texto. La presencia de Virgilio incitaba a los actores a hacer su mejor esfuerzo.

Cuando ensayábamos el segundo acto, un día Violeta, inesperadamente, comenzó a gritar:

–¡No... noooo! ¡Esto no funciona! ¡Córtame el monólogo del segundo acto! ¡No me gusta nada! ¡No funciona!

Virgilio también alzó la voz y opuso otro:

–¡Nooooo!

Era una escena de locos.

Violeta:

–¡Pues lo diré de espaldas... No me gusta nada!



Virgilio:

–¡Pues lo dirás como quieras, pero el monólogo va!

A la postre el monólogo se dijo como yo quise que se dijera, pero para conseguirlo debí actuar con mucho tacto y mediar suavemente entre los dos que a partir de entonces mantuvieron una gran tirantez. Los ensayos se hicieron menos agradables, aunque los otros, Marisabel, Santelices –que interpretaba el Orestes–, Alberto Machado –el Pedagogo–, Modesto Soret –Egisto– y Carlos Castro –Agamenón–, trataron de mantener el mejor ambiente posible.

Al fin llegó la noche del estreno en la sala del Valdés Rodríguez. Cuando terminó el primer acto hubo una fuerte ovación, tal vez por un montaje algo espectacular que imaginé, reforzado por el efectismo de las frases cortas que pronuncian los cuatro personajes principales: Electra, Clitemnestra, Orestes y Agamenón. Al caer el

telón, los aplausos fueron mayores aún, y ocurrió un incidente gracioso: Marisabel quería que ella y Violeta saludaran juntas y así estaba dispuesto, pero ésta le jugó una mala pasada, en el momento convenido hizo ademán de salir a escena y se contuvo. Marisabel, que esperaba por ella atentamente, reaccionó lanzándose a la escena, donde tuvo que saludar sola. Luego salió Violeta, última, sola y triunfante, como si fuera la gran protagonista.

Pero la mayor sorpresa y, por cierto, bien desagradable, la recibió Marisabel cuando vio a Virgilio correr desde el patio de lunetas y abrazar calurosamente a Violeta, con la que había estado disgustado hasta el momento de comenzar la representación. El desagrado de Marisabel fue grande porque Virgilio le había dicho que había escrito la obra pensando en ella. «¿En qué le puedo haber fallado?», se preguntaba aturdida. Sólo un rato después el autor vino a abrazarla. Fue injusto, porque Marisabel había estado magistral.

A pesar del éxito de público, la obra recibió una crítica muy severa por parte de los miembros de la ARTYC,<sup>2</sup> sencillamente porque no entendieron una obra que estaba más avanzada que ellos. Pero la grandeza de Virgilio como artista anticipado a su época no la igualó como ser humano. Irritado, contraatacó con un artículo sarcástico y desaceratado, «Ojo con el crítico», que fue publicado en la revista *Prometeo*. Virgilio no fue capaz de reconocer que, aunque equivocadas, las opiniones de los críticos podían ser honestas, como ocurría en el caso de Luis Amado Blanco, y a este precisamente le asestó un golpe bajo. Sin nombrarlo, pero con alusiones inequívocas, lo describió como un resentido por el fracaso de su única obra: *Suicidio*, estrenada por el Patronato cinco años antes. No lo decía explícitamente, pero cualquiera al tanto del quehacer teatral podía darse cuenta de a quién y a qué se refería.

Fundamentalmente, existen tres clases de críticos sobre los cuales es preciso asestar un ojo vigilante. El crítico bien intencionado pero inculto (parece absurdo que la incultura case con la crítica, pero es una de las tantas realidades a aceptar); en segundo término, el crítico filisteo; por último, el crítico que es artista fracasado. De estos tres tipos resulta el más nocivo el del artista fracasado. La palabra «resentimiento» es su *motto*, y de ella parten todos los radios de ese monumento de impiedad que es el «resentimiento». (...) Su objeto es impedir que surja nada que pueda poner en evidencia su propio fracaso; si él no logró expresarse dramáticamente, que tampoco nadie logre hacerlo. (...) ¿Qué salida le queda a dicho crítico? Si me viera

compelido a usar una figura para poner de manifiesto la violencia de sus procedimientos, echaría mano a la forma «suicidio». No otra cosa nos ofrece ese autor dramático que, por fuerza de sus fracasos, ha devenido crítico teatral. Como lo niega todo sistemáticamente, va, al propio tiempo, fundamentando en sus lectores un escepticismo que, al fin y a la postre, acaba por volverse contra él mismo. (...) Pero, como en el interregno entre su resentimiento y su suicidio puede causar grandes daños, conviene vigilarlo con ojos de Argos y poner en su mesa de trabajo el servicial cartelito: ¡Ojo con el Crítico!

Ofrecerle las páginas de nuestra revista a Virgilio nos trajo un gran problema, porque Valdés Rodríguez, como presidente de la ARTYC, nos exigió que nos retractáramos de las afirmaciones vertidas en el artículo.

Aceptamos sus protestas, pero sólo concedimos que le publicaríamos, en el siguiente número de *Prometeo*, una respuesta de la crítica a los argumentos de Virgilio, si estaban dispuestos a escribirla. A regañadientes, Valdés Rodríguez aceptó la idea.

Naturalmente, la réplica la redactó Luis Amado Blanco, que era el más ofendido. Su trabajo, «Los intocables», fue publicado primero en todos los periódicos de la ciudad y luego pasó a las páginas de la revista *Prometeo*. Se sentía tan humillado que no pudo articular una buena respuesta y escribió un artículo, con el mismo tono indirecto y desmesurado de Virgilio que sólo conseguía enquistarlo en el error de intentar disminuir los innegables valores del contrincante y aventurar una penosa autodefensa.

Hay muchos intocables: altos, bajos, rubios, morenos, carpinteros y escultores, picapedreros y poetas. De todas clases, de todos los oficios, hasta desocupados, sobre los ridículos zancos de su orgullo, o metidos dentro de la torre de marfil que ellos, cada día, van levantando más y más hacia las nubes propicias. (...) Podríamos poner muchos ejemplos, miles de ejemplos. Pero pongamos uno, al alcance de todos, al alcance de todos los días: un autor teatral y vamos bien servidos. A lo mejor ese autor teatral tiene un pasado poético, un pasado pequeño y sencillo de versificador, refugiado en esa poesía cerrada a cal y canto, donde las introspecciones se miden por milímetros y donde los hallazgos se miden por micras. En esa cárcel del hacer, del fabricar para sí solo le ha ido bien, admirablemente bien. Muy pocos son los que se ocupan de calibrar tal obra, de aventar sus erro-

res, de reducir a verdades estables sus verdades dispersas. (...) Nada tiene, por lo tanto, de particular, que un escritor criado en esa enrarecida celda, cuando pretende enfrentarse como autor teatral con el gran público y con la crítica, si no llega a acertar, si no llega a impresionar de primera intención, arremeta contra los críticos que, por humana lógica, son los encargados de ejercerla. (...) Lo que acontece a los intocables es que blasfeman contra los críticos sólo en la circunstancia de que su opinión les sea adversa. Ya dijimos por qué y nos parece natural. En el caso contrario, en el caso de que la crítica les fuera positiva, se callarían muy astutamente. (...) Puede ser que un crítico haya estrenado una obra, sólo una, y que la crítica de sus compañeros los críticos le haya sido negativa. Pero como el crítico no es un intocable ha callado, ha admitido la negación de sus aciertos con la más exquisita elegancia. Lo que demuestra que el autor está bien seguro de las buenas intenciones de sus camaradas por un lado, y por el otro, que estos no se detienen ni ante la amistad ni ante el compañerismo para expresar su pensamiento, para decir su opinión sobre la obra en turno, sea de quien sea, esté escrita por George Bernard Shaw o por un poeta cualquiera de los muchos que tenemos y también padecemos. El crítico autor sabe muy bien con quién está tratando; sabe de la cultura, de la honestidad, del altísimo concepto que todos ellos tienen de su misión profesional; por eso, cuando cualquier chisgarabís se mesa los cabellos, levanta histérico los brazos y grita enloquecido: «aquí no hay más valores que el mío», le vuelve la espalda. (...) Salvajes de esos que en los naufragios verdaderos de un buque en alta mar volcado por la gigantesca ola pisotean mujeres y niños, siendo capaces no del suicidio, pero sí del asesinato con tal de mantener su cabeza de pretendidos dioses, sobre el nivel de las revueltas aguas.

El asunto resultó lamentable y la consecuencia fue que Virgilio quedó condenado al silencio periodístico. Pero nada de esto afectó demasiado a nuestro más importante dramaturgo. Precisamente por aquellos días, echando a un lado su disgusto, se sentó frente a la máquina y de un tirón escribió *Falsa alarma*, considerada como una pieza del teatro del absurdo escrita antes que *La soprano calva* de Eugene Ionesco. En la propia *Electra Garrigó* están reflejadas casi todas las tendencias que surgieron en el teatro en la segunda mitad del siglo.

Pocos días después la repetimos, en una noche que pareció haberse hecho receptora de todos los malos pensamientos que suscitó la obra. A Santelices le surgió un programa de radio que no podía desatender. Como iba a llegar con una hora de retraso decidimos añadirle a la función otra obra que llenara ese tiempo.

Pensamos en «Te estamos mirando, Inés», un cuento de Erskine Caldwell, y María Suárez tuvo que aprenderse en tres días y valientemente subir al escenario a decirlo.

Esa noche *Electra Garrigó* salió mucho mejor que la primera vez, aunque en el tercer acto otra vez ardió Troya. Cuando el personaje de Orestes debía responder a la pregunta sobre la fruta que, envenenada, daría muerte a Clitemnestra, el díscolo actor, en vez de responder «la fruta bomba», como estaba escrito en el libreto, empleó un sinónimo que para los habaneros en aquel tiempo resultaba una de las palabras más groseras que podían pronunciarse. Santelices dijo: «la papaya», sintagma del sexo femenino, y Electra-Violeta lo miró indignada y salió hecha una furia del escenario. Él fue detrás de ella, mientras Marisabel salía a escena para acometer el monólogo final de Clitemnestra.

Detrás de los bastidores se desató una tremenda discusión entre Violeta y Santelices. Ella le lanzó a la cara todos los epítetos condenatorios conocidos hasta la fecha, mientras él, en tono burlón, la miraba fijo a los ojos y le decía:

—Culo, culo, culo, culo, culo, culo, culo...

Violeta se arrodilló e hizo repetidamente la señal de la cruz en el suelo al tiempo que juraba:

—Más nunca trabajaré contigo... Has muerto para mí, Gaspar, has muerto para mí.

Marisabel, sin dejar de actuar, lanzaba miradas de desesperación hacia las bambalinas. Santelices debía estar preparado para entrar a darle el refresco de la fruta favorita de Clitemnestra, la que la mataría, pero no se le veía por ninguna parte. El vaso esperaba en una mesita, en el escenario. Alguien fue en busca de Gaspar, me lo trajo y le di un empujón para sacarlo a escena. Por suerte, llegó a tiempo, aunque su entrada fue algo abrupta.

Sorprendentemente, el saludo se produjo exactamente igual que la vez anterior: Violeta utilizó la misma artimaña y de nuevo le dio resultado, Marisabel volvió a caer en la trampa y salió antes a escena. Otra vez la Casal fue la última en saludar y se robó los mejores aplausos.

El estreno de *Electra Garrigó* quedó en nuestra memoria como una noche a lo *Hernani*, la obra de Victor Hugo. Durante mucho tiempo por los corrillos teatrales se habló de los incidentes a que dio lugar.

Modesto Centeno había rechazado *Electra Garrigó* y no tenía una buena opinión de Virgilio como autor teatral. No vino al estreno, aunque le había prometido asistir tanto a Violeta como a Marisabel. En esa decisión había también un rechazo a mi persona, pero yo estaba dispuesto a no abandonar la ADAD ni dejar de dar clases en la Academia, aunque las obras dirigidas por mí llevarían siempre el sello de Prometeo.

Por supuesto, la emisión por parte de Santelices de la palabreja prohibida no tuvo ninguna repercusión, no pudo ser escuchada por ningún crítico ni reportero ya que se habían jurado no volver a ver una obra que consideraban desastrosa. Hubo dos excepciones, pues siempre hay excepciones: Matilde Muñoz, La Sietemachos, quien con una agudeza sorprendente comprendió los valores de *Electra Garrigó*, y en el modesto y longevo periódico *El siglo* tuvo frases de reconocimiento y el aliento para Virgilio Piñera; y Manolo Casal que, moderado y objetivo, hizo valoraciones muy justas de esta obra que puede considerarse una de las más importantes de toda la producción dramática cubana.

*Electra Garrigó* fue la segunda puesta de Prometeo. La tercera tuvo lugar el domingo 14 de noviembre en la sala del Lyceum Lawn Tennis. Subieron a escena tres obras en un acto: *Farsa de Micer Patelin*, de autor anónimo; *La más fuerte*, de August Strindberg, y *Su esposo*, de

George Bernard Shaw, que dirigimos, respectivamente: Zúñiga, yo y Cuqui Ponce de León de Upmann, como a ella le gustaba llamarse en esa época.

Unos días después, la ADAD tuvo que suspender el estreno de *El mendigo a caballo*, de George S. Kaufman y Marc Connelly, la obra que preparaba Manuel Estanillo. Fue la misma noche del ensayo general y ocurrió algo semejante a lo que alargó hasta la madrugada los cambios de decorados del *Hamlet* que dirigió Baralt. Sólo que en esta ocasión la salida del sol agarró a los tramoyistas llevando y trayendo todavía los trastos escenográficos. En aquella ocasión, Márquez, y en esta, Fandiño, se defendieron echándole la culpa a la poca visión de algunos directores que pedían más de lo que los limitados escenarios donde trabajábamos eran capaces de dar; porque confiaban en que a última hora, de alguna manera mágica, se resolverían los problemas. La improvisación era el alma de doble filo con que combatíamos en aquella época. A veces con ella lográbamos grandes triunfos, pero otras nos traía lamentables fracasos.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Academia de Artes Dramáticas abierta en 1945, bajo la dirección de Modesto Centeno.

<sup>2</sup> Asociación de Redactores Teatrales y Cinematográficos (N. de R.)

## Por amor al arte de Francisco Morín

Efectivamente, *Por amor al arte* se llama el libro que tenía entre mis manos. A su autor, Francisco Morín, lo considero mi primer formador; en este riesgoso afán de hacer teatro que todavía tenemos algunos nativos, como yo, y como testimoniaba —por amor al arte— el referido libro. No salgo de mi asombro, porque, aunque le parezca increíble, el libro huyó, se esfumó, desapareció; como otro Viejo Pánico «se fantasmó». No me pongo estupendo; le digo la verdad. Es más, eso de parecer otro, de enmascararse, el lirismo inicial, esperanzado y conmovedor; el reconocimiento «prometeico» y la soledad achicharrante y conclusiva, engañaban a cualquiera. El libro, al mismo tiempo, desde la primera página, se contorsionaba, torcía sus hojas como cucuruchos maniseros, o tal vez velamen reconocible, doblándose en formas, por olvidadas, novedosas. Llegó a parecerme un barco de papel y, de súbito, se perdió en el horizonte de resplandores por el Mar de las Antillas. La última vez que lo vi, fulgente con su carga de rostros, ilusiones, años —los 40, los 50, los 60...— cortaba el mar, campante, al murmullo de nombres, invenciones y anécdotas, algunas ciertas, otras no tanto, como corresponde, y una especie de aura entre adusta y ruborosa que, al parecer, protegía de los recuerdos airados y las lágrimas. (*Cesa la música.*) Sí, efectivamente; por amor al arte, mi querido y hosco maestro, logró

levantar el acta insólita, por única, y pertinente; imagino al «monstruo» masticando hielo o chupándole el veneno a las peligrosas naranjas de alguna carretilla callejera mientras fabulaba sus memorias. Tampoco Morín está; también se me perdió, se fue, como otro unicornio de los que pacen ignorados en la Isla. Ya había alcanzado cinta y categoría de intocable... ¿Opinión? ¿Yo...? No puedo tenerla. La opinión del que pierde algo y sufre, ¿no está en el sufrimiento del mismo? Calcule usted: se trata del nacimiento del teatro moderno entre nosotros. (*Se hace silencio. Un típico trío canta a capella.*)

Es un diferente, como yo,  
no un semejante, cómo no,  
detectable —el rumor Morín—,  
por el jadeo obligado  
—el ruido Morín—,  
ante la manía de los atardeceres,  
—el trueno Morín—,  
donde el espanto impera, cómo no,  
—el trueno Morín.

**Roberto Blanco**

Humberto Arenal

# Un aire dos veces frío\*



FOTOS: CORTESÍA YONNY IBÁÑEZ

dos  
veces

frío  
frío

\*El presente texto fue leído en la sala Rubén Martínez Villena de la sede capitalina de la UNEAC, el 23 de febrero del presente año, con motivo de un encuentro organizado por la cátedra «Virgilio Piñera».

**CONFIESO, Y ESPERO NO SER SOLEMNE,** que me siento honrado, algo nervioso, y también muy satisfecho de estar aquí. Siempre me place hablar de Virgilio Piñera, de su teatro, de su obra *Aire frío*. Con el tiempo casi me estoy convirtiendo en el heredero y biógrafo no autorizado de *Aire frío*. Aunque, por supuesto, esa no será nunca mi intención, por mucha que sea mi admiración por esta obra. Si yo fuera un destinista convencido, que no lo soy en absoluto, diría que *Aire frío* estuvo predestinada para mí. Aunque ahora se verá que no fue así.

En los años 1957, 1958, 1959 en Nueva York, casi todos los domingos nos reuníamos varios cubanos en casa de mi amigo el escritor Pablo Armando Fernández y Maruja su mujer, que era una perfecta anfitriona, freía papas y plátanos, hacía un delicioso café, y bebíamos cerveza o ron. Todos contribuíamos modestamente al festín. Yo llevaba té para mí («este es inglés», decía Maruja riendo burlescamente). Eran encuentros familiares en que nos dedicábamos a reconstruir nuestros recuerdos de Cuba. Cada cual a su manera y necesidad. Habíamos recorrido un largo camino casi solos, pretendiendo olvidar nuestra patria, y ahora intentábamos recobrarla. Eran tiempos propicios para el recuento y el repaso. Hablábamos de política inevitablemente y también inevitablemente de literatura. Los nombres iban cayendo uno a uno: Carpentier, Labrador Ruiz, Florit, Lezama, Cintio, Eliseo (para mí casi desconocidos, lo confieso), Gastón Baquero, Novás Calvo, los Loynaz; y un día alguien mencionó a Virgilio Piñera y dijo algo así como que era un buen escritor pero virulento, perverso y terrible. Él y Rodríguez Feo habían creado el cisma de *Orígenes*, y se habían ido a refugiar a *Ciclón* que era algo así como una guarida de hienas. Creo que fue Pablo Armando el que trató de poner los hechos en su lugar. Las cosas no eran así precisamente y casi logró equilibrar algo la opinión.

¿Quién era precisamente Virgilio Piñera?, quise saber, después de todo. Yo no lo conocía ni siquiera de nombre. Años después se lo conté al propio Virgilio y me dijo riendo: «¡Ay, querido!, no te asombres ni te avergüences, si algunos de los miembros de mi familia no conocían ni conocen en verdad mi obra. Y me encanta esa versión mía que oíste en Nueva York». En realidad no era para enorgullecerse, pero tampoco para sentirse totalmente avergonzado. Entonces ser escritor era un acto heroico, poco productivo, y por tanto menospreciado, un gesto romántico y a veces hasta vergonzoso. Esto lo sabe cualquiera hoy.

Pero esta versión de la personalidad supuestamente diabólica de Virgilio Piñera, no sólo circulaba en Nueva York. En un artículo aparecido en 1994 en *La Gaceta de Cuba*, escrito por Antón Arrufat y titulado «El talento amargo», refiere una conversación que tuvo en La Habana con Eloísa —hermana de José Lezama Lima— cuando él apenas tenía trece o catorce años:

Paseábamos bajo los árboles de la calle diecinueve. El color de la piel de Eloísa, como cobre claro, flameaba en la luz de la tarde. Me hablaba de los enemigos literarios de su hermano, de sus desavenencias y disgustos, cuando mencionó el

nombre de Virgilio Piñera. «El cabecilla, el más prominente adversario de la poética de Lezama. Tipo lioso. Inesperado en sus reacciones. Contradictor. En busca de camorra intelectual. Mi hermano lo llamó para siempre ‘la oscura cabeza negadora’». Habíamos llegado a la parada de la guagua, cuando ella citó el verso de «Rapsodia para el mulo». «Apártate de él, si lo llegas a conocer —me aconsejó—. No te conviene. Es un pájaro de talento amargo —Eloísa miró las copas de los árboles—. Poco le falta para vivir en las ramas». Recuerdo que me dijo, y se fue en la guagua.

Qué modo tan ejemplar de destacarme a una persona, de despertar mi curiosidad de muchacho sobre esa oscura cabeza negadora, el pájaro amargo que podía vivir volando de rama en rama. No pude apartarme de él, porque no lo conocía personalmente, pero no se apartó de mi pensamiento. Su figura, un tanto imaginada por mí, comenzó a crecer en mi cabeza. No te conviene. No te conviene... Tanto me impresionó el retrato de Virgilio Piñera trazado por Eloísa Lezama, que aún hoy, al cabo de tantos años, puedo recordarlo casi al pie de la letra.

Yo, que vivía entonces totalmente al margen de este mundillo literario cubano, hoy imagino a dónde llegaron las discrepancias de Lezama y sus seguidores de *Orígenes* y los disidentes de *Ciclón*. Rodríguez Feo y Piñera principalmente.

Pero, ¿quién era Virgilio Piñera? Había vivido mucho tiempo en Buenos Aires —me dijeron— donde había logrado publicar una novela y un libro de cuentos. Alguien me recomendó que debía tratar de ver su teatro que era muy bueno. Poco tiempo después compré su novela *La carne de René*, publicada por la editorial Siglo XX, que aunque muy kafkiana es una buena novela. Y después me regalaron *Cuentos fríos*, publicado por la editorial Losada. Entonces Piñera era algo más que un ser virulento y terrible, esas eran dos editoriales argentinas prestigiosas. Y finalmente hubo un hecho muy importante para mí. Vine a La Habana en 1957 y el dramaturgo Rolando Ferrer me recomendó que fuera a la sala Prometeo a ver *Electra Garrigó*, magistralmente dirigida por Francisco Morín en un minúsculo local en la calle Prado. Ese fue un descubrimiento mayor. La obra me dio por primera vez, lo que después iba a reafirmar muchas veces: el gran talento de Virgilio Piñera como dramaturgo, su despampanante e irreverente sentido del humor, que le permitía reírse «a la cubana», en pleno choteo criollo, del clásico mito de *Electra*. La obra incluía novedades como la



presencia de frutas cubanas (mangos y la frutabomba o papaya), la ahora famosa «Guantanamera» de Joseíto Fernández —cuando nadie que se respetara se hubiera atrevido a incluirla como un hecho cultural importante—, vistió a Agamenón con una vulgar sábana y otras libertades que hicieron que la obra no fuera bien recibida en su momento por parte de la crítica seria y acreditada.

El día que la vi no había ni diez personas en la sala Prometeo. Pero fue un momento memorable para mí y tal vez para los otros que estaban allí. Recuerdo vívidamente a Lilliam Llerena, a Elena Huerta, a Helmo Hernández, a Roberto Blanco, a Omar Valdés, a Asenneh Rodríguez. Todos figuras preponderantes en el teatro cubano de los últimos cuarenta años. Muchos años después hablé con Virgilio de esta puesta en escena y le confesé lo mucho que había representado para mí. Creía, y lo sigo pensando, que ese día me reconcilié con el teatro cubano, al que juzgaba con cierto desdén. No era justo pero así era.

En las notas al programa del estreno escribió el autor: «Los personajes de mi tragedia oscilan perpetuamente entre un lenguaje altisonante y un humorismo y banalidad, que entre otras razones, se ha utilizado para equilibrar y limitar tanto lo doloroso como lo placentero, según ese saludable principio de que no existe nada verdaderamente doloroso o absolutamente placentero.»

Virgilio era vanidoso, egocéntrico, bromista, pero amaba la verdad, y era bastante justo y hasta objetivo a veces. Esta era una de las paradojas aparentes de este hombre tan contradictorio. Cuando hablamos de *Electra Garrigó* fue capaz de decirme: «Fue un rayo en las tinieblas, yo creo que esta fue su verdadera importancia. Ya no la soporto. Quiero que la gente conozca mi teatro posterior.» Ese momento estaba llegando precisamente.

Conocí personalmente a Virgilio Piñera en 1960 en el periódico *Revolución*, cuando los que colaborábamos en el semanario *Lunes de Revolución* nos reuníamos en largas y frenéticas jornadas de trabajo, de las que se sabía cuándo comenzaban pero no cuándo terminaban. No recuerdo quién nos presentó o si el encuentro fue fortuito. Sí recuerdo que me invitó a tomar algo en un café o bar de la calle Carlos III donde estaba el periódico. Entonces era un hombre cercano a los cincuenta años, delgado, pequeño, de mirada luminosa, cargado de espalda, nervioso, que fumaba mucho, en cuya manera de hablar y en el uso de ciertas palabras había reminiscencias de su larga estancia en Buenos Aires. Era observador, con un agudo sentido del humor, mordaz. Pero nunca el ser endemoniado que mencionaron en

Nueva York. Después tendría otra imagen todavía más generosa, más difícil, menos asequible, la que supongo reservaba para los que más le interesaban. Aunque ni entonces ni después tuvimos conflictos serios ni discrepancias insalvables. Allí inevitablemente hablamos de teatro. Yo le dije de mis estudios en Nueva York, de mi experiencia teatral que no era mucha. Él, que no era precisamente modesto, apreciaba mucho la modestia y la sinceridad. Creo que fue un buen comienzo de una buena amistad que iba a crecer y a durar hasta su muerte.

En 1960 terminó la obra *El filántropo*, basada en un cuento suyo publicado en *Ciclón*. Me la entregó aunque había otro director que la quería. Desde entonces tuvo confianza en mí, sin previas condiciones. Me dejó trabajar con bastante libertad. Desde el principio le pedí que no fuera a los ensayos hasta que pudiera mostrarle resultados, lo que aceptó con bastante reticencia. La obra fue estrenada en la recién abierta sala Covarrubias del Teatro Nacional, con un buen elenco: Florencio Escudero, Elena Huerta, Daniel Jordán, Rebeca Morales. Y se mantuvo en cartel durante más de un mes. No tuvo mucho éxito y los comentarios del público y la crítica fueron desconcertantes. Iban de grandes elogios a aplastantes críticas. Pero Virgilio y yo nos sentimos satisfechos. No se ha vuelto a poner jamás. Ahora que los jóvenes buscan su teatro inédito o menos presentado, pudieran tal vez poner de nuevo en escena esta amarga parábola de la generosidad humana. Todos los filántropos imponen condiciones, parece decir el autor.

Después dirigí en un programa semanal televisivo de obras teatrales titulado *Escenario Cuatro* (el nombre se lo puso Virgilio) su obra *Jesús*, con tanto éxito que hubo que presentarla de nuevo. El primer sorprendido fue Virgilio. En su *Teatro completo*, él define así la obra:

¿Qué pasa en *Jesús*? De la noche a la mañana, sin previo aviso, un barbero de barrio se entera que él hace milagros; que, por si esto fuera poco, es el nuevo Mesías. Jesús, que así se llama el barbero, tras la natural sorpresa, se pone en guardia. ¿Cómo? Niega esos pretendidos milagros. Pero no basta la negación, pues si el pueblo se empeña en que los obra, difícil será escapar a esa conjura de la fe. ¿Qué hace entonces Jesús? Pues se erige en el No-Jesús. En un pasaje del segundo acto dice: «No se me escapa que toda mi fuerza, y hasta me atrevería a decir que mi posible santidad, se encierra en la negación sistemática, cerrada, rotunda de que yo no soy el nuevo Mesías». Pero el pueblo desesperado clama por alguien que lo salve. Esto lo paga muy caro.

Ya el camino estaba despejado para *Aire frío*. Virgilio me la entregó a mediados de 1962, y Rine Leal, que dirigía el Teatro Experimental en la sala Las Máscaras, en Ira. y B en el Vedado, nos brindó ese pequeño teatro, que después perdimos. Desde que la leí por primera vez quedé tan impresionado que estaba casi asustado. Pero al mismo tiempo sentía una empatía, una cercanía que me la hacía afín y asequible. Dirigirla fue una fabulosa aventura, un descubrimiento personal, la posibilidad de lograr una creación perdurable. Por supuesto, los méritos están en la obra más que en mis dos puestas en escena. Él dijo alguna vez que era «una obra sin trama, sin argumento, sin desenlace». Los autores solemos ser pésimos críticos de la propia obra. Estamos ante una obra rí, donde el tiempo es el que corre y los sucesos van dejando una huella en la vida de sus personajes. Es todo un planteamiento a lo Heráclito: todo es cotidiano, casi vulgar, parece que fuera la obra realista por excelencia, y en parte lo es, pero también es mucho más. Como se ha dicho, es el no-tiempo estacionario. Y ahí precisamente está el gran drama. No pasa nada, y por eso pasa mucho. Hay que luchar y resistir, parece que dijeran, ahí está lo significativo, lo trascendente. No están vencidos, resisten.

¿Y qué decía el autor? En el prólogo de su *Teatro completo*, que tituló «Piñera Teatral», entre otras muchas cosas dice:

Formalmente hablando ahora, diré que *Aire frío* me parece mi mejor obra de teatro. ¿Por qué será? Creo haber dejado muy atrás muchas gratuidades, muchos libros, muchas exquisiteces y muchos *tours de force*. De pronto me encontré frente a un páramo, desnudo y solo, y supe, como una revelación, que sólo podía partir de mí mismo, en mí mismo y para mí mismo. Mis obras anteriores me sirvieron en lo que se refiere al oficio; ese oficio me permitió una seguridad de mano, un mover con facilidad los personajes, y algo de mayor importancia: me permitió usar un lenguaje coloquial sin caer en la chabacanería.

Admitamos que mi teatro anterior es teatro más o menos del absurdo. (En esto fue un verdadero precursor, digo yo ahora.) Ya he dicho que no era absurdo del todo ni existencial del todo. Con *Aire frío* me ha pasado algo muy curioso: al disponerme a relatar la historia de mi familia, me encontré ante una situación tan absurda que sólo presentándola de modo rea-

lista cobraría vida ese absurdo. Es por eso que me apresuré a declarar: En *Aire frío* me ha bastado presentar la historia de una familia cubana, por sí misma una historia tan absurda que de haber recurrido al absurdo habría convertido a mis personajes en gente razonable.

Hago mío lo escrito por Rosa Ileana Boudet a propósito de la publicación en España de *Aire frío*: «Esta relectura me confirma que la obra no ha envejecido, que su concepción de una estación detenida es una de las lecciones del Piñera teatral, y que el tiempo perdido de la familia Romaguera y la estoica Luz Marina es parte de la memoria colectiva.»

Con las definiciones del autor, lo anterior y las lecturas reiteradas de la obra que hice entonces, empecé a concebir un plan de trabajo. No era, ni mucho menos, un principiante total. En Nueva York había dirigido tres obras en inglés y dos en español en pequeños teatros off-Broadway. Había estudiado dos años en la Universidad de Nueva York en los que había recibido clases de dirección, actuación, dramaturgia, iluminación teatral, fonética y hasta maquillaje. Eran cursos muy formales, impartidos por profesionales de segunda categoría, pero que me dieron una cierta base. Después tomé un curso de dirección con un estadounidense de origen panameño llamado José Quintero, que me sirvió de mucho. Y un cursillo del método de actuación de Stanislavski con una excelente profesora y actriz: Stella Adler. Había visto mucho y buen teatro. Y llevaba un año dirigiendo cada semana una obra de teatro distinta en mi programa *Escenario Cuatro*, que ya mencioné.

Aunque todo esto era una buena ayuda, me planteé la tarea de dirigir *Aire frío* de una manera abierta, creadora, sin rigidez, sin recurrir a fórmulas preconcebidas. Esta historia no me era ajena en absoluto, se parecía en parte a la de mi propia familia y a la de millones de infortunados cubanos que sufrieron situaciones parecidas. Recurrí a los aspectos sociales y psicológicos como marco de referencia. Y la riqueza de la propia obra que me iba marcando el camino y brindando posibilidades. Dejé que los actores —muy heterogéneos, que nunca habían trabajado conmigo antes—, con sus ideas, sugerencias y experiencia, más lo que fueran logrando a través de los ensayos, contribuyeran a los resultados finales.

Cuando Virgilio vio el primer acto invitado por mí, quedó muy bien impresionado y me animó a que siguiera por ese camino. Siempre he dicho que el elenco al final logró una cohesión, una interrelación y una fuerza que contribuyó al gran éxito de la obra. La salita de Las Máscaras

se mantuvo llena de público durante muchas semanas y después hubo que reponerla. Por desgracia he perdido las críticas, programa y fotografías que tenía de la obra. Una gran pérdida. Pero quedan las escenas que filmó Enrique Pineda Barnet y que por suerte él ha conservado y ustedes verán enseguida. Finalmente quiero recordar a los principales intérpretes, por un trabajo colectivo que siempre he considerado impecable: Verónica Lynn, Angel Espasande, Laura Zarrabeitia, Julio Matas, Roberto Cabrera, Roberto Gacio, Jesús (Chucho) Hernández, Josefina Martínez Otaño, Mario Fernández, Omega Agüero. El diseñador escénico fue el pintor cubano Guido Llinás.

Y vamos de inmediato a la segunda puesta en escena. Habían pasado cinco años, estábamos en 1967 y la bien recordada Gilda Hernández que dirigía el grupo Taller Dramático me llamó especialmente para que dirigiera de nuevo *Aire frío*. Aunque estaba ocupado en otras tareas—estaba terminando una novela, quería dirigir otra obra y tenía un viaje a Europa pendiente— acepté gustoso, con una sola condición: que tuviera una absoluta libertad de creación. Aunque me comentó un poco extrañada qué significaba eso, me contestó que tendría una absoluta libertad en todo. Y así fue.

En esos cinco años yo había estudiado y practicado el método de Stanislavski y las enseñanzas de Bertolt Brecht. Su *Pequeño Organon para el Teatro* se convirtió para mí en todo un tratado de estética. Después de la *Poética* de Aristóteles me parece lo más coherente que se ha escrito sobre estética teatral. Y sé que esto no es aceptado por algunos. Mi conclusión antes y ahora es que no son métodos antagónicos, al contrario: son complementarios. Además, había visto en Cuba y en el extranjero teatro de gran calidad. Y había adquirido una madurez como director que antes no tenía a través de variadas y múltiples puestas en escena. En Londres y en Berlín tuve el privilegio de ver en 1965 dos obras por el elenco original del Berliner Ensemble: *Madre Coraje...* y *Vida de Galileo Galilei*. En esta puesta en escena de *Aire frío* partí del siguiente enunciado de Brecht: «Con la dramaturgia aristotélica, que mostraba un cambio súbito del suceso, era simplemente imposible presentar la realidad en tanto que proceso histórico.» El trabajo inicial de dramaturgia lo hice con la desaparecida Gloria Parrado, que muchos recordarán era una teatrera seria y estudiosa. No es que en todo dependiera del trabajo inicial con ella, ni siquiera en todo con las ideas de Brecht. Nunca he podido seguir al pie de la letra lo que haya planificado a través del trabajo de dramaturgia, ya sea con otros o por mí mismo. Siempre dejo un ancho margen a la búsqueda de lo desconocido, a la improvisación, al traba-

jo creador colectivo. Traté, por tanto, de replantearme la obra de nuevo. Creo que en 1967 hubo un énfasis en los aspectos políticos que no lo había en la primera puesta en escena, y también como antes, establecí muy claro, como siempre hago, que los seres humanos somos seres sociales, políticos y psicológicos.

Con frecuencia la gente me ha preguntado cuál de las dos puestas en escena prefiero. Y contesto sinceramente que las dos. Esta vez tuve un elenco muy cohesionado, que se conocía muy bien a través de un trabajo continuado de años. Eran actores y actrices experimentados, muy profesionales, muy laboriosos y cooperadores, con los que tuve una excelente relación profesional y personal. Algunos de ustedes los recuerdan, fueron: Lilliam Llerena, Helmo Hernández, Miguel Navarro, Olivia Alonso, Orquídea Rivero, René de la Cruz, Isabel Moreno, Ramón Matos, Miguel Angel Hernández. El diseñador escénico fue Eduardo Arrocha, de gran experiencia y reconocido prestigio. No estoy tratando de halagar los oídos de nadie, soy muy sincero cuando digo que me sentí muy satisfecho de los resultados finales. La sala El Sótano, donde se presentó, se mantuvo llena durante un buen tiempo. Después la obra fue seleccionada para representar a Cuba en el Festival de Teatro de Guanajuato, México, donde fue muy bien acogida. De nuevo Virgilio estuvo muy satisfecho, muy contento con los resultados. No puedo recordar cuántas veces fue a verla. Llevó a sus amigos, muchos de ellos extranjeros. La Casa de las Américas también llevó muchos invitados extranjeros. No quiero decir más porque sospecho que algunos piensen que soy más vanidoso de lo que realmente soy. Y yo contesto que me siento muy satisfecho de un trabajo que resultó muy bueno, gracias al esfuerzo y pericia de todos. Y por supuesto, de nuevo tengo que decir que el mérito mayor estuvo en *Aire frío*, en el gran talento de Virgilio Piñera, que sigo pensando es el dramaturgo más importante de toda la historia del teatro cubano. Y esta obra tan mentada es una buena muestra de ello.

Durante el llamado «quinquenio gris» (creo que fue más bien un «decenio negro»), Virgilio me entregó sus obras *Dos viejos pánicos* y *Una caja de zapatos vacía*, y fueron prohibidas. Todavía no sé por qué.

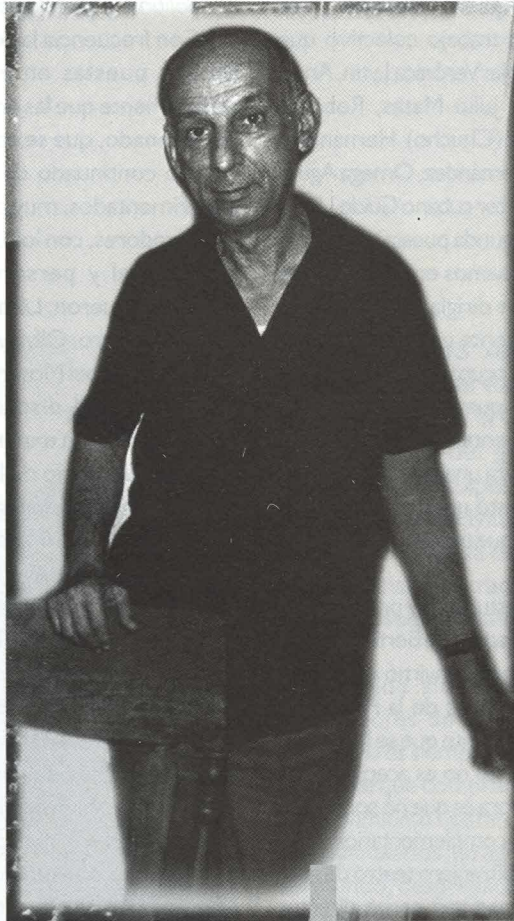
Virgilio Piñera

# ¿¿¿Teatro???

Teatro  
¿¿¿???

Teatro  
Teatro

Teatro



## DESPUÉS DE MÁS DE UN LUSTRO DE

meritorios esfuerzos por parte de nuestros teatros experimentales —esfuerzo en que han tenido actuación destacada directores, actores, escenógrafos, técnicos de luz y sonido, maquillistas, etcétera, etcétera— debemos rendirnos a la evidencia de que todo ello no se asienta ni fundamenta en un teatro nacional propio; que todo ese movimiento escénico no se enlaza con algo más esencial que la mera representación de obras. Lo que debió ser efecto de causa se produjo, en lo que respecta al teatro entre nosotros, como causa misma; es decir, que faltándonos producción propia, expresión dramática, nos entregamos a la agradable pero secundaria labor de la escena.

Todo ello no resultaría tan postizo como aparece si estuviera respaldado por una verdadera producción, un verdadero público, una verdadera crítica. De otra parte, las manifestaciones ulteriores de este movimiento de minorías siempre serán, en el caso nuestro, de existencia efímera. Así, la escasísima producción que se escriba bajo el influjo de estos grupos experimentales ofrecerá un aspecto raquíto. Su primer y principal error será el haber sido engendrada como una resonancia de obras de arte puestas en escena y no por los problemas reales y palpitantes de un grupo humano. Es ya un lugar común que las obras surgidas de esta guisa son casi siempre perfectas en técnicas y vacuas en esencias; por lo general se observa en las mismas una profunda disociación entre la mera parte formal y el contenido. Se está seguro de que el diálogo será correcto, que los personajes han sido debidamente balanceados, pero al final de todo ello, y a pesar de tantas excelencias, advertimos que la obra es aburrida, teórica, que huele a retorta y que no va a pasar de la segunda representación.

Es que no puede forzarse un proceso histórico, y el mero hecho de ponerse a escribir un drama o rodearse de decorados, máscaras, libretos, diabladas y todo ese heteróclito mundo de la escena no va a adelantar ni una pulgada lo que está inmaduro todavía. El fracaso de la obra va a hacer que todos se pregunten, un tanto ofendidos y extrañados, el porqué de tanta indiferencia. Sin embargo, la cosa es muy sencilla: el teatro, ante todo, debe reflejar el devenir humano; ahora bien, los medios que se arbitren para reflejarlo serán siempre serviciales a condición de que ellos no empañen u oscurezcan tal devenir. Quiero decir muy concretamente que la gran mayoría de las piezas inspiradas en el trabajo de grupos experimentales ha sido concebida más como realización técnica que como una exigencia del espíritu. Dudo mucho que lo tomado a «la escena por la escena misma», a la moda literaria, a la atmósfera de esteticismo que fatalmente se forma alrededor de estos grupos sea materia apta para reflejar dicho devenir.

No se dan cuenta de que un teatro propio, con autores y obras propias, sólo surge de la colectividad y por la colectividad; es ella quien va formando al futuro actor dramático, que un buen día surge para expresarla, y ella, reconociéndose ampliamente en tal espejo, se constituye en reconocido público de la misma. Entonces, y volviendo a nuestra tesis, si no hay público es precisamente porque no hay obra, y si no hay obra es precisamente porque no hay público. Creo que esto se llama un problema de círculo vicioso.

Pero sigo insistiendo sobre las mal dirigidas resonancias de los teatros experimentales, en medio como el nuestro asaz inmaduro en lo que respecta a la expresión dramática. A poco que examinemos lo que de teatro se escribe en Cuba nos vamos a encontrar con dos tipos de obra, que idénticas en lo que se refiere a una impotencia de expresar los verdaderos problemas, se diferencian en tanto a la «cantidad» intelectual que las informa. Hay el tipo de obra escrita por el joven autor no muy culto, ingenioso pero también ambicioso, en donde la dialéctica resulta tan casera que llega a parar en simplismo. La reacción del público experimentaría ante el esoterismo del exquisito. Y icosa singular! Este tipo de autor opera por lo general con los auténticos problemas humanos; dichas obras aparecen bajo el *motto* inexpresso de forjadas «hombro con hombro con la vida», pero no se sabe por qué secretas frustraciones la «vida» se convierte en ellas en una eterna frase, en una solución puramente verbal. Son esas piezas en donde tememos a cada momento que el actor diga, por ejemplo: «...el dolor de la vida», o la actriz exclame: «...esas angustias del erotismo», sin que tal dolor o tal erotismo estén implícitos en la acción del drama. ¡Por favor, tanto verbalismo resulta bien simple y en nada ayuda a la problemática de la pieza!

Nosotros tenemos muchas obras de este tipo. Por el momento recuerdo una —por cierto, premio del Patronato del Teatro. Me refiero a la obrita titulada *La comedia de la vida*. Todavía no he podido *situar* los elementos que inspiraron dicha pieza. La cantidad verbal es tan densa que impide ver lo que el autor se propuso, y en el momento de *denouement* nos preguntamos si es que hubo nudo previo. Pero una falla más grave aún se advierte de entrada: la obra no logra ningún punto de referencia con ninguna realidad; o al menos, si hubiera sido chata pero con una referencia precisa y concreta, por ejemplo, a la pasión que experimentan dos hermanos por la misma mujer o a las astucias del asesino para envenenar a la vieja marquesa... Si cualquiera de estos dos problemas se hubiese planteado lisa y llanamente tendríamos desarrollada y cumplida una trama; podríamos haber criticado la pieza desde cualquier ángulo pero nunca le hubiésemos cargado el tremendo fallo de la gratuidad. Creo haber puesto el dedo en la llaga: se trata de obras concedidas gratuitamente, de las que se apartará cualquier audiencia —tanto la élite como el gran público— por la sencilla razón de que en ningún momento ni una u otro van a reconocerse a través de esos personajes y esas situaciones.

El otro tipo de obra es la escrita por el autor repleto de cultura, de arte, de «altura», quien problematiza y especula hasta la demencia, que por lo común utiliza una lengua hermética y que se aparta lo más que puede de la «vida». Él está informado de lo último que se escribe y hace en materia de teatro, está mojado aun del agua dramática más notoria del siglo, y sobre todo ello, cree a pie juntillas que la obra que se ha dado a escribir será una revelación universal. Bueno, yo quiero que me digan si con tal *handicap* se va a lograr algo que al menos ofrezca puntos de contacto con la propia vida y el propio tiempo del autor.

A fin de ser lo más sincero posible pondré aquí, para ejemplo de lo que sostengo, una obra dramática mía. Me refiero a una farsa titulada *En esa helada zona*, escrita allá por 1943. Trataré de exponer a qué se debió el nacimiento de esta farsa... Claro, siempre me sedujo la idea de hacer teatro, pero un buen día reparé que esta idea, mansa y expectante, se había convertido en impetuoso león que exigía cumplimiento inmediato. ¡Eran los teatros de experimentación los que me sacaban de mis casillas! Y si ellos existían era precisamente para que hiciésemos teatro los escritores. ¿Cómo puede caer un ser sensato en tanto absurdo? Ocurría también un fenómeno de lo más divertido: eran estos grupos los que galvanizaban mi cabeza, y no tal cual compañía extranjera que hacía por acá su representación. Asimismo sucedía algo muy sintomático: a cada «salida» de estos grupos con una obra de autor nacional, del primer tipo que vengo de describir, mi cabeza protestaba y juraba sobre la sangre de la tragedia vengar tales orgías de simplismo. Todo ello, y además y sobre todo, los telones, los ensayos, las luces y los actores, me excitaban hasta la locura, me llevaban de la mano a escribir una pieza. Eso sí: «sería», «profunda», «auténtica». De entrada cometía un error insalvable: quería que la obra fuese perfecta, pero tan perfecta resultó que acabé extraviándome en su aparente perfección. ¿Puedo decir aquí, honradamente, que amén de fabricarme un tema en la soledad de mi cuarto lo oscurecí al extremo de perderlo de vista? Creo, si no me equivoco, que el tema de mi obra era algo así como la aparente locura de dos hermanos que uno al otro se ofrecen como locos reales, y cuyo objetivo en la vida es aparecer insanos a fin de escapar a la locura de la existencia—que es una suerte de locura invertida. En sí la cosa no era disparatada, y me parece que es éste un viejo tema del teatro. Pero al modo como lo asumía yo, es decir, llenando de complicaciones intelectualistas, con lenguaje hermético, concebido desde esa dudosa forma que es todo esquema, se convertía en esto que les pongo

aquí ahora. Perdonen lo gráfico de mi ejemplo. Supongamos que mi pieza, escrita en condiciones normales, hubiera sido la frase siguiente: «Póngase el sombrero en la cabeza...» Tal proposición, sencilla e inocente, no puede operar frente al mundo, y en su medida, el mundo reaccionará ante ella. Pues bien, yo hacía todo lo contrario, y escribía: «El cabeza en póngase sombrero...» No tengo que decir que los espectadores, amén de quedarse en ayunas, se aburrían soberanamente. ¡Es que yo había experimentado más de lo permitido!

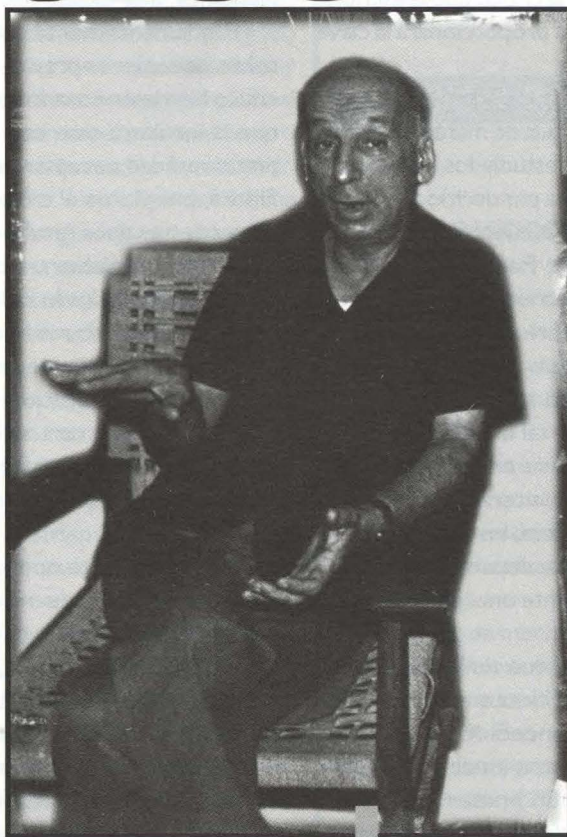
Y ahora caigo en la cuenta de que estas consideraciones pueden crear una situación de lo más chistosa. Como nadie se va a sentir encasillado ni en la gaveta del simplista ni en la del hermético, como todos van a negar—ino faltaba más, caramba!— que su teatro nazca de otras resonancias que no sean las de sus equilibradas mentes, ocurrirá que ellos no van a apoyar enérgicamente estas consideraciones. Dirán que yo no me refiero a ellos sino a otros, dirán que sus obras forman una apretada y deslumbrante dramática nacional, y por último, que he procedido muy bien al poner las cosas en su punto. Bien, celebremos chiste tan original y enseguida pongamos esto: si es que no tenemos esa dramática nacional, ¿por qué, y justamente, se carga todo el acento sobre la escena? ¿Por qué, y justamente, las piezas surgidas de estos grupos son olvidadas la misma noche de su estreno? Si alguno de esos que son los otros puede salvar tales antinomias, sepa desde ahora que ostenta el sobrenombre de Shakespeare de la localidad.

Todo lo expuesto hasta aquí lleva a una conclusión general. Que no podemos forzar una inmadurez dramática por la acción de una madurez de tipo técnico. Es decir, que las incitaciones provenientes de los grupos de experimentación dramática sólo procuran en los posibles autores una reacción mínima, cuando no nula. Y de otra parte, estas mismas incitaciones casi siempre llevarán a dichos autores a una producción meramente técnica y formal, estéril, en que sólo se refiere expresar los problemas tal y como se presentan a su consideración; y por último, a desembocar en un esoterismo o simplismo cuya consecuencia será una completa parálisis de la creación. Pongamos, pues, justos límites a la agradable pero secundaria labor de la escena, y reconozcamos, a fin de no caer en el exceso que, en lo que respecta al teatro, hemos comenzado a caminar sin pies. Será el único modo de no lucir tan absurdos, y lo que todavía es más inteligente: saber que gateamos.

Revista *Prometeo*, número 5, 1947

# ¡Ojo con el crítico!

Virgilio Piñera



Ojo  
crítico  
crítico  
crítico  
crítico

## **NO, POR SUPUESTO, JAMÁS ESCRIBIRÍA**

un ensayo sobre la crítica... Sí, estoy enterado que constituye suprema elegancia, prueba de alta cultura ocuparse de la Crítica... ¡Hasta sé que existen especialistas! Evanescentes especialistas, ayos y ayas de la Crítica.

No, yo me ocuparé del Crítico; me siento en un terreno más seguro, piso en firme si lo que examino es el Crítico y no sus consecuencias; esto es, la Crítica. Se sabe que todos los que, dejando a un lado al Crítico, se enfrentan con la Crítica, les ocurre lo mismo que a niños haciendo pompas de jabón... Al final, un levísimo estallido y, inada en las manos! En cambio, si echamos a un lado la Crítica y nos reducimos estrictamente al Crítico, advertiremos que nos enfrentamos con algo palpable, con algo que tiene historia, que se nos mueve, que nos va a dar la pauta y la cifra de sus críticas...

Pues la Crítica en general y a las Críticas en particular se puede referir ese viejo latiguillo del derecho francés: «*Cherchez la femme...*» En efecto, cada vez que una crítica caiga bajo nuestros ojos, apartémosla enérgicamente y busquemos al crítico que la escribió. Será él, y nada más, lo que nos proporcionará la clave de ella... Crítica.

Y a tal punto es ello exacto que podemos decir que ya poseemos una infalible «brújula de marear críticos». Sí, son ya tantos los «casos» estudiados, estudiados minuciosamente, que se cuenta por decirlo así, con un paradigma del crítico, como se cuenta por ejemplo, con un paradigma del verbo. Porque (y ruego no olvidarlo) la Crítica no es sino una excrecencia del crítico y no, como erróneamente se asumiría, el Crítico una excrecencia de la Crítica.

Así, auscultando al Crítico sabremos el porqué de sus críticas; sabremos que tal o más cual de ellas es verde o amarilla, porque su crítico es verde o amarillo; las sorpresas, las interrogaciones, los movimientos de terror, de cólera, los accesos de risa o de llanto que la Crítica nos depare encontrarán explicación pertinente mediante un vigoroso buceo en la persona del Crítico.

Conocí un crítico musical que tenía la manía de repetir a través de todas sus críticas que el «color» de las trompas estaba mal concebido. Pues bien, rastreando en su vida pasada me enteré de algunos extremos muy reveladores. En primer lugar, dicho crítico era un músico fracasado; en segundo lugar, su talón de Aquiles éranlo precisamente los instrumentos de viento; en tercer lugar, de tales instrumentos eran

las dichas trompas su terror. ¡Nunca pudo hacer nada con las trompas! Resulta bien lógico entonces que atacara sin piedad en lo que respecta a trompas y su colorido... Esto se llama, en términos de sicología elemental, una «descarga».

Fundamentalmente existen tres clases de críticos sobre las cuales es preciso asestar un ojo vigilante. El crítico bien intencionado pero inculto (parece absurdo que la incultura case con la crítica, pero es una de tantas realidades a aceptar); en segundo lugar, el crítico filisteo; por último el crítico que es artista fracasado. De estos tres tipos resulta el más nocivo el del artista fracasado. La palabra «resentimiento» es su *motto*, y de ella parten todos los radios de ese monumento de impiedad que es el «resentimiento».

Pero procedamos según un orden. Antes digamos que la diferencia que los determina es sólo de grado y no de sustancia... como diría un neo-escolástico; se distinguen por la intensidad, en cuanto a la materia son idénticos, es decir, son críticas concebidas por críticos desorientados.

El crítico inculto opera, por lo común, a base de adjetivo seguido de nombre. En este rasgo lo reconoceréis. Y si habla es la misma cosa. Dirijámosle la palabra. ¡Ya está! ¿Qué hemos escuchado? Adjetivos seguidos de nombres... En segundo término, lo veremos usar fatalmente una palabra que resulta elegante y de moda en el *milieu* cultural. Por ejemplo, «formidable», o «encantador», o «fantástico». Él sabe que «está bien» usarlas, que sus críticas «ganarán» derrochando esas voces de actualidad. Además, no importa si la tal palabra resulta un absurdo o contrasentido dentro de sus críticas. Se sabe de uno de estos críticos cuarto-analfabetos que usaba, porque estaba en moda, la palabra «anaerobio». Así, sembraba sus escritos de anaerobios, y leímos frases como ésta: «Muy poco anaerobio el movimiento de masas en el pintor X...»

Es como para morir de risa. Sin embargo, no lo despreciemos porque es dañino con todo y conviene no perderlo de vista. Representa una casta y es el «protege» de otra casta no menos dañina: la de los escritores que no son escritores... ¡Se conllevan formidablemente! Finalmente, constituyen un peligro nacional cuando el país sólo cuenta con unos y con otros...

Y el grado de peligrosidad aumenta con el crítico filisteo. Este es el más duro de pelar. Ha arrojado toda honestidad intelectual por la borda y se vende al mejor



postor. Representa en las letras el papel del mercenario: si funge de crítico en la revista A atacando a B le veremos pasado mañana vendido a la revista C que ampara ese mismo B objeto de sus diatribas. Pero —y esta es su *marca*— elogia más que ataca; su objetivo es confundir, confunde desde el elogio, y así elude enojosas cuestiones. A poco que se examinen los textos del filisteo se caerá en la cuenta que el tipo es culto y que se maneja con fluidez y elegancia; que constantemente perifrása; que retoriza, y jamás «entra» profundamente en la crítica. Es el método del mariposeo. ¡Qué definición, entonces, más exacta que él mismo es una mariposa?

Y arribamos enseguida al caso más monstruoso y patético de estos críticos: el del artista fracasado. Podría ejemplificar con todas las artes, pues en todas se nos ofrecen ejemplos arquetípicos, pero en la imposibilidad de entregar todos los casos y atendiendo que escribo estas líneas en una revista dedicada a la divulgación teatral voy, en consecuencia, a ocuparme del autor teatral fracasado que ha devenido, por fuerza de sus fracasos dramáticos, crítico teatral.

Su «constante» (perdonad el término) —como expresara más arriba— es el resentimiento; un profundo resentimiento que lo lleva, sistemáticamente, a negarlo todo en materia de teatro; desde la simple colocación de una bambalina hasta la obra misma que se estrena. Su fracaso le cabalga psíquicamente y se ve constreñido al tipo de descarga más onerosa, es decir, a la «descarga incoercible». Nada puede contra ella; en momentos de la representación, cuando, en cierto momento de la misma está gozando con un acierto, con una situación dramática bien concebida, salta la liebre del resentimiento; le vemos agitarse en la butaca, un rictus le aflora en los labios; constata que el acierto visto es el mismo que él no pudo acertar en la pieza X, y entonces, ¡oh señores!, entonces la razón se pierde, el ánimo se doblega y contemplamos a una fierecilla, que forma in mente los más sombríos proyectos de venganza. En efecto, al día siguiente, o al otro, ¡qué más da!, aparece, en tinta negrísima, una catilinaria contra el autor, contra los actores, contra las luces, contra el director, contra las diabras y bambalinas, contra el traspunte, contra... ¡Por favor!

Así, cada obra a la que asiste se presenta a sus ojos como una terrible Némesis de sus fracasos como dramaturgo; ella es implacable y le va señalando con su fría mirada todos sus errores y

sus insulseces en materia teatral. ¡Eso sí!: si la obra a enjuiciar es de un *raté* como él o una «postalita» bonachona de un adolescente sin nada en la cabeza entonces bate palmas y afirma que la dramática nacional está salvada. Su objeto es impedir que surja nada que pueda poner en evidencia su propio fracaso; si él no logró expresarse dramáticamente que tampoco nadie logre hacerlo. Al menos, conseguirá con ello no ser confrontado con nada. Piensa, con típico resentimiento, que la producción dramática está bien muerta y que nadie podría resucitarla.

¿Qué salida le queda a dicho crítico? Si me viera compelido a *usar* una figura para poner de manifiesto la violencia de sus procedimientos echaría mano a la forma «suicidio». No otra cosa nos ofrece ese autor dramático que, por fuerza de sus fracasos, ha devenido crítico teatral. Como lo niega todo sistemáticamente, va, al propio tiempo, fundamentando en sus lectores un escepticismo que, al fin y a la postre, acaba por volverse contra sí mismo. Las andanadas se hacen tan frecuentes, las jeremiadas tan inoportunas que leyendo la crítica 268 creemos que estamos leyendo la número 1; vemos entonces que sus propias andanadas, sus terribles bombas, sus estruendosos varapalos se vuelven contra él y le contemplamos, como a Acteón, devorado por los perros de una Diana que son sus propias palabras. Pero, como en el interregno entre su resentimiento y su suicidio puede causar grandes daños, conviene vigilarlo con ojos de Argos y poner sobre su mesa de trabajo el servicial cartelito: ¡Ojo con el crítico!

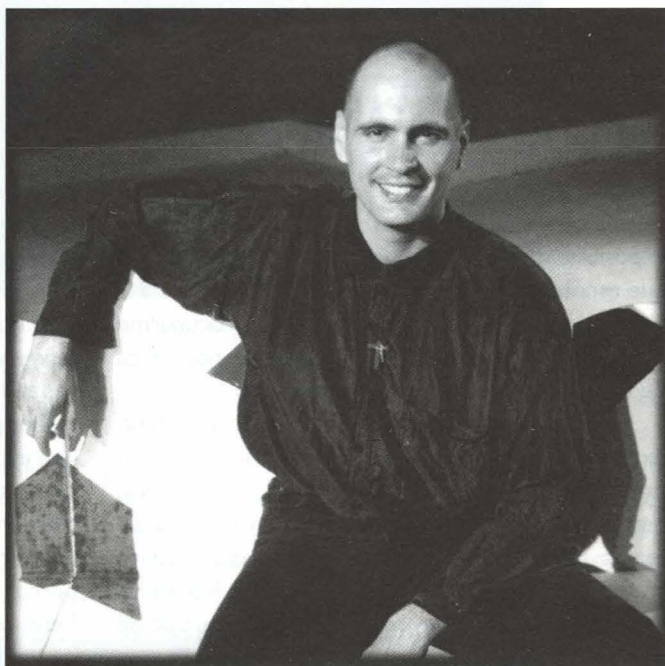
Revista *Prometeo*, número 11, 1948

Nara Mansur

Entrevista  
a **Raúl Martín**

# El **director** es un **coreógrafo**

coreógrafo  
**director**  
coreógrafo



**EL TEATRO DEBIERA MEDIRSE POR EL** entusiasmo de quienes lo hacen y lo disfrutan. Raúl Martín tiene treinta y cinco años y dirige Teatro de la Luna, uno de los grupos fundados a finales de los 90 que transita por caminos de investigación pero que junta como ningún otro la herencia del «camaleonismo» más cercano a lo comercial y la ética del teatro nuevo. Es interesante su contaminación de experiencias danzarias y cómo los actores se desplazan a conciencia de su condición de intérpretes a creadores. El color, la utilería que deviene símbolo y juguete, la gran coreografía que orquestan cuerpos e ideas involucra al espectador que puede entenderlo como velada autobiografía. A veces mordaz fiesta, a veces sensible parodia, Teatro de la Luna ejerce su resistencia a manera de chiste, en el debate entre lo fundamental y lo accesorio, entre el concepto y el capricho, entre la lucidez de lo tragicómico y la belleza sospechosa de un gesto.

*¿Qué es para ti la dirección?*

**Vivimos** en una época en que se sigue más a un director que a un autor, interesa más ver el *Calígula* de Carlos Díaz que el de Albert Camus. Yo creo que el director es un coreógrafo, no sólo un coreógrafo de movimientos ni de formas, sino de atmósferas teatrales, de tonos actorales, de histrionismo, de diseños espaciales, de composición, de plasticidad; un coreógrafo organizador de todo un caudal emotivo e intelectual que el proceso ofrece. Pienso que el director existe para organizar la atención, para jugar a través de la coreografía y de la totalidad del acto de comunicar en vivo que es el teatro. Por eso admiro los espectáculos de Flora Lauten, lo coreográfico de su teatro.

*Se menciona mucho la ausencia de referentes y modelos de las generaciones más jóvenes de teatristas, los que no vieron actuar a Berta Martínez, a Vicente Revuelta. En relación con la memoria y el olvido, Eduardo Pavlovsky piensa que «recordar es ejercer estrategias de acción para la denuncia» y que «el recuerdo es un arma concreta de lucha política». ¿Qué piensas tú?*

**La** crisis de los modelos viene acompañada de una actitud de los más jóvenes hacia el teatro y hacia la vida en general: ellos dejaron de creer en mucho de lo canonizado y yo soy parte de esa generación que se cuestionó lo establecido y empezó a encontrar nuevas cosas. Uno siempre tiene una inspiración, un ideal. Yo empecé a admirar el teatro a través de los espectáculos de Roberto Blanco. Ese fue el director que busqué para que fuera mi maestro cuando se inaugura la Cátedra de Dirección en el ISA en 1990. Ese fue el primer sueño que logré, y ahí estaban los actores que también admiré. Después vinieron los contactos con Marianela Boán y Rosario Cárdenas, también porque Roberto es un director que está muy permeado de movimiento.

Ese «sin modelo» es también o fue para mí el nuevo modelo. Al final me doy cuenta que estoy atado a una tradición, la del actor que dice en escena, con buena dicción, que dialoga.

*¿Cómo relacionas a través de tu trabajo a Roberto Blanco con Carlos Díaz, que sería tu próxima estación de aprendizaje?*

**Roberto** Blanco me hizo conocer el teatro profesional, de ahí se derivó mi encuentro con Carlos Díaz, quien proviene de Teatro Irrumpe también. Cuando estreno *La fábula del insomnio* con el Teatro

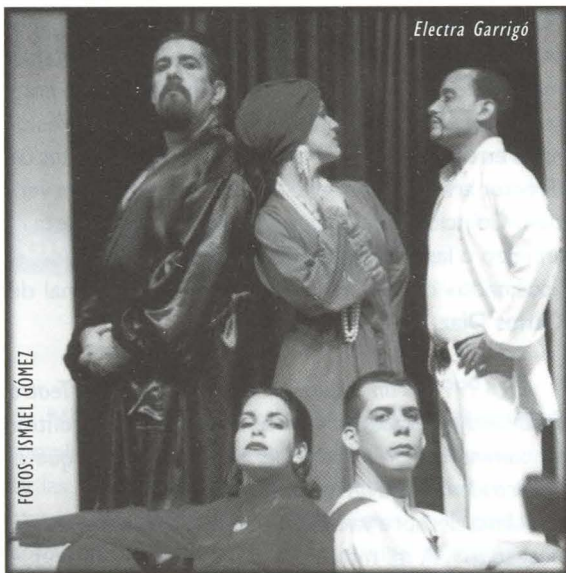
Nacional de Guiñol a Carlos le gusta mucho y me invita a trabajar con Teatro El Público; allí se pulen más mis conocimientos y se consume mi verdadero contacto con el teatro profesional, con actores profesionales en un trabajo de compañía, allí tengo el *status* de director artístico y estreno *La boda*, en su primera versión. Coincido con los que han visto en esa puesta el anticipo o las aristas de lo que sería mi «lenguaje», el «cocinado» de mis influencias con el toque final de Carlos Díaz.

*En 1999, en un encuentro que tuvimos en el Teatro Escambray, afirmas que habías empezado a «encontrar un camino hacia lo que podía ser un lenguaje, que el público identificara un estilo de actuación».*

**Uno** siempre va a decir «estoy intentando, estoy buscando». A mí me alegra que la gente identifique determinados elementos o que diga «eso a Raúl le encantaría hacerlo». Hay un público que nos sigue, sobre todo universitario, filólogos, sicólogos, que viene buscando datos precisos en las obras: elementos danzarios, canciones, una manera de actuar; identifican al grupo con nombres de actores. Pero siempre estamos en el camino. Cuando estábamos en el Escambray ya habíamos estrenado *Los siervos*, que es la puesta en la que pudimos crear de verdad como equipo y concretar una voluntad o estilo de trabajo. Cuando se repone *Electra* (yo la pienso como una fiesta) recogimos los frutos del trabajo de grupo que se logró en *Los siervos*, una obra muy identificativa de lo que yo quiero llegar a ser en el teatro, esclarecedora de un camino.

*«El sueño de lograr ser feliz haciendo teatro» porque «la calle es un lugar de miseria y quieres vivir momentos de felicidad en los ensayos, querer a los actores», eran algunas verdades que te identificaban y que suscribiste también en aquellos días del Escambray. En tus espectáculos se trasluce la alegría y el placer de Teatro de La Luna, una especie de generosidad hacia el público. ¿Qué valor le das a esta sensación?*

**Eso** se trabaja en los ensayos, en la selección de los actores, al final puedo decir: hace tres años tengo el grupo ideal. Mañana puede cambiar por cosas de la vida pero nuestra voluntad es trabajar juntos. Se hace casi un trabajo psicológico del actor que quiere entrar al grupo, no es un chiste, y esto ha favorecido la energía del grupo, los resultados, y eso se recoge o lo recoge el público, incluso en el saludo final.



La calle no es sólo un lugar de miseria material, también de miserias humanas, donde cada vez todo empeora, uno se refugia en el teatro para pasarla bien. El proceso tiene que ser una fiesta. El actor es un transmisor, un comunicador, casi un trabajador social, y no creo en absurdas vanidades. En mis actores hay un despojo del sentido de estrellato, a pesar de que son excelentes. Algunos no tienen treinta años y tienen premios importantes, la gente los conoce. Se ha creado un trabajo de grupo que no les quita el brillo individual. Y con *Electra* sucede como con *El lago de los cisnes*, la gente viene a ver los distintos elencos. Y para mí es interesante, porque en el teatro cubano hay dos vertientes: la de la colectividad donde desaparecen los nombres y la reunión de estrellas donde predomina «el sálvese quien pueda» y ninguna de las dos cosas me interesa.

*Eres de los jóvenes directores, quien congrega más disciplinas y afectos. Hablaste de los vínculos con la danza teatro y es notorio tu interés en dotar a la palabra de movimiento. Otras veces te referes al ideal de hacer un teatro total.*

**Yo** me siento todavía muy incompleto.

*¿Podieras relacionar esto con tu formación como espectador?*

**Yo** estoy cada vez más cerca del ideal y los actores en cada puesta ponen a prueba su versatilidad. En Teatro de la Luna eso se entrena. Como espectador identifico aisladamente elementos que quiero juntar en mi obra, no por la pose de decir lo del teatro total sino porque creo que el teatro así es más disfrutable. Lo meritorio es que la

integración de las disciplinas sea orgánica. En *Los siervos* el público no siente que las canciones son un agregado ni le molesta que el personaje baile. Cuando los señores hacen «la danza de los pies de plomo» la sienten verosímil —que es una palabra que a Roberto le gustaba emplear—, una segunda naturaleza. Yo me siento incompleto, me faltan elementos sensoriales, que los actores hagan la música, por ejemplo. Siempre estamos en busca de la obra idónea para llevar a cabo esa integración. El grupo Maticandela, de Colombia, es para mí un modelo en ese sentido. Y el juego con los sentidos y el arte que nos rodea es nuestra obsesión para el futuro, soñar la sala llena, que la gente se comunique. Este es un país y el mundo entero es un lugar donde desde que te levantas estás haciendo concesiones para poder vivir. La etapa romántica pasó y el resto es pura negociación, uno tiene que lograr salir ventajoso, no perder las esencias, y que podamos ser una orquesta en escena.

*¿Piensas que en tu búsqueda de un lenguaje estarías más cerca de un teatro del hacer que de otro más reflexivo e intelectual?*

**Creo** que a través de lo que más me comunico con el público es por la forma, la pátina, por una artesanía, y de ahí se deriva lo que ideológicamente queremos decir. No me inclino rotundamente por una obra por lo que esta dice, hay tantos libros de historia que nunca montaría. Me seducen por lo general obras «deficientes» con ingredientes técnicos, posibilidades escénicas, me enamoro de eso.

*Te encontraste con la dramaturgia de Virgilio Piñera en El flaco y el gordo, y a partir de ahí montaste Electra, La boda y Los siervos. También has sido el coreógrafo de sus poemas. ¿Qué elementos de teatralidad te sedujeron y te hicieron un adicto a Virgilio?*

**Elementos** de teatralidad y de filosofía, de su vida, de la forma de ver el mundo que está muy emparentada conmigo más que lo técnico. He montado obras por un diálogo que me ha impresionado, por un personaje que me parece fabuloso.

*¿Cuál?*

**La boda**, por ejemplo, puede parecer banal e insulsa. Me encantó Flora y un texto como «Diga que no habrá boda porque hay tetas caídas», al igual que la historia de la tía Minerva. ¿Qué dice esta obra? ¿De qué habla? Abilio Estévez y yo nos sentamos a estudiarla. Esa forma burlona de ver el mundo para defenderse de él, de decir:

esto no tiene arreglo pero vamos a reírnos, el no darle solución a las cosas, sin que sea un fatalismo, sino una actitud muy acorde con la sin salida del mundo.

*La boda* fue la exploración, una revisión del primer montaje inaugura el repertorio de Teatro de la Luna; *Los siervos* significó la unión del grupo, la consolidación de una forma de trabajo. Durante el proceso de este espectáculo encontramos a la profesora de danza, entraron actrices al grupo que hoy trabajan de manera estable, y finalmente, *Electra* recogió los frutos de lo que antes había sido pautado. El espectáculo futuro crecerá a partir de todo eso. Los actores en cada obra de Virgilio han vivido la posibilidad de la transformación, cada vez que se han enfrentado a un nuevo personaje, a conciencia, han querido romper matices y marcas de sus creaciones anteriores.

Virgilio es como el abuelo que yo hubiera querido tener en la casa. En verdad, me recuerda a mi abuelo paterno, que era un gran filósofo. Descubrí o no, o al menos contradije a los que sólo veían al Virgilio verbalista, me gusta la música de sus textos, de su poesía: «El banco que murió de amor», me fue muy fructífero trabajarle pensando en la danza. *Electra Garrigó*, que es

su gran obra, fue muy difícil para mí, y para colmo el público viene en la actitud de ver los *fouettés* de *El lago...* y no la anécdota. Virgilio ahora mismo es nuestro dilema, quisiera que fuera nuestro asesor dramático pero está muerto y ahora vamos en busca de otros autores.

*¿Hay otras zonas de la dramaturgia cubana que te interesen o es la excepción, la sensibilidad de Virgilio?*

**Un** autor como Estorino me ha comentado que los directores no montamos sus textos y yo le he dicho si no será que él se nos adelanta, o que uno ya sabe que el Estorino director montará al Estorino dramaturgo. Los directores nos cuidamos de hacer segundos montajes: *Roberto Zucco*, *Dos viejos pánicos*, me encantan pero también creo que el teatro tiene un toque de originalidad, una primera vez. Estorino es una zona inexplorada para mí que me gustaría conocer. Ahora acabamos de montar *El enano en la botella*, de Abilio Estévez, un autor que se considera más narrador que dramaturgo y él defiende la postura del literato en el teatro. Alberto Pedro es otro autor que yo atiendo y leo. A mí me encantaría tener un dramaturgo en el grupo, que escribiera para los seis actores, que dialogara con el proceso creativo, pero como no lo tenemos buscamos democráticamente lo que nos complace, en busca de nuestra propia obra. A mí me gustaría seguir montando teatro cubano.

*¿Cómo ha sido tu relación con la crítica?*

**Yo** veo a la crítica como una aliada de la creación, la encargada de hacer la historia del teatro, de sobrepasar ese momento efímero. Ha habido enfrentamientos entre la crítica y la práctica creadora debido a la incomunicación, a los tendenciosos de ambos circuitos. Estoy consciente de la necesidad de la crítica, necesitamos críticos cada vez más competentes al igual que espectáculos cada vez mejores.

He sido favorecido por los críticos que han valorado mi trabajo y no creo que se deba a lo que decías antes de que «congregaba afectos». Mis amigos en este campo han surgido de su admiración por mi trabajo. Y a los críticos no les da miedo hablar un día mal de mis espectáculos porque saben como soy, les quito presión de arriba, saben que «no se me va a erizar un pelo». Yo he abierto mis procesos de trabajo, los ensayos. Muchos han hablado sin acercarse a mi práctica interna, incluso han hecho crítica de manera sistemática. Otros se han acercado más a la naturaleza de la creación; y al espectador de teatro le interesa más leer de lo que no vio y de la forma en que se llegó al resultado final.



Pienso como Osvaldo Cano que la crítica está llamada a ser diálogo de la creación, no sólo juicio. Descubrir y hacer públicas claves del proceso: creo en una crítica con estos presupuestos. Entre los críticos que han seguido mis procesos está Guillermo Loyola, que se acercó de manera muy sensible a mi trabajo; Osvaldo Cano ha escrito notas a los programas y sigue nuestra trayectoria. Vivian Martínez Tabares, Omar Valiño han escrito también.

Creo que la crítica en Cuba está reflejando lo que verdaderamente tiene interés, y no lo digo por ser un beneficiado. Otros dicen que se olvida, que habla de lo que le conviene, que ensalsan lo que no tiene valor. Hay que trabajar hacia la conciliación. Cuando a uno como creador lo convocan a un encuentro de la crítica tiene que estar dispuesto a recibir opiniones, tener una actitud abierta, y estar seguro de sus elecciones. En la medida en que uno tenga respuestas para todas las preguntas estará mejor preparado para contestar a los críticos. Muchos creadores se enfrentan a los críticos porque tienen inseguridades, y rechazan todo: desde la más benévola hasta la más maldita de las críticas.

*Virgilio decía: «la moralidad en Cuba es una cuestión de palabras más que de hechos. La gente dirá que soy un inmoral y después se irá tranquilamente a sus casas a realizar y decir peores cosas que yo. Es una de las desgracias de este país». Me gustaría que conectaras estas palabras con nuestro debate social, con la verdad y la mentira, con lo que significa ideológicamente Virgilio y con lo que declara Víctor Varela a mediados de los 90: «Cuando escribo lo más importante para mí es encontrar la nueva moral que expresa el conflicto con la objetividad de una herida que sangra y llega a donde tiene que llegar ¿al río? ¿al polo norte? ¿al rostro del espectador?»*

**Virgilio** siempre hablaba de los eufemismos y de cómo se le cambiaba el nombre a las cosas, se las enmascaraba, y eso tiene que ver con la doble moral, con el encubrimiento de lo íntimo y de la verdad. Eso está en todas sus obras. Por eso se reía de las ceremonias, de las cosas rígidas, de lo establecido. En Cuba se ha instaurado con mucha fuerza la doble moral, aparentar lo que uno no piensa, y su teatro en ese sentido es explosivo. Sus finales no son edificantes, no buscan un nuevo espectador.

Creo que Víctor estaba más interesado en lo social, casi en una labor educativa, directa, sensorial y precaria, cuestionante, en busca de un espectador que salga cambiado después del contacto con su teatro. Son dos posturas distintas: Virgilio escritor y Víctor director. La

postura de Virgilio creo que es mostrar el mundo tan defectuoso como está. Esto es así y no tiene solución, pero eso ya es una solución, uno sale del teatro con la sensación de desastre. Ambas posturas son muy revolucionarias y vanguardistas y estremecieron mucho los falsos valores, los muros que nuestro sistema ha generado.

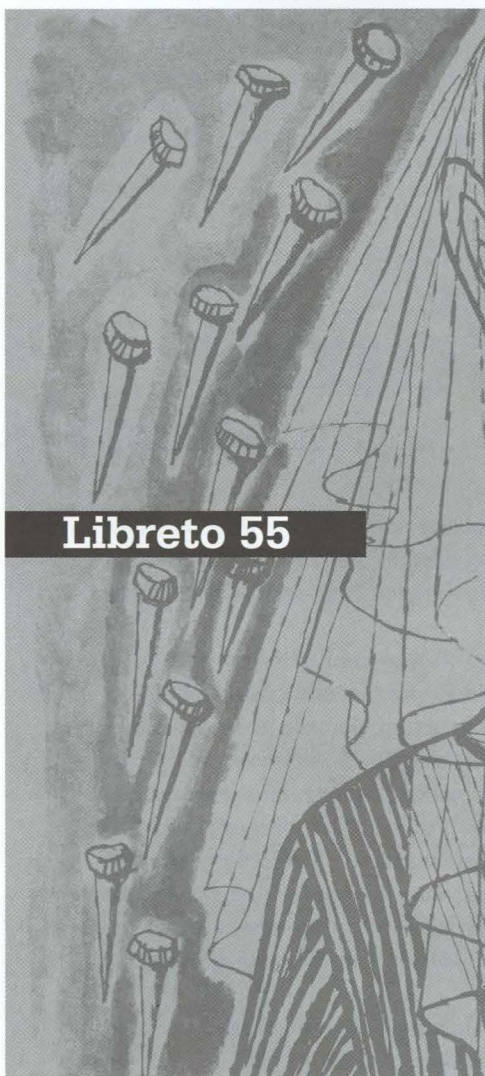
Me empariento mucho con Virgilio porque pienso igual que él: que la mejor forma de hacer catarsis, de hacer conciencia de que estamos viviendo en ese mundo de máscaras, de representación constante—es como si estuviéramos todo el tiempo actuando— es mostrarlo, decirlo a veces de la forma más cruda y negra, pero con humor. El muestrario de lo terrible pasado por el filtro del humor. Poner el dedo en la llaga pero que lo demás lo ponga el espectador, el cambio o la curita.

### Templo de confesiones

El arte y la maldad nunca podrán ir juntos. El actor es el teatro pero el actor solo no es el teatro. He ido sistemáticamente despojándome de la frivolidad de un mundo con el que me codeé, en el teatro y en la vida. El actor es el principal comunicador: cualquiera de las obras, la más difícil, logra comunicarse con el público si está bien actuada. Que la danza y lo cantado sólo queden al final si son una segunda naturaleza. Necesito que el actor se queje y se resista y cuestione lo que yo propongo. En el cuestionamiento diario, en la no creencia de lo que yo expongo está el verdadero diálogo y el resultado verosímil para el espectador. El trabajo de mesa es junto y durante el proceso, y como derivación y meditación teórica de trabazones que el actor sufre durante el proceso.



# tablas



Libreto 55



El pez de la torre  
nada en **el asfalto**

**Marianela Boán**



**Marianela Boán** (La Habana, 1954)

Se gradúa de la Escuela Nacional de Danza en 1971 y como Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad de la Habana en 1981. Durante quince años integró la Compañía Danza Contemporánea de Cuba como bailarina y coreógrafa, hasta que en 1988 funda DanzAbierta, que desde su debut, ha ido conformando un repertorio integrado, entre otras piezas, por versiones danzarias de obras teatrales de incisiva penetración en los conflictos sociales del ser humano en el contexto cubano y universal. Entre ellas destacan la coreografía cuyo guión publicamos, *El árbol y el camino* y *Chorus Perpetuus*. DanzAbierta ha participado en numerosos festivales internacionales y giras en América Latina, Europa, Asia y Estados Unidos. Marianela Boán ha obtenido numerosos premios de la crítica especializada, instituciones culturales, concursos y festivales en Cuba y en el extranjero. La Boán y su compañía han compartido escenario y experiencias de trabajo con importantes bailarines y figuras del teatro y la danza internacionales.

**Noel Bonilla Chongo**

# Marianela Boán:

## encarnación de lo dramático

En la estructura dramática del discurso danzario, incluso en el teatral, el texto dramático es un problema a definir, pues todo texto es potencialmente danzable, representable. El coreógrafo, en la composición de su danza, puede partir de una lectura literal, alternativa, alterativa, o pretextar simplemente a partir de un texto dramático, literario, plástico, musical, etcétera.

Muchos creadores de la danza se resisten a escribir la partitura de su obra, el guión o libreto, pero se ha demostrado que el hacerlo ayuda considerablemente en la fabulación de su danza y en la selección de las acciones operantes capaces de articular con eficacia todas las partes de la estructura, siempre jerarquizando el valor de las acciones de los personajes o de los actantes. Está en el libreto del ballet *Giselle*, escrito en romántico francés por Théophile Gautier en 1841, donde, en una verdadera síntesis dramática de gran kinesis, observamos una especie de resignación o acuerdo ante la realidad cuando, en la escena final del ballet, después de que el fantasma de Giselle se le ha desvanecido entre los brazos, «...Albrecht, trastornado, fuera de sí, se precipita a través del bosque, pero ya no ve nada. Una rosa que recoge junto a la tumba, una rosa donde el alma de Giselle ha derramado su casto perfume; he ahí todo lo que le queda al conde Albrecht de la pobre campesina. Destrozado por el dolor, desagarrado por la emoción, cae sin conocimiento en los brazos de Bathilde y de Wilfrid quienes, angustiados, habían salido a buscarlo...»

Creo absolutamente prudente traer a este comentario de presentación un ejemplo paradigmático de escritura para la danza, y digo escritura, no notación, pues es la escritura más que técnica dictaminadora, un acto de conocimiento, de imaginación que mezcla en su universo emocional, signos, claves, metáforas que se devuelven escénicamente en gestos, movimientos, acciones transgresoras de toda literalidad para atrapar la inherente teatralidad o danzabilidad que le pertenecen al teatro o a la danza como artes escénicas.



## ***El pez de la torre nada en el asfalto: apoteosis de lo cubano***

En torno al sentido «pobrista», que mostró la mayor parte de las producciones danzarias cubanas en las postrimerías del pasado siglo, un aparte sigue mereciendo el estudio del ballet *El pez de la torre nada en el asfalto*, coreografía de Marianela Boán, cuyo guión publica *tablas* en su afán de «mover la palabra».

«El pez de la torre nada en el asfalto», es un pésimo verso. Virgilio Piñera lo escribió malo a propósito, para ser dicho por uno de los personajes (Oscar) de su obra teatral *Aire frío*. Marianela Boán parte de este verso y de una escena de la obra de Piñera para crear el guión y el discurso coreográfico de su ballet *El pez de la torre...* Obra donde la búsqueda de lo cubano como misión explícita o implícita, oculta o proclamada, es el ejemplo, quierase o no, donde Narciso(s) todos nos miramos. No sé si es «la maldita circunstancia del agua por todas partes» o el reflejo en el espejo, pero Piñera se ha instalado como recurrencia en la textualización y concretización de la escena cubana. Tal vez el «azar concurrente» nos tiende las trampas propicias para la escenificación de (im)posibles.

En el texto guión y puesta en escena de Marianela, hay una expedita lucha de los bailarines-actores-personajes ante lo imposible, ante esa «pavorosa nada» virgiliana. Al igual que en Virgilio, los intérpretes de la Boán quieren burlar las oquedades, lo imposible de su condición de seres miserables fritos en una sartén sin mango. Oscar quiere afanosamente llegar a ser un gran poeta, pero no se le antoja otro verso menos infeliz: «El pez... la torre... el asfalto...» ¿Acaso es el asfalto, allá abajo, donde están Oscar y su familia? ¿Es la torre, allá arriba, la aspiración, la exoneración del calor de Luz Marina? ¿Son ellos peces que vuelan, aves que nadan, o son sencillamente nadapeces, nadaves, nadagentes?

Marianela diseña probables respuestas o, mejor, preguntas en la dramaturgia de este ballet. En una primera refracción de la mirada nos seducen las acotaciones escenográficas, el diseño de vestuario? o la selección de la banda sonora; pero una vez que nos adentramos más allá de la figuratividad de los códigos manipulados, asistimos al verdadero hallazgo discursivo: el triunfo sobre la resistencia epidérmica de lo aparential, de lo banal, pero al mismo tiempo, lacerante de una sociedad nostálgica en su vagar entre la memoria, el recuerdo y la fuga.

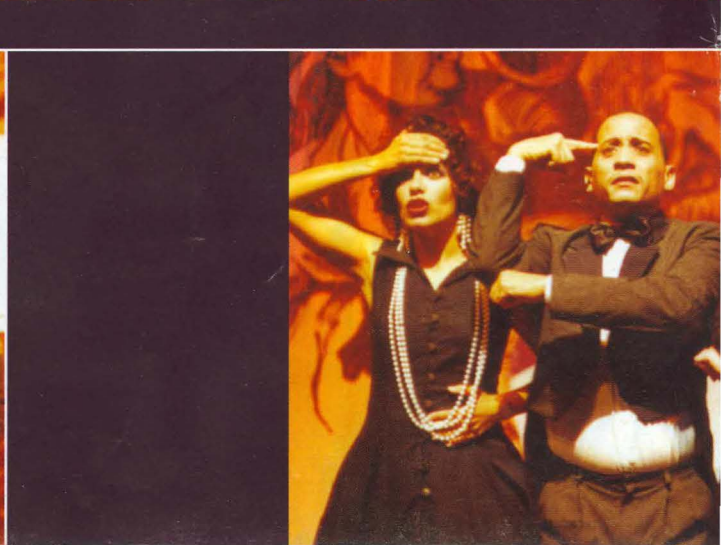
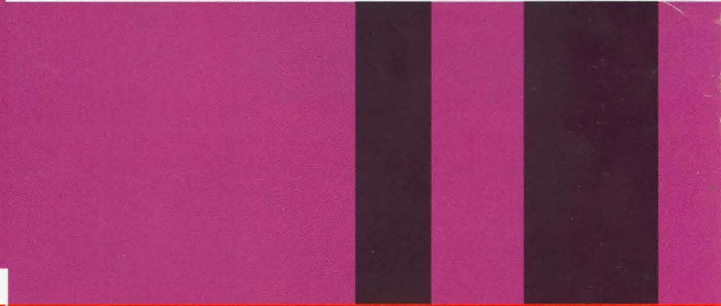
En su fabular danzario, la coreógrafa hace uso de formas externas que, en su ofrecimiento, ya se han tornado reiterativas en las artes plásticas, en la literatura, y en algunos espectáculos teatrales: palmeras, fiestas, rumba, indolencia burlona, radiante sol, mucho calor y desnudos cuerpos. Son formas del carácter, del jolgorio, del ajiaco que se cocina en este «fogón del Caribe». Pero, ¿qué circula tras el fetiche? ¿Qué trasciende en su obra, en su entramado coreográfico, que la mantiene viva y dialogante? Quizás el ritmo con que es tratado el cliché, y digo ritmo como suerte de convite mágico al desenfado, al desafío, a la presencia de una partitura elevada que procura siempre, al decir de Eugenio Barba, «montar la atención del espectador».

*El pez de la torre nada en el asfalto* se regodea en la ambición de su polisémico discurso, espacio concomitante para el gesto social emblemático, para elementos de la danza moderna, del *body-contact*, del cabaret, de bailes y cantos populares y folklóricos, etcétera. Todos con un hálito de sedición en contra de una realidad pecaminosa-pecaminada y transfigurada de cambalache, trueque, jineterismo, y de esa presencia que es la imposibilidad, la carencia de alternativas justas ante lo anquilosado.

Como parte de la emoción ascendente y en busca de ella, en los doce cuadros que estructuran externamente el guión dramático, los danzantes, incluso los personajes, trascienden sin dificultad y de manera orgánica los requerimientos de un diseño paradigmático y múltiple. Se entregan con conocimiento de causa a la defensa a ultranza por la cubanía manifiesta en «La bayamesa» o en «Perla Marina». Al espectador-lector le inquieta el concepto, tiene que develar metáforas, hilvanar sucesos, verse en el poeta o en su hermana. «El poeta y su hermana costurera discuten en una escena de la obra. Al poeta, está visto, le resulta imposible acceder a la poesía, no consigue más que malos versos y también se le niega un sentido común, como el de la hermana. Se ahoga, boquea, es exactamente como nadar en el asfalto. No encuentra salida: imposibilidad a la par de la imaginación y de la realidad. Resulta patética la cantaleta de ese verso con que nos quiere decir todo», ha comentado Antonio José Ponte en las notas al programa de mano del estreno de *El pez de la torre...*



Fotos: Ismael Gómez

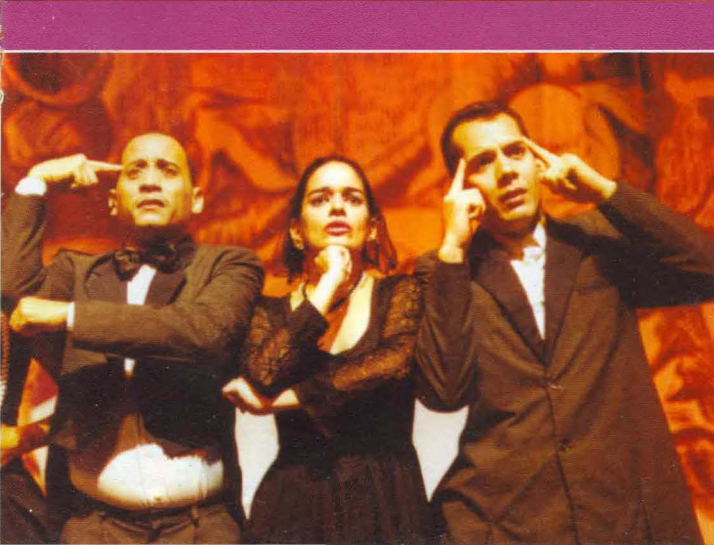
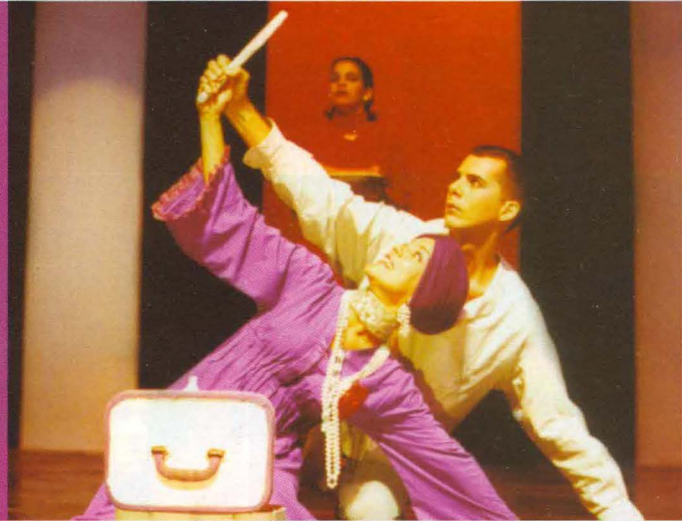
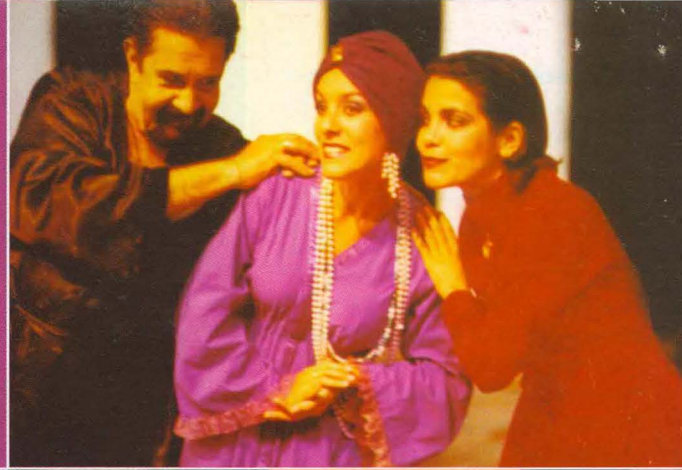


# A través del antifaz

Con el eco irreverente de una Electra cubana, la ansiedad ante la boda que no habrá de efectuarse o la sospechosa rebeldía de unos cuantos siervos, Raúl Martín ha cavado en el espíritu Piñera, en el poeta y dramaturgo Virgilio Piñera a lo largo de la pasada década. Su nombre y el de Teatro de la Luna se suman a la lista de múltiples teatristas y colectivos que desde ópticas dispares consiguieron apuntar el absurdo cotidiano, la sátira enjundiosa o la caótica relación de los elementos de la vida, como hechos tácitos y actuantes dentro de la obra total del autor de *Aire frío*. No por gusto llevan hoy estas páginas de homenaje, a casi noventa años de su natalicio, la semblanza gráfica de quien ha llevado a escena, desde la danza o el teatro y a partir de coherentes y mantenidos presupuestos estéticos, parte de esa creación, imprescindible a la hora de establecer un panorama de la cultura nacional del siglo XX. Y acaso por ello, *tablas* supone también imprescindible la permanencia de estas fotos, diseminadas por el esfuerzo de la memoria y a la par unidas, recogidas en un pequeño álbum. Álbum que abrimos, como toda reliquia, con mucho

Foto: Pedro P. Portal / La Ma` Teodora





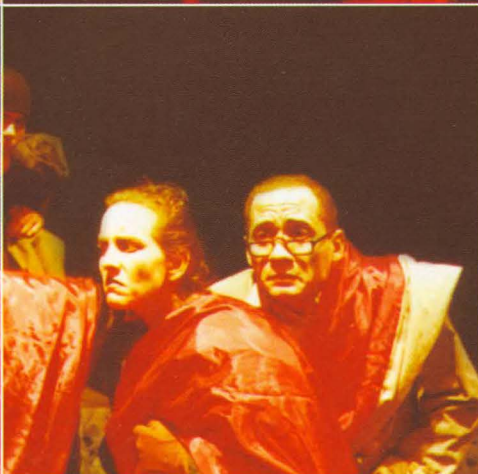
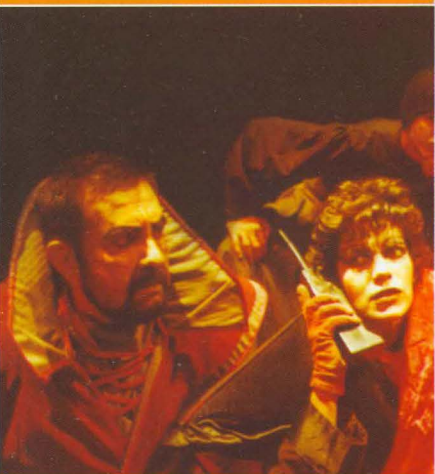
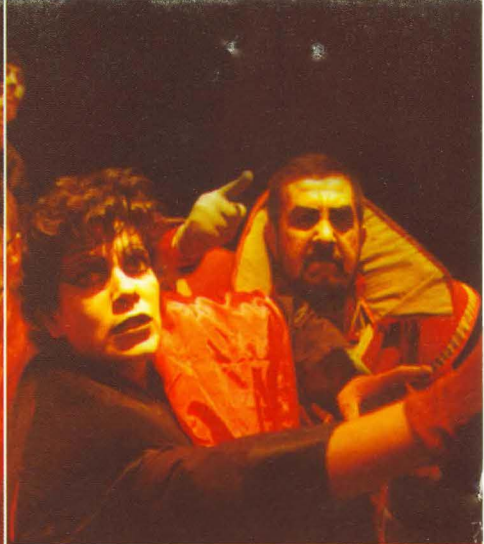
cuidado, temiendo encontrar tras cada vuelta de página una imagen apagada o descolorida por el paso del tiempo. Pero aunque así nos parezca, de la pátina amarilla se desprende un olor muy fino a estancia, a continuidad, y entonces el retrato cobra ante nuestros ojos nueva dimensión. Algo similar ocurre con las puestas de Raúl Martín, aplaudidas pero polémicas, crípticas pero en raras ocasiones preteridas. Descórranse, pues, los telones, que más allá de estos cuadros hablarán asimismo de Roberto Blanco, Carlos Díaz, Marianela Boán, Rosario Cárdenas, Xiomara Palacio, Aimée Nuviola, Joel Cano y tantos otros nombres emparentados con el dueto Piñera-Martín. Descórranse y muestren, acuñado por este colectivo, el rostro verdadero de ese ángel que los distingue y casi llega a ponerse el antifaz.

## Cronología Piñera-Martín

. **El flaco y el gordo** (1991), puesta en escena estrenada con **Teatro Afuera**, en el Teatro Nacional de Guíñol. Intérpretes: Roberto Gacio, Danny Jacomino, Jannette Zerquera, Frank Prieto y Carlos Miguel Hernández.

. **La boda** (1994), puesta en escena estrenada con **El Público**, en el Teatro Nacional de Guíñol. Intérpretes: Mónica Guffanti, Juan David Ferrer, Xiomara Palacio y Déxter Cápiro.

. **La boda** (1994), coreografía a partir del poema homónimo, estrenada con **Danza Contemporánea de Cuba**, en el Teatro Nacional de Guíñol. Intérprete: Lídice Núñez.



. **Las siete en punto** (1994), coreografía a partir del poema homónimo, estrenada con **Danza Combinatoria**, en el Teatro Nacional de Guíñol. Intérpretes: Eruadyé Muñiz, Angel Zaldívar y Ana Isabel Matos.

. **Solo de piano** (1997), coreografía a partir del poema homónimo, estrenado con **DanzAbierta**, en el Teatro América. Intérpretes: José Antonio Hevia, Grettel Montes de Oca, Danay Hevia, Mailyn Castillo y Julio C. Manfugás.

. **Electra Garrigó** (1997), puesta en escena estrenada con **Teatro de la Luna**, en el Teatro Nacional de Cuba. Intérpretes: Laura de la Uz, Ana Gloria Hernández, Roberto Gacio, Déxter Cápiro, Mario Guerra y Elio Enrique Mesa.



. **Los siervos** (1999), puesta en escena estrenada con **Teatro de la Luna**, en el Teatro Nacional de Cuba. Intérpretes: Déxter Cápiro, Grettel Trujillo, Amarilys Núñez, Mario Guerra, Roberto Gacio y Rubén Araújo.

. **El banco que murió de amor** (2000), coreografía a partir del poema homónimo, estrenada con **Codanza**, en el teatro Suñol. Intérpretes: Wilbert Pérez, Nilder Santos, Karel Marrero, Peter Cruz, Gilberto Pérez, Nalia Escalona, Lisbeth Saad, Mayelín Díaz y Vianky González.

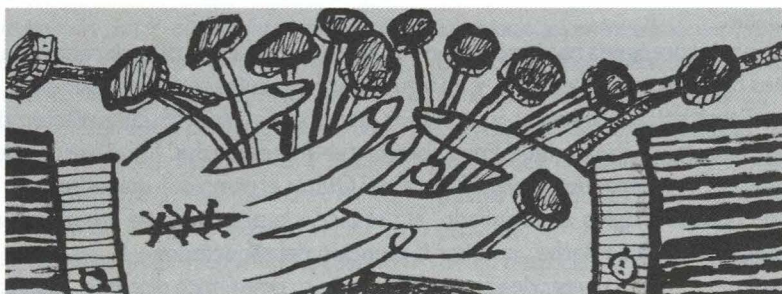
. **El álbum** (2001), puesta en escena estrenada con **Teatro de la Luna**, en el Festival Internacional del Monólogo de Miami. Intérprete: Déxter Cápiro.



Según Marianela, su ejercicio escritural persigue la búsqueda de un guión detallado que la respalda a nivel teórico y estilístico, y le permite asistir muy protegida al montaje. Lo cierto es que, tras la lectura de este guión, encontramos un destinatario en la representación ante un público, llevada a cabo por personajes que establecen un diálogo cinético, a veces verbal, y desarrollan una acción que ha sido generada por un conflicto.

El texto de la Boán, su puesta en visión de esa realidad representativa, y el espectáculo a partir de Piñera, tratan de la (im)posibilidad de ser así tal cual, consecuencia de nuestra condición de peces con deseos de nadar, volar, crecer.

Las obras de Marianela Boán procuran ser cada vez más un *work in progress*, un trabajo en proceso de diversos matices y atmósferas; intentan desarrollar nuevas lecturas de lenguajes del cuerpo en conjunción con toda la teatralidad potencialmente adiccionable a sus espectáculos. Por ello no tengo dudas para afirmar que en el trabajo sobre la danza, y sobre el sistema de relaciones que en su torno se juntan, la figura y obra de Marianela Boán gerencian un lugar cimero. En obras anteriores a *El pez de la torre...*, se anunciaban los logros de esta artista; en este ballet se constata y en obras posteriores continúa su espíritu indagador, provocador y contaminante.



## El pez de la torre nada en el asfalto

(guión coreográfico)

### Cuadro 1

El borde de proscenio será EL MALECÓN. La obra comienza con los 6 bailarines sentados en proscenio, con las piernas colgando al vacío, como en el Malecón. Pasan de una danza de inercia contemplativa a otra de oposición al mar que los arrastra bajo el telón cerrado. (5 minutos)

**Música:** Sonido de mar violento y viento, sobre el cual va entrando masa orquestal hasta llegar a un clímax muy fuerte. La música compite desde el primer momento con los sonidos de mar hasta superarlos.

**Luz:** Luz del faro pasando intermitente sobre los personajes.

### Cuadro 2

Cuando abre telón los bailarines están cada uno aferrado a su objeto —una silla, un sillón, tres maletas. Por el espacio hay dispersas otras maletas, platos, tenedores... Es la imagen que sigue a la tormenta. Los bailarines usan cada uno su objeto, lo cual, a pesar de estar haciendo la misma pauta de movimiento, produce diferencias no esenciales entre ellos. Hacen una danza de caída y recuperación usando cada uno su objeto como tabla de salvación. (4 minutos)

**Música:** Ruido blanco con sonido de objetos cayendo, trasteo. Atmósfera devastada, gélida.

**Plástica:** Objetos pintados como destruidos. Humedad en los objetos. El piño y el fondo como una pared humedecida de las casas de La Habana. ¿Vestuario?

### Cuadro 3

Los bailarines corren a abrazarse en un punto del espacio como tratando de salvarse en la unión, grupo que se mueve siempre enlazado, cambiando posiciones, formas, sin perder el enlace. Es un gran animal que se transforma.

**Música:** Sobre la atmósfera anterior entra melodía, dramatismo, intento de armonía dentro del desastre. Llega a un clímax.

Un personaje se zafa, va hacia el Malecón, coge una maleta y empieza a tocar rumba en vivo sobre ella. Los demás le pierden el sentido poco a poco a lo que están haciendo y van acercándose con el resto de las maletas y los muebles a la zona derecha del escenario, a tocar rumba. (4 minutos)

### Cuadro 4

LA RUMBA. Capacidad de desconectar del cubano, la fiesta, la catarsis hipnotizante. Comienza una rumba postmoderna mezclada con contacto y aparece y desaparece de las maneras más absurdas, dúos, tríos, cuartetos, combinaciones, virtuosismo, elaboración.

**Música:** Sobre la música en vivo va entrando una rumba grabada en el mismo tono de rumba enrarecida pero con un fuerte y claro set de percusión. (1 minuto bailarines en vivo, 6 minutos música grabada) Esto llega a un clímax y termina en el agotamiento, los bailarines recostados unos a otros, exhaustos.

### Cuadro 5

Danza del agotamiento. Los bailarines bailan en silencio, sin contacto pero al unísono, una danza de caminar, caer, recuperarse, caer, caminar. Es como la abstracción de un gran mareo y producen un ritmo colectivo con sus manos al caer, al sacudirse las manos o la ropa. Silencio y ritmo que emergen del gesto natural de sacudirse. Poco a poco van ubicándose sentados nuevamente a lo largo del Malecón, hipnotizados. (3 minutos)

### Cuadro 6

Coro de números. Los bailarines pregonan números murmurando, con miedo. Cambian unas cantidades por otras. Todos menos un bailarín que ha buscado un libro en una maleta y se ha puesto a leer sin hablar. El murmullo se va convirtiendo en un coro hablado en el que unas voces compiten por imponerse a otras llegando a un clímax, hasta que el bailarín que leía grita: «¡EL PEZ DE LA TORRE NADA EN EL ASFALTO!» Los demás se callan por un momento y lo miran sin entender. Él repite el verso defendiéndolo y se establece una lucha entre los pregones y el verso hasta que este termina acallándolos. El personaje va al centro de la escena y se sienta en una silla, de espaldas al público, y continúa leyendo. Una bailarina se levanta y empieza a ofrecer un cartucho de arroz a los otros hasta que uno saca un vestido y se lo ofrece a cambio. Ella, alegre, echa el arroz sobre esa persona y se va corriendo con su vestido hacia la silla donde está el «poeta». (3 minutos)

## Cuadro 7

### A

*La mujer corre y se mide el vestido, comprueba desilusionada que le queda pequeñísimo, y comienza una danza en la que trata de ponerse el vestido de todas maneras. Se mide, reacomoda su cuerpo, se enreda, lucha. Es un vestido elástico que ella trata de estirar y transformar. Esto molesta al «poeta», quien a ratos mira apartando o tirando el libro con disgusto. (3 minutos)*

**Música:** Ritmos asimétricos, dispersos, enredo, disparidad, melodías rotas, instrumentos solitarios.

### B

*El «poeta» se cansa. Va y desenreda a la mujer que ha quedado toda atrapada en el vestido tras el sillón y la sienta en una posición «ideal» de cubana del siglo XIX, y arranca «Perla Marina» de Sindo a sonar con una especie de marcha o metrónomo de fondo. (A la vez que transcurre esta escena los otros personajes han ido sumándose a una marcha con maletas alrededor del escenario.) Con «Perla Marina» se establece un juego entre estos dos personajes en que el poeta ubica a la mujer en una postura y se acomoda en ella, entre ella y el sillón, ocupando los espacios posibles. A veces la moviliza para que baile y, al hacerlo, la desproporción entre ellos (ella enorme y él pequeño) produce una danza descoordinada, en la que se reacomodan constantemente. Cuando fracasan, de nuevo pose, reubicarse en las posturas de ella, de nuevo danza que no se produce, ridícula. La pretensión de lo ideal se frustra, el poeta se cansa, toma su libro y se sienta dando la espalda. La mujer toma vida propia y con violencia retoma su vestido. (Esta parte con «Perla Marina» durará 2 minutos y 47 segundos.) Cesa la música pero queda el fondo percutivo.*

### C

*La mujer vuelve con violencia a la cotidianidad de la lucha con su vestido pequeño. El poeta sigue tratando de concentrarse en su lectura pero esta vez dialogan permanentemente con textos de Aire frío, de Virgilio Piñera. Ella, que no es sino Luz Marina, y él, Oscar, dicen mientras bailan:*

**Luz Marina:** Este es el último que le corto... ya me debe veinte pesos. Juana me debe seis, Irene tres, Amalia cuatro y esta, veinte.

**Oscar:** El pez de la torre nada en el asfalto.

**Luz Marina:** ¡Qué disparate! Los peces no pueden nadar en el asfalto. Los peces nadan en el agua. Y suponiendo que pudieran nadar en el asfalto, con el calor que tenemos se asarían.

**Oscar:** El pez de la torre nada en el asfalto.

**Luz Marina:** ¿Y si me hago el vestido, con qué compro los botones? ¿Y los adornos? Cuatro para el pan, tres para la leche, cinco para el chino de la ropa...

**Oscar:** El pez de la torre nada en el asfalto.

*Esta parte del cuadro dura 2 minutos y la música es el fondo de «Perla Marina» como un obstinato que va creciendo y haciendo la base espaciada sobre la cual se dice este texto en vivo a la vez que sirve de apoyo a la marcha de las maletas.*

*Al final de esto, Luz Marina y Oscar tiran con violencia el vestido y el libro, toma cada uno una maleta y se suman a la marcha de los demás.*

## Cuadro 8

**DANZA DE LAS MALETAS.** *Es una danza muy yuxtapuesta que se construirá a partir de pautas individuales combinadas, producirá ideas y escenas simultáneas en las relaciones entre ellos y con las maletas. Huída, duda, encuentros, despedidas, recibimientos, obstaculizar la partida, estimularla, afecto, violencia.*

**Música:** *Se construirá sobre el obstinato anterior que se descompone. Sería una música de muchos contrastes melódicos y rítmicos, también yuxtapuesta. (6 minutos)*

*La transición al próximo cuadro sería así: Con el clímax de la música llegan todos al borde del mar y van intentando tirarse unos y otros mientras que los demás impiden la acción. La música cesa cuando una bailarina planta su maleta con violencia en el piso, se levanta la ropa y abajo tiene un bikini de brillo, con botas -atuendo de jinetera o cabaretera- y todos comienzan a descubrir bajo sus ropas atuendos de este tipo, propios del show de cabaret en Cuba; jinetera, travesti, ¡mucho brillo!; se desvisten y tiran sus ropas y maletas al mar y con sus nuevos trajes adoptan poses de afiches turísticos en el muro del malecón, mientras que dos bailarinas van al centro a ubicarse en poses iguales (imagen de la mujer cubana para el turismo) y comienza «La Bayamesa», de Sindo Garay.*



# Catálogo de **inéditos**

Obra: **El exhibicionista**

Autora: **Irene Borges**

Personajes: **12 masculinos, 12 femeninos**

Duración: **Una hora**



A partir del cuento «Tadeo», de Virgilio Piñera, uno de los últimos relatos de este autor imprescindible, la autora retoma las estructuras de las fábulas morales que este escritor creara para la escena (recuérdense *Los siervos*, *El flaco y el gordo*, *Estudio en blanco y negro*, etc.) Con diálogo ágil, énfasis en una acción coreografiada, y manejo de los personajes como figuras de un *grand guignol*, se produce esta pieza donde, en un mundo dominado por hombres y mujeres que se desplazan siendo cargados, en homenaje al gran Tadeo que los indujo a ese comportamiento, irrumpe El Disidente, quien se niega a andar en brazos de otros. El conflicto estalla, y tras numerosos enfrentamientos, el ejemplo del Disidente triunfa, pero al final, la entrada de un Nuevo Disidente, anuncia el regreso al estado inicial. Una obra que, según sugiere la autora, debe ser representada por actores bailarines y que, más que versionar el relato piñeriano, intenta atrapar las atmósferas tensas y progresivas del renombrado poeta, novelista, crítico y dramaturgo.

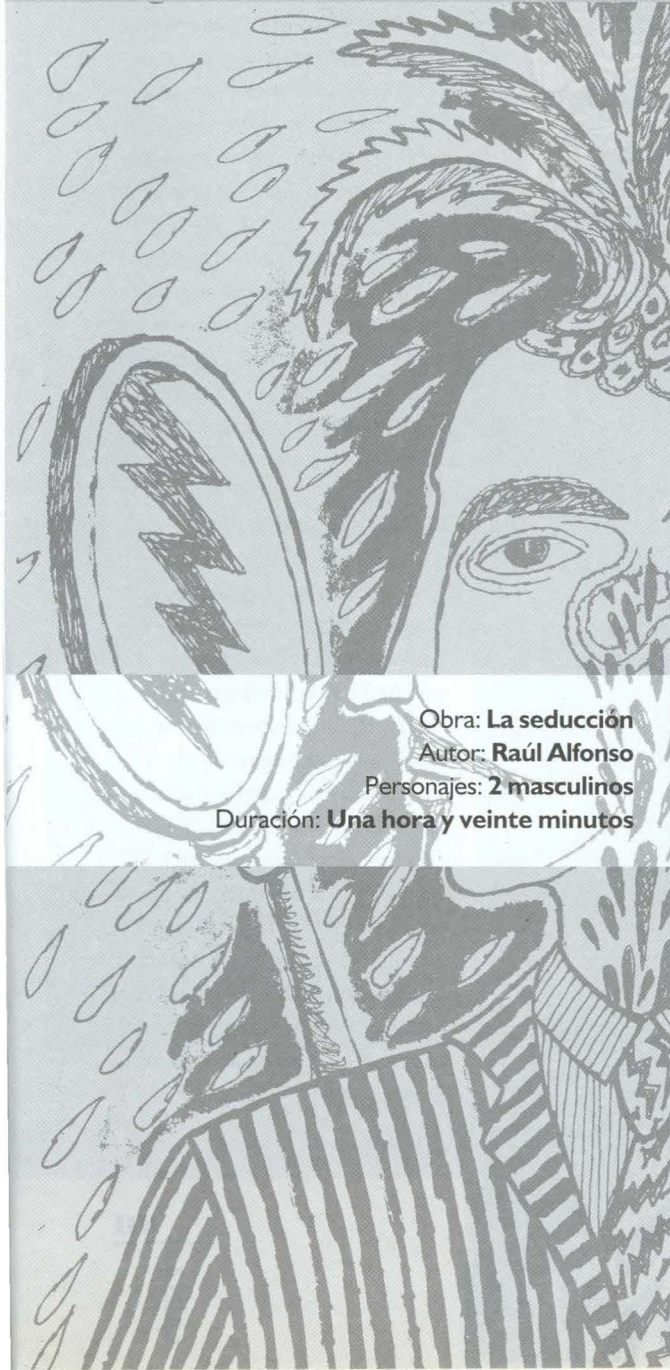
Obra: **La seducción**

Autor: **Raúl Alfonso**

Personajes: **2 masculinos**

Duración: **Una hora y veinte minutos**

En el lobby del hotel en que se hospeda, un Señor de edad indefinible encuentra al joven Adonis, quien, al parecer, aguarda a su amante, una turista extranjera. El Señor lo invita a la habitación, donde lo interroga acerca de su vida. El recuerdo genera en Adonis un rechazo hacia su pasado, y lo aboca a un presente en el cual el comercio con su cuerpo será única vía de subsistencia. Pero no es el cuerpo del joven lo que persigue el Señor; que comienza a tentarlo con múltiples placeres de la materia y el espíritu, sino el alma manchada, el empuje seductor, el goce de tender una trampa como le haría Mefistófeles a Fausto. Una pieza con elevado alcance filosófico, subtitulada por su autor «fantasmagoría para dos intérpretes».



### Cuadro 9

**LA BAYAMESA.** Con esta canción las dos bailarinas hacen toda una danza de «jineteras que están siendo filmadas en la playa para una revista turística». Esta danza a veces es interrumpida por posturas grotescas, monstruosas, se usa como motivo arena que cae en los ojos, bichos que pican, etc. Mucha ironía: la canción habla de la cubana ideal, patriótica. Ellas bailan la cubana del afiche publicitario. Hacia el final de este cuadro establecen una competencia por «robar cámara» a la que se va sumando el resto de los personajes.

**Música:** «La Bayamesa» (3 minutos y medio)

### Cuadro 10

**EL ANTISHOW DE CABARET.** Comienza una danza de cabaretucho con esperpentos militares asexuales que dejan ver toda la miseria y deformación que hay detrás del show. Los pasos se hacen como son y se van deformando, cubano complaciente igual a monstruo triste y deformado. Detrás de las coristas se dejan ver escenas de dolor y violencia que son disimuladas después por la pose del show. Toman los platos y cucharas que hay por el piso y comienzan a emplearlos como parte del show, pero poco a poco comienzan a golpearlos con violencia, cada vez más, como exigiendo comida, acercándose de nuevo al borde del mar. La música ha cesado cuando comienzan los golpes en los platos. Ahora están en proscenio, en un cerrado grupo al centro de la escena. Ya ni siquiera suenan los platos. Ahora son literalmente mendigos que piden con la mirada perdida en el horizonte del mar.

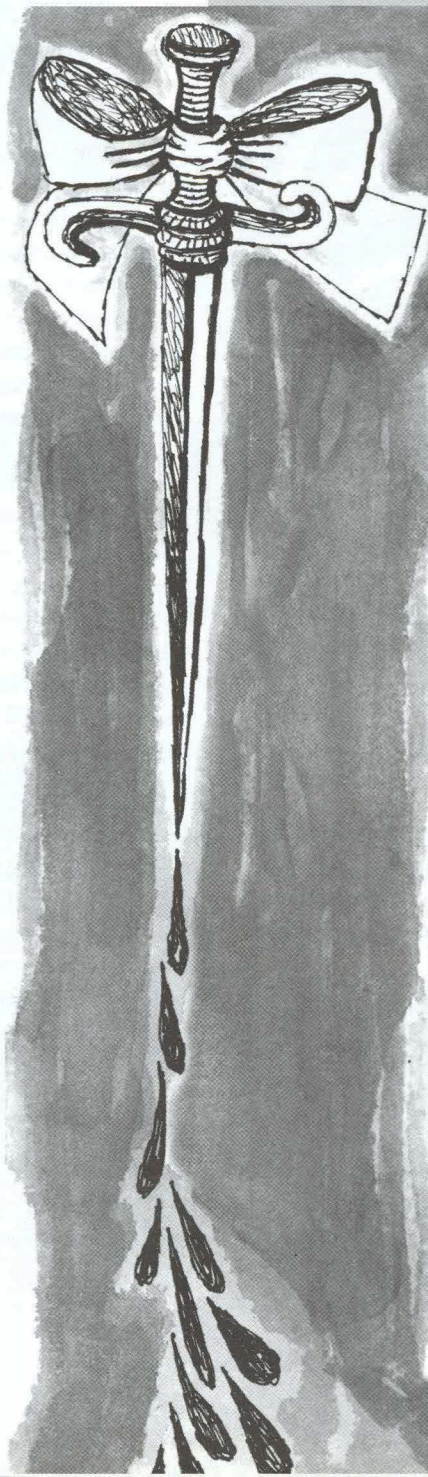
**Música:** Salsa deformada, la antisalsa, música de cabaret deformada. (7 minutos) Silencio: golpes en los platos, pedir al infinito, tirar los platos al mar. (1 minuto)

### Cuadro 11

Sobre este cuadro entra «Tardes grises» o «El huracán y la palma» de Sindo (aún no sé), y se despliega una calle de luz sobre el centro de la escena, de fondo a foro. El sillón estará en esa calle de luz al fondo. Comienza una danza de todos estos personajes vestidos de cabaret sobre esa calle y con el sillón. Es una cascada de cuerpos que bailan la espera, la desesperación, la inercia, la impaciencia, la insensibilidad, la violencia. A medida que bailan también van viniendo al frente a quitarse la ropa de cabaret y tirarla al mar hasta quedar desnudos. También tiran la silla, el sillón, todo lo que hay en escena (el telón de fondo, si es posible), dejan la escena vacía y ellos desnudos al final de la canción que debe estar mezclada con sonidos de mar. (3 minutos y 7 segundos si es «Tardes...», 3 minutos y 53 segundos si es «El huracán...»)

### Cuadro 12

Quedan ellos desnudos a lo largo del malecón con el sonido del mar que va subiendo y la luz del faro que va pasando sobre los cuerpos. Es la misma música del inicio pero esta vez los cuerpos desnudos, de frente y de pie, FRENTE A LA TORMENTA, no se mueven. Un gran aire DE FRENTE los agrede, pero no se mueven. Sólo al final comienzan a caminar por su propia voluntad hacia la escena mientras el telón se cierra y la música, como al principio, llega a un enorme clímax. (5 minutos)



# Con abril vuelve la danza

**LA OCTAVA EDICIÓN DE «LOS DÍAS DE la danza»**, que tuvo lugar del 23 al 29 del pasado abril, trajo un aire distinto en comparación con otros años. A diferencia de ediciones anteriores, cuando este festival del movimiento se convertía en una especie de maratón, este año llegó a la capital cubana, un grupo de importantes compañías que, junto a los colectivos habaneros, ofrecieron un panorama de lo que está sucediendo con la danza en el país.

Cuatro salas se convirtieron en el circuito principal del evento: el Teatro Mella, la sala Covarrubias del Teatro Nacional, el Teatro América, y el Teatro Favorito, una nueva instalación que sirve de sede a la Compañía de Danza Narciso Medina.

La noche inaugural fue una extensión de la temporada de DanzAbierta, con su *Chorus Perpetuus*, estreno que se convirtió en todo un suceso de público. El Teatro Mella acogió a espectadores de las más diversas procedencias, y DanzAbierta salió airosa una vez más. *Chorus Perpetuus* es un espectáculo con excelente factura, donde funcionan los más disímiles resortes. Los bailarines de Marianela Boán siguen demostrando sus probadas posibilidades histriónicas y su altísimo nivel como intérpretes.

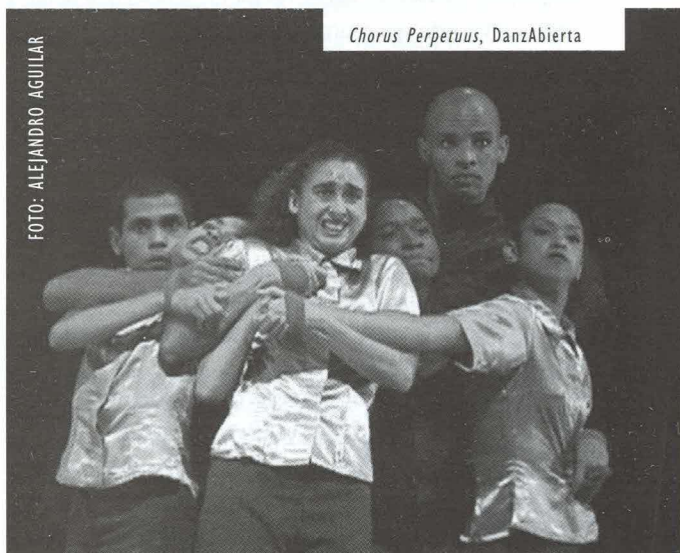
Un insólito concierto llega en las voces y el movimiento de los bailarines de DanzAbierta. Para este trabajo Marianela tuvo la colaboración y la asesoría de Nadia Ponjuán, joven directora coral recién graduada del Instituto Superior de Arte. El magnífico entrenamiento vocal de los ejecutantes, hace de *Chorus Perpetuus* algo verdaderamente

### Mercedes Borges Bartutis

atípico, y desde la luneta el espectador descubre esa otra compañía, que también puede ser DanzAbierta, capaz de desdoblarse en una obra llena de nuevos riesgos.

Dentro de la amplia programación de «Los días de la danza» se destacaron algunas funciones, que resultaron más atrayentes para el espectador necesitado de nuevas propuestas. Fue por eso que en mi agenda personal organicé un selecto programa, el cual me llevó después de la noche inaugural, hasta la sala Covarrubias. Allí se presentó la compañía Codanza de Holguín, dirigida por Maricel Godoy, con las obras *Muerte prevista en el guión*, de la argentina Susana Tambutti, y *El banco que murió de amor*, del talentoso Raúl Martín.

FOTO: ALEJANDRO AGUILAR



*Chorus Perpetuus*, DanzAbierta

Eran dos obras ya vistas en La Habana, pero la seducción de volver a ver a los bailarines de Codanza fue el principal atractivo de estas funciones, que tuvieron poco público. Codanza se reafirma como una compañía de calidad, que trata de mantenerse entre los grupos de puntería, a pesar de la pasividad reinante en la danza contemporánea cubana de hoy.

También en la sala Covarrubias se presentó el grupo mexicano Nemian, dirigido por Isabel Beteta. Tres funciones con dos programas diferentes ofreció este grupo, que en principio parecía una invitación atractiva, pero que al final no pasó de ser una propuesta monótona. Su obra *Corazón de la tierra*, con crédito de la propia Isabel Beteta, fue lo más llamativo que mostraron los mexicanos. La pieza, con un *tempo* demasiado lento, hacía perder por momentos el interés que anunciaba su prólogo.

Quizás una de las propuestas más cautivantes de «Los días de la danza», fue el programa presentado en el Teatro Mella, por el Ballet Folklórico Cutumba, de Santiago de Cuba, y dirigido por Idalberto Banderas. Obras como *Danza de los guedé*, *Tumba francesa*, *Tajona*, *Ciclo de la rumba*, *Cutareros rítmicos* y *Estampas del carnaval santiaguero*, mostraron el alto nivel profesional de esta compañía que tiene un serio y sólido trabajo de investigación. La función de Cutumba en el Mella se convirtió en un verdadero espectáculo, que fluctuó de lo mesurado de la tumba francesa a la euforia del carnaval santiaguero.

Aun cuando se mueven en los mismos diseños geométricos tradicionales del folclore que se hace en el país, los intérpretes de Cutumba, con esa energía que desprende la juventud, hacen revivir un género que se ha visto convertido en rutina. La función terminó con la fastuosidad del carnaval santiaguero, un hecho que siempre impresiona por el colorido de sus vestuarios y la sonoridad singular de su trompeta china.

El Teatro Mella también acogió la gala por el décimo aniversario del Ballet Liszt Alfonso y del Ballet Folklórico de Camagüey, en un reconocimiento especial que les hiciera el Consejo Nacional de las Artes Escénicas a estas dos compañías. La función fue una muestra de cómo pueden convivir dos géneros tan diferentes como el baile español y el folclore afrocubano.

El Ballet Liszt Alfonso mostró un programa, que incluyó piezas como *Suite Andalucía* (fragmentos), *El tango del tiempo*, *Fuerza y compás*, *Elogio*, entre otras de su amplio repertorio. Esta compañía, que tiene como peculiaridad (probablemente esa sea su principal

desventaja), el estar integrada absolutamente por mujeres, presentó coherencia y rigor en las evoluciones de sus bailarinas. Pero a pesar de su fuerza estas mujeres no pueden impedir la monotonía en momentos decisivos del espectáculo, donde el brío del baile masculino se echa de menos.

El Ballet Folklórico de Camagüey, dirigido por Reynaldo Echemendía, reservó para este décimo aniversario, un curioso e interesante programa. *Suite de bailes populares*, un excelente cuadro con libreto y coreografía de Elsa Avilés, demostró el serio trabajo de investigación y rescate de nuestros bailes populares, que realiza esta compañía camagüeyana, ubicada ya en un puesto importante de la danza cubana, en sus cortos diez años de vida. La coda del Ballet Folklórico de Camagüey fue una conga arrolladora, que sacó al público del Teatro Mella y literalmente lo arrastró hasta la calle Línea, donde el tráfico se detuvo ante el empuje de los músicos y bailarines, quienes convirtieron su función en algo más que una simple celebración.

Otros dos grupos que presentaron sus trabajos en el pasado mes de abril fueron Danza Espiral de Matanzas, bajo la dirección de Liliam Padrón, y la Compañía de Danza Narciso Medina, en una función compartida, con la sala Covarrubias prácticamente vacía. Espiral trajo obras ya conocidas como *Interiores*, *El retablo*, y *Quiéreme mucho*, entre otros títulos. En sentido general son piezas que en ocasiones resultan interesantes, pero que en su progreso pierden atractivo, haciendo endeble su estructura.

Por su parte, la Compañía de Danza Narciso Medina llegó con su último estreno: *Lágrimas negras*, con coreografía de Marlén Carbonell. Esta obra «intenta» ubicarse en los códigos de la danza teatro, pero acude a referentes ya caducos, aunque no por ello dejan de ser válidos. El problema básico estriba en la forma obsoleta de referir un tema como la diáspora, que tanto se ha tratado en la escena cubana. Por fuerza, algo nuevo debe aportar el creador, ya sea en su forma o en su contenido.

A los espectáculos ya mencionados es preciso sumar las funciones del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, en el Teatro Mella; Danza Combinatoria y Danza Teatro Retazos, en la sala Covarrubias. Mientras que el Teatro América acogió, entre otras propuestas, a la Compañía Flamenca Ecos, la Compañía Raíces Profundas, el Ballet Español de Cuba, y el Ballet de la Televisión Cubana.

Como dato interesante «Los días de la danza» logró la caracterización de los teatros que acogieron una amplia gama de estas jornadas de danza cubana, y el resultado fue positivo, pues el público tuvo mejor orientación y claridad a la hora de seleccionar lo que deseaba ver.

El 29 de abril, Día Internacional de la Danza, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas entregó, por cuarta ocasión, el Premio Nacional de Danza, que en esta oportunidad le fue otorgado al maestro Eduardo Rivero, coreógrafo y director del Teatro de la Danza del Caribe, de Santiago de Cuba.

Rivero fue uno de los fundadores de aquel primer intento, que se consolidó en el Departamento de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba, dirigido por Ramiro Guerra. Sus obras *Okantomí* (1970) y *Súlkary* (1971) le abrieron la puerta a la creación. Eduardo Rivero desarrolló un estilo personal, que mantiene en sus coreografías actuales.

La gala organizada para la entrega del Premio tuvo la dirección general de Alberto Méndez, e incluyó un desfile inicial con los alumnos de la Escuela Elemental

de Ballet Alejo Carpentier; las Escuelas Nacionales de Danza, Folklore y Espectáculos Musicales, además de la Academia Nacional de Danza Española. A este desfile le siguió una larga lista de obras, interpretadas por las principales compañías del país. Pero en honor a la verdad la gala resultó demasiado extensa y sin un hilo orientador que guiara tan diferentes propuestas.

Para celebrar el Premio Nacional de Danza de Eduardo Rivero, creo que no podían faltar una de sus dos grandes coreografías. Contradictoriamente fue una gala bastante desvinculada de la obra y la personalidad del maestro Rivero.

Por lo demás, la maltrecha e irregular programación de danza en los teatros habaneros, se recupera un tanto cuando llega abril. Al menos las compañías están «obligadas» a hacer acto de presencia, aunque sea con una obra. Con este Festival del movimiento se estremece el apacible panorama que reina en la danza cubana, dominada por una inercia que ya es preocupante. Al menos con abril vuelve la danza a los teatros y el público puede disfrutar de diferentes propuestas, para saber por cuáles rumbos anda la danza de esta isla.



Eduardo Rivero, Premio Nacional de Danza 2001

FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

# Danza Callejera

**Guido Gali**

**NUNCA LA DANZA ABANDONÓ POR** completo las calles. Algunos hacedores se negaron a aceptar las restricciones comunicativas que ofrecían las salas; otros, nunca pudieron acceder a ellas. A la par de la consolidación de grandes escuelas danzarias, la institucionalización de poderosas compañías y el surgimiento de glamorosas estrellas, se fue gestando un movimiento *underground*, intimista, sólo sustentado por el legítimo deseo de hacer, y un genuino talento creativo de aislados ejecutantes que hicieron suyos los más tradicionales mecanismos comunicativos «escénicos», y lograron no pocas veces resultados artísticos dignos de otros «niveles».



FOTOS: OSMARO CASTELEIRO

Luces y columnas, Danza Retazos



A principio de los 80 surge el circuito internacional «Ciudades que danzan», encargado de nuclear, de cierto modo, las manifestaciones de danza callejera, organizando festivales allí donde estas ocurrían con mayor permanencia. De este modo varias ciudades, fundamentalmente europeas, de países como España, Italia, Francia, Holanda y Alemania, han estado prestando sus parques, muros y avenidas a sus ya tradicionales *performances* callejeros, esta vez, programa por medio.

Hace seis años, Isabel Bustos, directora y coreógrafa de la Compañía Danza Teatro Retazos, decidió incorporar a nuestro país en el circuito, y creó el Encuentro Internacional de Danza en Paisajes Urbanos «Habana Vieja, ciudad en movimiento».

Cada año, coincidiendo con la celebración de la Semana Santa, se reúnen en la parte más vieja de la ciudad profesionales y aficionados a la danza de todo el país y algunos invitados extranjeros. Este año el festival tuvo su sexta edición entre los días 11 y 15 de abril. Sin duda, el evento ha ganado en organización, y sus patrocinadores (Ministerio de Cultura, Consejo Nacional de las Artes Escénicas, Centro de Teatro y Danza de Ciudad de La Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad, y otros) respondieron de forma muy eficaz a las demandas del *team* organizador, cada vez más consolidado.

El programa respondió a la ya tradicional estructura. Pasacalles y funciones en las plazas durante la mañana, y en la tarde-noche presentaciones en las casas de la Habana Vieja. Compañías y bailarines abundaron, algunos más gustados que otros como Choream Dance de Francia, con su estética de movimiento apoyada en una irreconciliable fusión entre el *hip-hop* y la técnica del Trisha Brown vestida a lo *Comme de Garçons*, o la

compañía anfitriona, Retazos, con su estreno para el evento: *Luces y columnas*. Pero me gustaría destacar a quien sostuvo el peso de los reales performances callejeros: Gigantería, esa gran locura de color, arrabal y riesgo, que, a pesar de no ser una agrupación netamente danzaria, fue la que estuvo a tono con el espíritu que debe poseer el evento, y sin duda, se ha convertido en el más auténtico desempeño escénico callejero de nuestro entorno sin haber sido, no sé por qué, debidamente seguido o asimilado.

Otra vez más Isabel Bustos demuestra ser una auténtica promotora cultural: logró sabiamente involucrar poderosas instituciones en su festival, pero considero debería replantearse ciertos preceptos artísticos del evento, que existieron en su génesis pero han quedado en el olvido.

Por supuesto, el surgimiento de este evento en Cuba difiere bastante del de sus homólogos del exterior; pues los móviles que lo provocaron no fueron otros que el feliz deseo y el ánimo de que nacieran creaciones danzarias callejeras, y no la conservación de un «género» que, en nuestros predios, como tal nunca existió.

Por esto considero que los creadores cubanos debían identificarse más con el evento creando obras exclusivas para una determinada locación (lugares sugerentes sobran) y no dar espaldas a tan potencialmente fértil ocasión o, peor aún, «cumpliendo» con la presentación de una obra de su repertorio habitual. Esta situación provoca un ligero error conceptual (o la equivocada aplicación de este) pues, considero, el evento debía volcarse por completo a la calle y no conformarse con funciones en patios de casas-instituciones de la Habana Vieja devenidas virtuales teatros con luces, sonido y hasta escenografía!, donde el público planificadamente paga, se sienta y disfruta de su función. ¿Dónde está la real danza callejera? Me pregunto: ¿dónde está la necesaria interacción con el entorno urbano? ¿Dónde está el juego con ese público no comprometido que simplemente pasea e inesperadamente se ve «obligado» a presenciar lo que, por voluntad propia, jamás hubiera conocido? ¿Dónde ha quedado la ganancia para el acervo?

No obstante, cada año, la Habana Vieja se mueve, y existen razones más importantes que una opinión artística para que ello suceda.

## Por los 25 años del ISA

### Pedro Morales López

#### ENTRE EL 3 Y EL 8 DE ABRIL, EL TEATRO

Fausto acogió, en su sede de Prado y Colón en La Habana Vieja, la gala de la danza folklórica cubana que homenajeaba el vigésimo quinto aniversario de la fundación del Instituto Superior de Arte. Esta gala fue organizada por el ballet folklórico ISADanza, colectivo que dirige la maestra y coreógrafa Bárbara Balbuena, y que está integrado por estudiantes, profesores y percussionistas de nuestra Universidad de las Artes.

Por el escenario del Fausto desfilaron en estos días agrupaciones folklóricas profesionales y vocacionales –algunas de ellas sobresalientes– radicadas en Ciudad de La Habana: la compañía de espectáculos Habana, del ISPJAE, dirigida por Iván Pozo; la compañía de espectáculo folklórico Okantomí, encabezada por Juan Carlos Silvera; el conjunto musical danzario Oñí Oshún, conducido por Jorge Ruiz; la agrupación Obá Ilú, al frente de la cual figura el maestro de percusión Gregorio Hernández; el grupo Raíces Profundas, que dirige otro experto, Juan de Dios Ramos; el Conjunto Folklórico de la Universidad de La Habana, bajo las órdenes de José Francisco Cárdenas; la Escuela

Ballet Folklórico ISADanza



FOTOS: CORTESÍA BÁRBARA BALBUENA



Nacional de Danza, con Marisol Barrios orientando la labor compositiva; la compañía JJ, de Johannes García; el grupo Clave y Guaguancó, de Amado Dedeu; Teatro Negro, liderado por Flor Amalia Lugo; Band Rara, regido por Isaías Rodríguez; el Conjunto Folklórico Nacional, que encabeza Juan García; además de ISADanza, en calidad de colectivo anfitrión.

La convergencia de todo el folklore danzario cubano, en sus disímiles raíces, marcó estas jornadas: danzas de

la regla de palo, de santería, arará, abakuá, rumba, bailes campesinos, bailes de salón, danzas de procedencia francohaitiana... Unas y otras manifestaciones concebidas desde las más diversas perspectivas creadoras y, obviamente, con distintos grados de elaboración artística, es decir, desde sencillas proyecciones escénicas del folklore hasta creaciones más complejas. Esto es algo trascendente dada la posibilidad de confrontación artística en sí, y por la comunión fraterna e incluso





emotiva lograda entre creadores, y entre ellos y sus múltiples espectadores.

Entre las agrupaciones que más se destacaron está Clave y Guaguancó, en virtud del alto nivel profesional de sus creaciones musicales, expresado en la conjugación de diferentes tipos de rumba con tumbadora, cajón, güiro y batá. La maestría interpretativa de percusionistas y cantantes permitió alcanzar un estado de gozo y plenitud donde textos netamente cubanos y el ambiente sonoro devinieron preciosa metáfora de la mezcla o sincretización que somos en tanto pueblo. La compañía Habana sorprendió por lo novedoso y original de sus coreografías, ejecutadas con una cuidadosa preservación de los diseños espaciales y con una interpretación grupal equilibrada, coherente, que ofreció una especial comunicación con los espectadores. La fuerza interpretativa y el amplio registro expresivo —en lo propiamente danzario y en lo teatral— de Raíces Profundas, conmocionó al auditorio. Las excelentes coreografías del maestro Juan de Dios Ramos revelan no sólo su pericia escénica sino a la par una capacidad innovadora, una disposición para el riesgo que sus virtuosos solistas y todo el cuerpo de baile supieron encarnar brillantemente.

El joven proyecto Band Rarrá, cultivador de la herencia francohaitiana propia del oriente de Cuba, cerró la gala con un derroche de espectacularidad donde la destreza física y la fuerte energía de la interpretación devinieron auténticos protagonistas de la escena. Precisamente en Band Rarrá se da un fenómeno nada común entre nuestras agrupaciones folklóricas: el desempeño escénico de las mujeres se verifica al mismo nivel de los hombres.

El grupo anfitrión, ISADanza, se destacó por el grado de elaboración dramática de varias de sus coreografías, particularmente *Olokun* y *Awán*, de Orlando Alfonso y Bárbara Balbuena, respectivamente. En estos casos, esa elaboración dramática se sustenta en una posición audaz de los coreógrafos: releer y conjugar patakies para explicarse mejor, desde hoy, a los orishas lucumies; reapropiarse de prácticas religiosas propias de los focos folklóricos arará, subrayando no sólo sus aristas espectaculares sino también el raigal sentido de verdad que entrañan.

Además de reconocer a todos los colectivos participantes en la gala, el Ballet Folklórico ISADanza y el Instituto Superior de Arte homenajearon a cuatro maestras de nuestras danzas folklóricas y bailes de salón: Teresa González, Graciela Chao, María Antonia Fernández y Sara Lamerán.

## Solamente Solos

### Mercedes Borges Bartutis

**DICE UN SOCORRIDO REFRÁN POPULAR,** que no se puede ser juez y parte, al mismo tiempo. Es por eso que terminé de ser parte (Comité Organizador), del Concurso Nacional de Danza Solamente Solos, y ahora pretendo convertirme en una de los tantos jueces, que se ganó en su última edición.

Y sucedió que en la noche de premiación, la mayor parte del público, integrado por muchísima gente de danza, estuvo en desacuerdo con el veredicto final del jurado, el cual es inapelable, pero no por ello incuestionable.

Después de muchos esfuerzos y contratiempos, el Solamente Solos, evento final de Las Romerías de Mayo, logró reunir a 13 concursantes, en Holguín, los días 7, 8 y 9. Esta quinta edición del evento hizo reconocimientos especiales al maestro Eduardo Rivero, por ser el Premio Nacional de Danza 2001; así como al Ballet Folklórico de Camagüey por sus diez años; y a la bailarina y coreógrafa Rosario Cárdenas por su cumpleaños.

Un merecido homenaje recibió también el joven coreógrafo Nelson Reyes, primer solista de Danza Contemporánea de Cuba (DCC), por los excelentes resultados obtenidos en su corta carrera artística. Recordemos su multipremiada *Pasajera la lluvia*, una obra que se alzó en 1998 con el Premio Villanueva de la Crítica. En esta ocasión Nelson realizó el preestreno de su pieza *Largo tempo*, la cual fue fabulosamente interpretada por el también bailarín de DCC, Nilder Santos.

Por otro lado, en esta oportunidad, Alexis Triana, director provincial de cultura en Holguín, y Luisa González, presidenta del Consejo Provincial de las Artes Escénicas, entregaron un diploma de reconocimiento a Pablo Roca, creador y director general del Solamente Solos, por su destacada labor de promoción cultural en todos estos años.

El jurado del concurso estuvo compuesto por la profesora de DCC, Isabel Blanco, como presidenta; Narciso Medina, bailarín y coreógrafo; Liliam Padrón, directora de Danza Espiral; Maricel Godoy, directora de Codanza; y Mario Mendoza, bailarín y *regisseur* del Ballet Folklórico de Camagüey.

Definitivamente la competencia tenía mayor fuerza en sus concursantes masculinos, quienes se presentaron en excelente forma, y con mejores obras. Pero la desigualdad de las intérpretes femeninas, que a pesar de las diferencias podían haberse visto representadas en mayor número para la noche de finalistas, se convirtió en una gran sorpresa y en un verdadero asombro, cuando el jurado decidió pasar, a la última ronda, únicamente a Marlén Carbonell, de la Compañía de Danza Narciso Medina, junto a cinco muchachos.

Fuera de competencia quedaban, entonces, dos bailarinas con posibilidades: Yaima Navarro del Ballet de la Televisión Cubana, y Yulia Vidal del Ballet de Camagüey. Esta última era la concursante con mejores recursos, para lograr el Premio de Interpretación Femenina, por la calidad y la limpieza con que interpretó la coreografía *Entre poemas y canciones*, de Osvaldo Beiro, una pieza que era una especie de recreación sobre la música original del compositor camagüeyano Amado del Rosario, sin muchas pretensiones.

Por primera vez se entregaron dos premios de interpretación masculina. En esta ocasión uno de los galardones fue a parar a manos de Miguel Altunaga de DCC. Altunaga defendió la obra titulada *2916, Bahía Street*, con crédito de Julio César Iglesias; ambos jóvenes se encuentran en estos momentos realizando su práctica preprofesional en DCC. La propuesta de Julio César, quien desde muy temprano ha tenido inquietudes por la coreografía, es un divertimento sobre la vida de un individuo en su medio social. La obra logró coherencia en su planteamiento, en la interpretación de Miguel Altunaga, a quien la coreografía le dio amplias posibilidades de mostrar sus potencialidades técnicas e interpretativas.

El otro premio masculino le fue conferido a Yordelán Téllez, del proyecto Ultradanza perteneciente a la Asociación Hermanos Saíz de Santiago de Cuba. Yordelán, quien había obtenido una mención en este concurso en 1999, esta vez presentó un trabajo bajo el título de *El silencio es el grito más fuerte*, el cual toma como punto de partida la poesía de Antón Arrufat. Esta obra estuvo llena

de todas las inquietudes lógicas y la intuición de un joven, que comienza a orientarse en el camino de la creación, pero con muchas cosas interesantes que decir: *El silencio...* fue una pieza con buen diseño espacial, con una estructura alterada por momentos, pero llena de elementos positivos, para convertirse en el premio de coreografía del Solamente Solos.

Sin embargo, el codiciado premio le fue otorgado a la obra *Retrato íntimo de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, de la coreógrafa Marlén Carbonell. Este resultó ser un título demasiado pretencioso, para caracterizar el rico mundo interior de una figura como la Avellaneda. Quizás por ello, la pieza de Carbonell, interpretada por ella misma, se queda en imágenes unidas con poca fortuna, y adolece de una sostenida lentitud en su progreso dramático.

El Solamente Solos concedió también dos menciones: una para Leonardo Cordero de la compañía Danza Combinatoria, que interpretó la obra *Y luego existo* de Alberto Méndez (esta pieza no concursaba como coreografía); y otra para Edgar Anido del Ballet de Camagüey, quien se presentó con *Efímero*, de Osvaldo Beiro. El nivel de estos dos intérpretes obligó al jurado a reconocer su calidad, por medio de menciones, que también sirvieron para realizar un justo estímulo a su desempeño en la competencia.

Entre las novedades del Solamente Solos de este año, estuvo la presencia, con dos concursantes, del proyecto Emove de la provincia Las Tunas, dirigido por Yenis Molina. Estos jóvenes, graduados de la Escuela Nacional de Danza, se encuentran empeñados en crear un núcleo de danza contemporánea en aquella ciudad. Marcos Muñoz, quien defendió la pieza *¿Y tú cómo eres?* de Rodolfo Díaz, se presentó en excelente forma y eso le permitió hallarse entre los finalistas del certamen.

El Concurso Nacional de Danza Solamente Solos llegó ya a su quinta edición, y sigue siendo un buen espacio para jóvenes intérpretes y coreógrafos, que deseen promocionar su obra y probar suerte en el difícil mundo de una competencia. El premio de coreografía de este año tuvo muchos comentarios en contra, al igual que la decisión del jurado de dejar desierto el premio de interpretación femenina. Sobre situaciones como esta es preciso reflexionar, para que no se conviertan en un arma contra un evento tan singular, como lo es el Solamente Solos.

# Caracas, un lujo provechoso

Amado del Pino

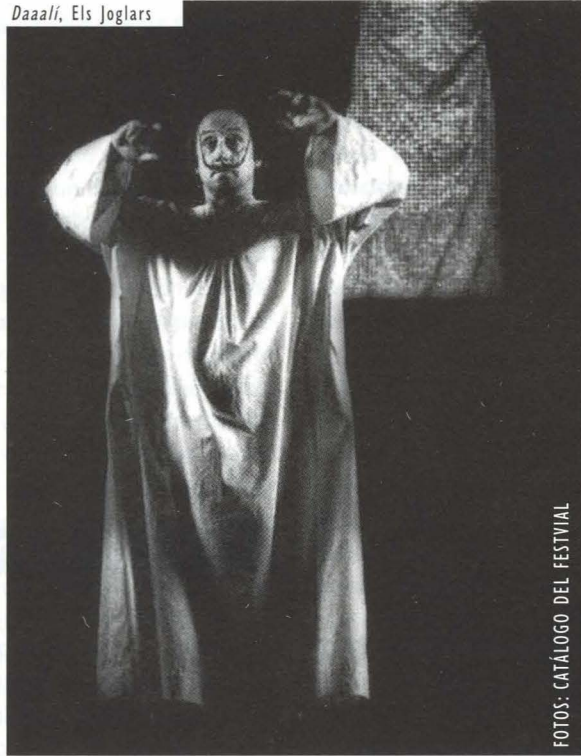
**ENTRE LOS EVENTOS TEATRALES DE** nuestro continente, el que organizó del 1 al 15 de abril Venezuela por décimo tercera vez, es con certeza el que más merece el adjetivo, muchas veces regalado y otras frívolo, de internacional. La cita de Caracas no se circunscribe a una tendencia o al quehacer escénico de una zona geográfica, sino que abre una ventana al panorama mundial de la escena en la que podría señalarse cierta preferencia por lo europeo, pero que da cabida a compañías y búsquedas disímiles.

Caracas 2001 se centró básicamente en la suma de espectáculos bien programados y con una cartelera que logró evadir los siempre molestos y desconcertantes cambios de última hora. El hecho de que esta capital posea varias salas bien equipadas, como la gigantesca, pero algo íntima, Teresa Carreño, o las tradicionales de los teatros Nacional y Municipal, hizo posible que las funciones se produjeran de forma prevista, continua y que el público estuviera siempre orientado. A favor de este último se levantaron algunas voces durante el encuentro de directores cuestionando la carestía de las entradas para un evento costoso, pero donde la presencia de los visitantes tiene mucho que ver con el respaldo de los espectadores. A pesar de ello, tanto los espacios cerrados como abiertos se movieron entre llenos y repletos, algunos con una significativa asistencia de jóvenes.

No abundaron los eventos teóricos o paralelos, aunque en dos ocasiones resultó interesante el intercambio de opiniones, promovido por el Ateneo de Caracas, entre prestigiosos críticos como el argentino

Osvaldo Pelleteri y la cubana Vivian Martínez Tabares. Varias de las más importantes compañías se presentaron fuera del circuito capitalino sin el apoyo publicístico ni la resonancia de la programación caraqueña. Las ciudades de Barina, Guayana, Coro, Maracaibo, Maracay, Mérida y Varela acogieron grupos de Suiza, Argentina, Ecuador, Hungría, Grecia, China y México. Los cubanos de Buendía —con su muy conocido espectáculo *Historia de un caba-yo*— tuvieron en estas jornadas algunos de los momentos más nutricos de su intensa actividad venezolana. Este crítico recibió de viva voz las impresiones del elenco por la formidable función de Maracay y la belleza y peculiar atmósfera que lograron en el Teatro de Bellas Artes de Maracaibo.

Las tres funciones en el torrente principal se produjeron el día inaugural de la fiesta, el 2 y el 3 de abril. El público se vinculó, entre la pasión y la curiosidad, con el poderío conceptual de la puesta de Antonia Fernández y en el lobby del Teatro Nacional —instalación que recuerda al Sauto matancero o aún más al Milanés pinareño— se comentaba sobre la capacidad física e histriónica de Carlos Cruz en el rol protagónico o la singular amplitud caracterizadora de Sandra Lorenzo. Durante la primera noche hubo algunas respuestas de inquietud y hasta de desagrado por la utilización del breve video sobre la muerte real de unos caballos. Vale precisar que el grupo contó con un soporte técnico de mayores dimensiones que las concebidas en el espectáculo original. Además no se divulgaron lo suficiente las advertencias de la directora en conferencia



FOTOS: CATALOGO DEL FESTIVAL

de prensa previa a la breve temporada en la que explicaba el sentido metafórico de este elemento del montaje. En las dos funciones restantes los espectadores y la crítica parecieron entender muy bien la validez y el sentido artístico de ese momento de crudeza.

### De los bigotes de Dalí a una Carmen con toros

Como suele decirse en estos casos, resulta imposible intentar siquiera un resumen de lo mucho que se puede ver en un Festival como el de Caracas. Mi selección tiene en cuenta que la colega revista *Conjunto* dará a conocer un acercamiento a lo mejor que pudo apreciarse venido de Latinoamérica. Este análisis se centrará en varios de los espectáculos de resonancia en las tablas de hoy procedentes de Europa. Con todo, sería imposible dejar de mencionar la poética violencia de los brasileños del Teatro de Vertigem, la belleza visual y la esperada exactitud de las *Canciones del errante*, de Taiwan, el alto nivel interpretativo de los argentinos de *El Amateur*, o el magistral trabajo con zancos y la coherencia dramaturgica del *Safari urbano*, de Nueva Zelanda.

La muestra venezolana tuvo la sabiduría de resultar casi tan sintética como la del resto del evento. El célebre Rajatabla se sumó a esa humildad presentando sólo dos

funciones en la arrancada del Festival. Con *Del amor y otros demonios* celebraron sus tres décadas de ejemplar labor y completaron un círculo garcía-marquiano que incluye a *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndida* y el formidable espectáculo visto hace un año por nuestro público, a partir de *El coronel no tiene quien le escriba*. También llamaron la atención del país sede la sostenida vocación brechtiana de *Los siete pecados capitales*, del grupo Ópera Breve y la presencia de un superclásico como *La vida es sueño*, una propuesta de Teatro del Contrajuego donde se incluye en el elenco al conocido actor cubano Julio Rodríguez.

Mención aparte merece *Venecia*, de la compañía argentina del mismo nombre, escrita por Jorge Accame y con dirección de Helena Trittek. Dentro de un Festival donde el uso más o menos afortunado de la tecnología constituyó una de las regularidades, este montaje se adscribe a la más pura tradición del juego escénico desnudo. Una historia sencilla y conmovedora con una interpretación que entra y sale del naturalismo, logran comunicar de una forma que a muchos les pareció demasiado ingenua, pero que a este crítico le funciona como un ejemplo de la magia de un argumento contado con imaginación y eficacia.

Bajo el título de *Daaalí*, los bien conocidos catalanes de Els Joglars llenaron la función inaugural y se convirtieron en el gran suceso de la primera mitad de

la cita. Albert Boadella completa un ciclo sobre la cultura catalana y –sin renunciar a la pasión por la espectacularidad que caracteriza la estética del grupo– abre paso a la palabra siempre utilizada con inteligencia, sabiduría y plena de intencionalidad. Como otras biografías escénicas, la obra arranca en el momento en que va a morir el personaje y reconstruye algunos de sus sucesos emotivos. Lo que singulariza al espectáculo viene de su vocación integradora de individuo y época por un lado, y del otro la precisión con que se yuxtaponen en el dilatado escenario. Aquí está la actuación naturalista junto al juego de identidades, la utilización del títere con la misma fluidez del virtuoso desempeño del elenco.

*Daaalí* hace pensar que a veces somos demasiado estrictos en cerrar las fronteras entre lo comercial y la trascendencia artística. La puesta puede agradar a cualquier espectador sensible y el tejido de referencias culturales profundas late debajo de un argumento cíclico pero de cierta continuidad. Sólo me resultó un tanto fría la amplificación de las voces de los actores, muy bien ejecutada técnicamente, pero sin el encanto de la proyección natural.

Desde Eslovenia llegó un clásico indiscutible del siglo recién pasado, *La cantante calva*, de Ionesco, según puesta en escena de Vito Taufer: El montaje se tornó demasiado frontal y el absurdo que acuñó el dramaturgo en los cincuenta se va ilustrando de una forma previsible. Janez Starina da

una clase de gestualidad y emisión vocal. El resto del elenco, también muy profesional, arriba a la redundancia por la falta de imaginación del movimiento escénico. A pesar del estatismo –y lo simple de la solución escenográfica, con un reloj enorme que fuera más expresivo sin sonar– buena parte de los espectadores disfrutó el ingenio de Ionesco y la laboriosa caracterización de los actores.

*Carmen, ópera de la calle*, de la Compañía Off de Francia, parte de la clásica obra musical de Bizet y lo lleva a la clave del teatro de calle. En las funciones de Caracas no se cumplió del todo la condición del género, pues se levantó una enorme construcción de hierro que si bien aporta al juego escénico, mediatiza las relaciones entre el espectáculo y el público. El trabajo del colectivo logra que la naturaleza operática conviva con un discreto desempeño interpretativo. Las escenas simultáneas no alcanzan suficiente originalidad y el final tiene más de efectista que de conceptual. Queda en la memoria el colorido de la puesta de Phillippe Freslon y Francois Joinville, el virtuosismo musical y la forma de respetar una tradición con ingenio.

La trece edición del Festival Internacional de Caracas significó una envidiable oportunidad de intercambio para Teatro Buendía y para la escena cubana. Aporta además la certeza de que, sea con el apoyo de la computación –que puso sobre el escenario del Teresa Carreño cuadros «recién pintados» de Dalí– o con el minimalista trabajo de Nidia Téllez, con su *Madame Curie* que ya vimos en La Habana, a la calidad artística se arriba por diversos caminos.



Safari Urbano, Producciones Gait



FOTO: NATALIA SALVADOR

### COMO LOS ANTIGUOS HISTRIONES

transhumantes, así vuelven sobre sus propios pasos los integrantes de la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa o los del grupo Andante, de Granma, creadores de la Expedición-bojeo por las costas del Golfo de Guacanayabo o los miembros de Rostro con su trabajo en la comunidad Dos Brazos. Poco a poco hilvanan una tradición llevando el teatro y otras formas espectaculares a recónditos lugares de la patria.

En cada sitio los esperan, ávidos, niños y espectadores de todas las edades, para quienes el encuentro es siempre trascendente por útil, entre otras cosas, porque comprenden que una parte (mínima, sí) del movimiento teatral cubano los tiene en cuenta entre sus destinatarios. Lo agradecen siendo el mejor público del mundo, desprejuiciado, participante, veedor de lo esencial.

Para los hacedores, estas experiencias rebasan el marco artístico para transformarse en una misión cuyo sentido define mejor, a su vez, los objetivos estéticos. De hecho se ha visto crecer a los grupos y a los individuos que animan tales proyectos, asaeteados por las exigencias del público.

No son las únicas aventuras que intervenculan teatro y comunidad en el país, como tampoco lo es en su género La Colmenita, de cuyo quehacer nos da testimonio «en primera persona», su director, Carlos Alberto Cremata, pero merecen estas y otras páginas de *tablas*.

Aquí hablan algunos de sus protagonistas, iniciando o reforzando un diálogo al que deseamos nuevos frutos.

# La Cruzada Teatral

**Armando Morales**

**LA XI CRUZADA TEATRAL RECORRE,** una vez más, el montañoso relieve del sistema Sagua-Baracoa, en la provincia de Guantánamo. Participar junto a los teatreros, confrontar la creación artística con los hombres y mujeres que pueblan estas zonas, replantear la escena que habitualmente presentamos en los cerrados espacios urbanos, asumir como componentes expresivos de nuestro trabajo la majestad de las montañas y la luminosidad cósmica del sol o de la luna y, sobre todo, percibir el respetuoso silencio o las sonoras carcajadas a pleno pulmón —según la ocasión— del público de estas comunidades, permite entender el fenómeno escénico en una extensión que corre el riesgo de deformar sus contornos al considerar el arte teatral sólo como aventura de entendidos.

La crisis de identidad que, en mayor o menor medida, afecta a las sociedades occidentales no encuentra respuesta en los terrenos restringidos donde tienden a encerrarse artistas, creadores y consumidores de cultura. Asistir a un concierto musical, un museo, una representación danzaria o teatral y hasta la inefable experiencia de leer un libro es, en nuestros días, privilegio de minorías.

La cuestión de apropiarse de un discurso teatral orgánico en la Cruzada, precede a otras cuestiones tan importantes como la propia acción escénica. A más de diez años de continuo ascenso de los teatreros a las comunidades y poblados de montañas y a las llamadas «zonas de silencio» de los municipios de Yateras, San Antonio del Sur, Imías, Maisí y Baracoa; se hace necesario plantearse qué decir a tan específico espectador y cómo decirlo. En este sentido a cada agrupación participante en la Cruzada le correspondería abrir áreas investigativas sociológicas que pudieran nutrirse de otras investigaciones tanto en el campo histórico, como en el

de la educación, trabajo y renglones productivos, economía, salud, creencias, leyendas y mitos populares. De sus preguntas y las posibles respuestas depende el eventual valor de un repertorio cuyos temas y personajes, así como su poética teatral, adopten formas elaboradas abiertas a todo público, no sólo al de los cruzados.

El Guiñol de Guantánamo, bajo la dirección de Maribel López, ha encauzado el arte del títere a aristas expresivas donde el llamado teatro de títeres, teatro para niños, teatro popular, teatro comunitario y tantos ociosos y agotados calificativos son borrados por su vaguedad, lo que nos permite parafrasear a Bertolt Brecht y afirmar que «el teatro tiene que primero ser teatro para después ser todo lo demás». Habría que señalar que el títere como instrumento artístico de alta precisión y de expresión singular resulta idóneo para estimular o restaurar el gusto por el ritual escénico. Los titiriteros del Guiñol de Guantánamo —también los del Proyecto Polimita—, han replanteado el problema de la figura animada y la sobrevivencia de este milenar arte, pues para desarrollar el teatro de títeres debe volverse sobre sí mismo, no para reencontrar sus esencias, sino para descubrirnos en qué puede, aquí y ahora, ser necesario.

La liberación de un teatro para todos, dinamitando los obstáculos de la tradicional cuarta pared constituye, para los teatreros de la Cruzada, meta a conquistar. El retablo titiritero, si realmente es capaz de hablar sobre los temas que permanecen silenciados o escondidos en los rincones de una estéril cotidianidad, todavía aportaría a sus hacedores verdaderos fulgores en la campaña de sitiar en sus propias fortalezas, a la apatía, a la inercia, a la entronizada marginalidad.

Instituciones y centros culturales comprometidos en proyectos culturales con la comunidad han

reconocido el trabajo de la Cruzada Teatral. El Centro «Félix Varela» le otorgó en el año 1996, la Distinción Iberoamericana «Premio Elena Gil». En 1998, el Ministerio de Cultura, la Distinción «Juan Marinello». El Centro de Cultura Comunitaria la distinguió, en 1999, con uno de sus premios anuales y la Unión de Jóvenes Comunistas con su Premio Abril.

La XI edición de la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa contó con la participación de los colectivos guantanameros Guiñol de Guantánamo, Proyecto Polimita, Teatro Rostro y Proyecto Trianón, los cuales fueron acompañados por el Teatro Callejero Andante, de Granma, y el Teatro Nacional de Guiñol, además de destacados críticos y especialistas vinculados al arte teatral todo.

Cada uno de estos grupos mostró, en los trabajos ofrecidos, una perspectiva abierta a diferentes espacios y núcleos poblacionales. En las presentaciones pudo verificarse la restauración de formas de la cultura teatral un tanto perdidas en una tradición «ignorada u olvidada». Tradición asumida ahora, como herencia de una práctica perfilada por los teatreros de la Cruzada en el sentido de la identidad y de la cohesión social entre espectadores y actores, complementos contrarios en las reglas de la comunicación artística.

En este sentido, los títulos presentados permiten apreciar un panorama de sumo interés. *El retablillo de Don Cristóbal*, clásico de la dramaturgia titiritera, que Federico García Lorca fijara para la dinámica expresión del títere de guante –cachiporrazos incluidos–; y la pieza no menos importante *La calle de los fantasmas*, de Javier Villafaña, esta última en alarde de osadía técnica al presentarla con títeres de varilla, técnica que los animadores del Guiñol resuelven con total pericia y dominio de esta modalidad.

Con *Los bailes del deseo*, del español Alfonso Zurro, autor que retoma aristas esperpénticas de un Valle-Inclán, matizadas con la picaresca gracia de los autores del dorado siglo del teatro en lengua castellana, se revelan las excelencias de sus animadores. Nos convencen de la vida de sus fantoches de gran tamaño, Gertrudis (Tula) Campos y Emilio Vizcaíno, este último superior realizador de las figuras del tablado, junto a la sombra –de la luz–, de sus maestros Maribel López y Juan Carlos Monsench y la juventud creativa de Mayelín Sánchez y Eldis Cuba. Todos regalan gracia y sabiduría teatral en un complejo ritual escénico con el que ha sido concebida la puesta.

Un nuevo título fue presentado en esta Cruzada y con él, Emilio Vizcaíno asumía la responsabilidad de la dirección escénica. *El burrito Inocencio*, en versión del director, presentaba hermosos títeres de guante diseñados y

realizados por el propio Vizcaíno. La muestra del Guiñol de Guantánamo se completaba con el «juego escénico» *El tamborilero*, ahora con la eficiente Mayelín Sánchez en dúo con Vizcaíno. Por su parte Eldis Cuba rehacía *Opalín y el diablo*, del argentino Fernando Thiel en una puesta para juglar-solista.

El proyecto Polimita, ahora dirigido por el capaz Rafael Rodríguez, perfilaba con mayor nitidez las metas que este colectivo pudiera alcanzar. Polimita cuenta con los titiriteros Dolores (Lolita) Olivares y Félix (Pindi) Salas. La Olivares posee gran experiencia y sus trabajos revelan un virtuoso desempeño en cada uno de sus personajes. Bien animando sus títeres tras el retablo en *El demonio de los libros* o en *Los tres cochinitos*; bien como actriz en la puesta de *El hombre de la gallina*, simpática pieza de nuestro teatro bufo. El trabajo de Lolita es verdadero suceso teatral reconocido por el aplauso admirado y agradecido del público. Trabajo merecedor de mucha mayor atención por parte de la crítica especializada. Completan la nómina del Polimita, Delia Balón y el regreso a las tablas del antiguo guiñolero Ricardo Quintana, junto al mago Max Henry.

Ury Rodríguez, en todos estos fundacionales años de la Cruzada, le ha permanecido fiel. Como actor y director del Teatro Rostro, la Cruzada lo ha ido transformando en actor-titiritero. No hay que olvidar que en sus inicios, sus pasos se encaminaron al Guiñol de Guantánamo. En la edición del 2001, Ury presentó su trabajo *Papatitiritero* con guión, diseño, dirección e interpretación suyos. Obviamente llevar a feliz término esta suma de disciplinas es tarea de titanes. El teatro, por sí mismo, con sus recursos expresivos, privilegia una comunicación, un diálogo directo en función de una espectacularidad creadora y precisa, no necesita ni prólogos preparatorios ni mucho menos epílogos explicativos. El teatrero Ury ha trabajado un tema ecológico de gran importancia en los días que corren. Su juego teatral, con la participación de los propios niños, es resuelto con eficacia y dominio de un discurso donde la improvisación se define como recurso imprescindible. La selección de sencillas marionetas construidas por el actor para algunos personajes propios de la fauna cubana recrean un mundo de fábulas y real encantamiento.

Otra personalidad del teatro guantanamero, el actor Carlos Pérez se hizo presente en la Cruzada. Miembro del Proyecto Trianón, Carlos colaboró en la puesta de Rafael Rodríguez sobre *El hombre de la gallina*. El tradicional rol del «negrito» fue resuelto, por el actor, con los atributos que anteriores intérpretes de valía le han conferido a este popular personaje. Igualmente habría que señalar su labor como clown en trabajo dirigido al público infantil. Otra participante



de la Cruzada, la actriz Maruja Chivás, deleitó a sus espectadores y a sus colegas con *La plaza de los cuentos*.

En la Cruzada del 2001, acompañó a los guantanameros el Teatro Callejero Andante, de Granma. Juan González Fiffe, su director, ha hecho suya la estrategia artística de un teatro que, por excelencia, siga siendo teatral ante la presencia de un público que, por muy disperso, alejado o extraviado que se encuentre, se reconozca en lo representado. Para lograr este acercamiento, este diálogo, el Andante nos descubre la riqueza de un lenguaje indirecto, de audacias metafóricas, de búsquedas de formas de narrar, de gestos, de realzar una sensualidad de lo teatralizado. Los miembros de Andante son responsables del signo de un posible teatro total, poniendo en juego la libertad de hacer su teatro.

*La ronda de los cuenteros*, en un guión de Fiffe y con el trabajo interpretativo de Celso Portales, Adisnubia Martí, Eudis Espinosa, Mileidis Jiménez y Amarylis Aguilar amplían la valoración del público de los cruzados gracias a una acción teatral que destruye el olvido histórico al que

han sido sometidos los hombres y mujeres de estas zonas. Público que reclama de sus teatristas una participación activa y la reacción ante la estéril imitación.

Es casi seguro que Javier Villafañe, desde su eterna «Andariega», haya desandado los caminos de la Cruzada. Quien escribe estas palabras ha llevado a las montañas *El panadero y el diablo*, *Chímpete chímpata...* En una noche de oscuro esplendor, en Yumurí, junto al mar, en la desembocadura del río donde levantamos por unas horas el trashumante campamento y luego de una jornada irrepetible me contó, en sueños, un cuento que le contaron...

Había una vez un niño que siempre estaba triste. Un día había una función de teatro para los niños y fue a verlo. Era de risa. Al principio no se reía pero después empezó a reírse un poco. Después de un rato ya estaba riéndose mucho. Las marionetas eran bonitas. Cuando terminó se quedó riéndose mucho, para toda la vida.

La Cruzada Teatral y la alegría de hacerla, junto al pueblo de las montañas, será alegría para toda la vida.

## Dora Alonso de pie, sobre la Isla

**SOBRE LAS PALMAS MÁS ALTAS ESTÁ** parada Doralina de la Caridad y Pérez Corcho, la niña nacida en diciembre de 1910 en la finca Recreo de la provincia de Matanzas. Ni Adela, la madre, amante de las rosas, ni David, el padre, recio ganadero de origen español, sospechaban lo que habían traído al mundo. Sí lo sabía Namuní, su nana negra, nieta e hija de esclavos. Alentó en la chiquilla de ojos verdes el poder de la imaginación, le narró leyendas de su tierra, la inició en los misteriosos caminos de la palabra, le enseñó lo precioso de la libertad. Entre las olas azulísimas de la playa de Varadero está parada Dora Alonso, a su lado hay un cochero de traje celeste, lleva en su carromato a Guille, a Camilín, a Isabela, la muchachita del Valle de la Pájara Pinta en Viñales; están también Ponolani y Juan Ligerero, pero ninguno quiere decir adiós. Dora hablaba siempre de su pueblo, los campesinos, los pescadores, los carpinteros, los artistas de circo, los titiriteros. En ellos, hallaba siempre el oro, el cobre, el mármol que hicieron valer sus intentos de escritora. Todo, mezclado con las lecturas infantiles de Víctor Hugo, Defoe, Salgari y Verne, forjó su corazón de franca estirpe y se hizo periodista, narradora, poeta. Entre los lirios, los jazmines, las ixoras, los álamos y las casuarinas está parada la abuela Pirula o Dora, que es lo mismo, acaricia a su nieto guajiro, aquel nacido a petición de los Hermanos Camejo en los

### Rubén Darío Salazar

años 50 y cuyo nombre lleva el orgullo del campo, Pelusín del Monte. Junto a los textos para el retablo titiritero escribió dramas y comedias para adultos, *La hora de estar ciegos*, *La casa de los sueños*, *Los santos*. La Revolución desató su literatura para niños, no hubo ningún teatro del país que se quedara sin recibir la eclosión dramaturgica de la matancera: *El sueño de Pelusín*, *Espantajo y los pájaros*, *Tin Tin Pirulero*, *Saltarín...* y muchas más. Sobre el mapa de Cuba está parada Dora Alonso y nadie sabe cómo ha sido, pero el pasado 21 de marzo partió con el cometa Halley, que le había prometido llevarla a conocer otros mundos para escribir nuevas historias. Quien la haya conocido sólo en libros la sabrá eterna en cada letra impresa, quien haya disfrutado de su amistad sincera, recibirá mensajes ocultos en curujeyes, notas escritas en pétalos de mariposa blanca. Sabrá siempre que, al despertar, junto a la salida del sol encontrará a Dora, de pie, sobre el corazón de cada cubano amante de su Isla.

FOTO DEL AUTOR



# Un diálogo callejero

Entrevista a Juan González Fiffe,  
director de Teatro Andante

### APROVECHANDO LA ESTANCIA EN EL BOJEO

*Teatral, evento que auspicia el grupo Andante, conversé con Juan González Fiffe, director artístico del colectivo y promotor del teatro callejero y comunitario. A la sombra del faro de Cabo Cruz, en el sur de Granma, vísperas de su 130 aniversario, Fiffe expuso sus ideas no sólo sobre la praxis de su grupo y el evento, sino que ofreció, además, una mirada sobre las posibles coordenadas en las que se encuentran hoy en Cuba el teatro de calle y el teatro comunitario.*

*¿Sobre qué bases se realiza el evento Bojeo Teatral? ¿Cuáles son sus objetivos?*

**Parte** de una idea básica: unir las tres zonas pilotos que atiende el grupo: la zona de San Francisco de Cabezada, Cabo Cruz y Santo Domingo, en la Sierra Maestra.

Esta es la primera idea de la expedición. Desde el punto de vista artístico tiene como objetivo mostrar propuestas escénicas del grupo, tanto de sala, como de espacios abiertos, de calle y de creación con la comunidad, además de realizar los talleres en las comunidades. Existen diversos tipos de talleres, de creación de muñecos, de iniciación musical, del juego tradicional al juego escénico, talleres de narración oral escénica, tradiciones narrativas de las comunidades, siempre partiendo de los intereses propios de las zonas.

*Previo al Bojeo realizaron durante nueve años la expedición sólo hasta la Cuenca del Cauto, en Cabezada.*

### Maité Hernández-Lorenzo

*Después de ese período de trabajo, ¿qué resultados visibles ha tenido la comunidad, desde el punto de vista sociocultural?*

**Son** palpables, desde el punto de vista de la participación popular, en el hecho artístico. Ya somos parte de una familia, hay un lenguaje común, una comprensión de determinados códigos artísticos. Ese público, de una comunidad totalmente aislada, ha logrado una activa participación en el hecho cultural. No sólo como mera participación, sino a la hora de compartir procesos, criterios sobre futuras puestas en escena.

En el orden social, la comunidad ha ido evolucionando, sobre todo en el pensamiento. Aunque sé que no hemos logrado todo lo que nos propusimos desde un inicio, al menos se ha conseguido desarrollar el pensamiento del hombre que habita bajo esas condiciones, propiciarle una óptica cultural para esa nueva forma de pensar, de ver el desarrollo de sus propias comunidades, que se integren a todo este trabajo cultural, y en apoyo a un grupo de medidas que ha tomado el gobierno para impulsar la reforestación, el cuidado del medio ambiente, el mejoramiento de la vivienda, la optimización y protección del agua.

Se ha hecho énfasis en el trabajo de los maestros con los niños, no sólo cultural, sino también de los valores educativos, porque cuando le aportamos, a través de nuestros talleres, métodos prácticos para llegar al niño, para poder establecer una comunicación y que el aprendizaje sea mucho más dinámico, también es una contribución en este sentido.



Pienso que hemos logrado algo, no estoy conforme, ni siquiera satisfecho, porque hemos podido participar muy poco, por la lejanía del lugar y por lo difícil que nos ha resultado durante estos años poder llegar sistemáticamente a él. Llegamos con cierta frecuencia pero no la suficiente como para que tenga la dimensión que necesitamos. Creo que ha existido una evolución, pero no es definitiva, todavía se puede hacer mucho más.

*¿Cuáles han sido los principales obstáculos para desarrollar el trabajo?*

**Los** artistas en este tiempo hemos tenido experiencias en todos los sentidos. Cuando iniciamos este proyecto, que es uno de los diez que tiene el grupo, uno de los colaboradores principales nuestros fue la UNESCO. Constituíamos un club UNESCO del trabajo con títeres en las comunidades, y a raíz de que en Cuba comienza el estudio de la ley de asociaciones, por esta razón se detiene el trabajo. Afortunadamente nuestro club nunca tuvo ninguna dificultad, y después de los análisis pertinentes, se declaró oficialmente que podíamos continuar a través de la Dirección de Cultura que ha sido siempre la institución básica. Existió cierta incompreensión en el gobierno municipal y provincial que nos alejó cerca de tres años de esas comunidades y de un trabajo que habíamos logrado sistematizar.

Al regresar encontramos un deterioro muy grande porque ya ese espacio que dejamos nosotros, lo ocuparon sectas religiosas que han creado un estado en una gran parte de la comunidad, que a nosotros nos parece muy desfavorable para la cultura que queremos masificar. Pienso que ese fue uno de los grandes obstáculos que nos atrasó el trabajo. Desde el punto de vista geográfico y de condiciones materiales siempre han existido dificultades,

y cuando cae un pequeño aguacero, por ejemplo, ya no se puede entrar, porque lo que había sido una sequía absoluta se convierte en una pantanera imposible de transitar; y para la navegación por el río, no siempre se cuenta con los medios. Nosotros pudimos hacer muchas visitas coordinándolas con Flora y Fauna, que nos prestaban su barco, o con el que abastece de agua esa zona. Con la agudeza del período especial se dificultó nuestro viaje sistemático a la cuenca.

A eso se le suma que no contamos con el transporte ideal para llegar a esos lugares. Porque no es solo Cabezada, que requiere de una transportación muy particular, sino también Cabo Cruz, que está muy alejado de nosotros, y Santo Domingo, donde se encuentran las pendientes más inclinadas del país. Y son cosas que no está en nuestras manos resolverlas con facilidad, por eso nos resulta difícil en ocasiones llegar con asiduidad a las comunidades.

*Háblame del resto de los proyectos que anunciabas.*

**Los** Andantinos es uno. Un grupo de niños que son atendidos técnicamente por los compañeros del grupo, se les imparten clases de danza y actuación. Ellos participan en las giras, en todos los eventos, vienen a la Sierra, al Cauto, en la medida de sus posibilidades. Tenemos, además, el *Ándate* con los niños, que se hace en la periferia de Bayamo, sobre todo en comunidades que pertenecen a la ciudad, pero que no forman parte de su entorno, y también en los barrios de la capital.

Organizamos la temporada de verano en la que invitamos a grupos de teatro de calle del movimiento de aficionados, que en gran parte han sido fundados por nuestro trabajo. Por ejemplo, en el municipio Río Cauto se encuentra Teatro Girasol, con algunos años de experiencia en el teatro comunitario y callejero; en Jiguaní existe otro que ya ha tenido logros nacionales como aficionado; otro en Niquero y uno más en Guisa. Todos estos grupos surgen a raíz de los talleres que hemos realizado con los promotores de esos territorios. Celebramos a la vez el Encuentro Provincial de Teatro de Calle, en el cual todos estos grupos están presentes, y se desarrollan talleres donde se les imparten técnicas de participación comunitaria, de máscaras, zancos, creación de muñecos para este tipo de espectáculos, talleres de actuación con máscaras, un movimiento muy interesante.

Tenemos pensado en diciembre un taller nacional de teatro de calle, aunque no es *per se* teatro comunitario, porque es sencillamente una línea estética otra, pero nos ofrece la oportunidad de estar en contacto directo con una gran masa en las comunidades y los

barrios, pues se acerca mucho al gran público. Pienso que es el modo más popular de manifestarse el teatro: hay una participación amplia y directa de ese público de los barrios en el hecho teatral.

*El grupo se ha ido definiendo por su estética como un grupo de teatro de calle...*

La línea fundamental del grupo es el teatro de calle. Pero hacemos otro teatro que nos permite atender los intereses de las comunidades. Concebimos espectáculos que pudiera llamar más experimentales, aunque a mí no me gusta llamarlos así como si fuera un género o un estilo, cuando no lo es. Hacemos ese teatro experimental que le permite al actor ciertas búsquedas, diferentes a lo que hace cotidianamente, un trabajo extraverbal, gestual, para un espacio pequeño, íntimo, un texto poético. Es decir, tratamos de equilibrar esa carga agresiva que es la calle, sobre todo para el actor, quien necesita que su cuerpo y su mente trabajen en otro sentido.

Le dedicamos especial atención a los niños, que es el público más agradecido que hemos tenido. Cuando comenzamos a trabajar no éramos un grupo para niños. La Cruzada Teatral de Guantánamo nos hizo pensar en los niños.

La primera vez que fuimos a la Cruzada llevamos un espectáculo para adultos, pero los organizadores de aquel momento no lo sabían. Llegamos a Vega del Toro a las once de la noche, sin conocer a nadie prácticamente. Al otro día por la mañana salimos; cuando vamos saliendo para Bernardo, se me acerca Bonaga y me dice, Fiffe, en Bernardo actúan para los niños. Yo me quedé como loco y dije que sí. Ese hecho cambió el sentido inicial de la Cruzada. Nosotros desde Vega del Toro hasta Bernardo, el grupo caminó junto, elaborando ideas, cuando llegamos a Bernardo teníamos el embrión de un espectáculo para niños y comenzamos a improvisarlo, a hacer muñecos con fibras naturales. Aquello nos ofreció una impresión muy grata. Este año la gente de la Cruzada se enteró de la historia, ellos no la conocían. De ahí en lo adelante hemos trabajado para niños, a veces mucho más que para el resto del público.

Eso te explica también cómo Andante se fue haciendo en el camino, en un comportamiento férreo, en una disciplina, en una ética que nos fue llevando a una estética, que es la que hoy define al grupo. Ahora nos damos ciertas libertades porque hemos logrado asumir esa estética, esa poética, que ya está en la piel de las personas.

*Desde tu propia praxis teatral, específicamente el teatro de calle, ¿cómo consideras que se encuentra la salud de esta manifestación en Cuba?*

El teatro de calle en Cuba todavía es un sueño. En la década del ochenta, que fue muy buena para el teatro cubano, entonces yo trabajaba en la Escuela de Instructores de Arte en Granma, y en aquel momento era un gran reclamo, sobre todo de los teatristas latinoamericanos que llegaban buscando teatro de calle, cosa que nunca encontraron como expresión artística, salvo recursos del teatro de calle en algunas puestas en escena y asumidos de otra manera, como el caso del Cabildo. Porque una cosa es teatro de calle y otra, teatro en la calle. Como el teatro de relaciones, por ejemplo, que tiene pasacalles, comparsas, pero no existía definido como teatro de calle.

Tuve la gran suerte de estar en el año 90 en el taller de Machurrucutu, y aunque no estuve en un curso de teatro de calle, sí me preocupé mucho por lo que debía pasar en Cuba con el teatro de calle. Eso se fue convirtiendo en una preocupación. En el año 87 me fui con un grupo de alumnos, que hoy forman Andante, a las comunidades, orienté un trabajo de investigación, y ahí comenzamos a producir el espectáculo a partir de la creación colectiva. Como no existía teatro en aquellos lugares, busqué un sitio que reprodujera el teatro de arena en espacios abiertos. Aquello me llevó a descubrir una magia enorme que existe en todos los espacios que nos rodean, todos pueden tener una calidad teatral. Por eso llego a Machurrucutu con esa inquietud muy definida.

Al final del taller tenía una puesta en escena bien clara en mi cabeza, y decidí llevarla para Bayamo. Recuerdo que nos montaron en un camión, nos llevaron a un parque y la función empezó a las doce del día, bajo un sol oriental bien fuerte. Allí se mantuvieron durante más de una hora más de quinientas personas. Tuvimos la suerte que directivos de artes escénicas, en aquel momento era Jesús Rueda, uno de los principales idealistas creadores de este grupo, nos aprobaron el proyecto. El 14 de diciembre de 1990 estrenamos *Mañana*, la primera obra del grupo. Esa pieza que nosotros queremos mucho, era la imagen teatral de nuestros preceptos éticos y estéticos.

*Existen algunas prácticas de teatro que se autotitulan teatro comunitario y de lo que se trata es de desplazamientos de un espacio convencional a uno abierto. ¿De qué manera tú, como un director que radicas en*

*Bayamo, tu contexto natural, concilias esos intereses marcadamente comunitarios con intereses artísticos que en algún momento pueden no responder a esas necesidades de la comunidad?*

**A** veces me resulta bastante difícil y no sé cómo lo logro. Nunca he pensado sobre eso. Cuando trato de explicarme a mí mismo el fenómeno del teatro de calle, lo planteo de tres maneras: el teatro en la calle, el teatro a la calle, el teatro de calle.

El teatro en la calle es aquel que se hace comúnmente en un espacio convencional y se trata de reproducir ese espacio en la calle; por supuesto, la puesta en escena que se somete a eso, pierde en más de un cincuenta por ciento su posibilidades estéticas y de comunicación, porque las condiciones de una sala son únicas, inviolables. El teatro a la calle, o teatro para espacio flexible, que se ha hecho mucho en el país, es el que puede ir a la calle con cierto reconocimiento de algunas condiciones específicas de ese espacio otro. Y el teatro de calle tiene una estética y conceptualidad propias y no se parece a ninguno de los anteriores.

Nosotros hacemos mucho el segundo, por las condiciones de trabajo, pero nuestra línea es el teatro de calle.

Tenemos muy clara nuestra línea estética, hasta dónde nuestro discurso no tiene nada que ver con el teatro comunitario, es teatro de calle. Ahora, aparte de eso, aplicamos proyectos comunitarios. Buena parte de nuestras propuestas se llevan a las comunidades, se establece un espacio de representación donde el público disfruta de ese resultado. Claro, a veces las fronteras se difuminan, porque un creador se alimenta de su medio, y si tú participas de la problemática de una comunidad, inevitablemente la comunidad se impregnará en ti. Tu realidad no puede estar divorciada de tu realidad artística. En buena medida, esa búsqueda que hacemos de una estética callejera tiene que ver con ese diálogo

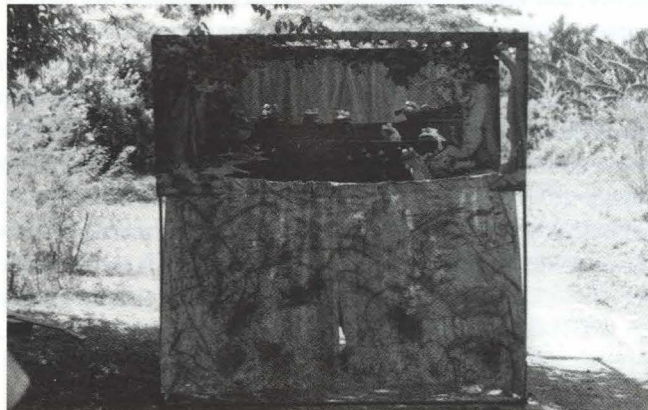
cotidiano que tenemos con las comunidades.

Pero siempre hay una intención. Por ejemplo, en la obra que estamos montando ahora, la que en esta ocasión mostramos al público como demostración de trabajo, en pleno proceso creativo, está concebida a partir del cuento «El caballito enano», de Dora Alonso, y es una pieza titiritera para retablo. No tiene que ver con ningún proyecto comunitario, sin embargo se está produciendo en un contexto comunitario, en pleno intercambio con la realidad particular de las comunidades. En esa demostración el público participa, se proponen cosas, se subvierte el sentido, se desmonta el espectáculo, hay un intercambio activo. Y aunque no lo quieras, aunque no sea un propósito consciente, influye en el proceso de trabajo, se inserta, de otras maneras, la comunidad.

*¿A qué atribuyes tú que, siendo Cuba de una tradición cultural tan festiva, de profunda raíz popular, que entronca con las tradiciones caribeñas, cuyos espacios de funcionalidad, en su mayoría, son abiertos, el carnaval, la feria, cosas que están orgánicamente incorporadas en la piel cultural del pueblo, lo que está conectado profundamente con la situación social del país, pues apenas exista un movimiento de teatro de calle visible, y no de la manera puntual en que se encuentra ahora?*

**Yo** me he hecho esa pregunta muchas veces. La historia del teatro cubano antes del 59 es muy conocida, pero a partir de esa fecha las principales figuras del teatro cubano empiezan a contactar con el teatro de Europa del Este, también se hereda una fuerte influencia del teatro de Broadway. Los teatristas reciben un apoyo inédito hasta el momento del gobierno, se comienzan a rehabilitar muchas salas, no sólo en La Habana, sino también en las provincias, surgen las grandes compañías, de teatro dramático y de guiñol. Pero todo ese auge se produce en las salas, con la estética del teatro de sala.

No puede negarse la influencia del teatro



latinoamericano, a través de la institución Casa de las Américas, pero es menor y su práctica se realiza más tarde en el teatro cubano, por medio de la creación colectiva mayoritariamente y en la década del 70.

Tú hablabas del carnaval, pero aquí el carnaval se ha desvirtuado y lo que se hace es «cabaret» en la calle. Por ejemplo, cuando ves una comparsa se parece más a un *show* de mal cabaret que a un acto concebido a partir de un lenguaje teatral, un verdadero acto de creación y participación popular.

En Latinoamérica, debido a la crisis económica y la falta de apoyo oficial, se ven obligados muchas veces a agenciarse los espacios, ocupar el sitio del transeúnte y convertirlo en un lugar de representación y comunicación. Nosotros no tuvimos esa necesidad, ni siquiera en la década del 90, en medio de la crisis y también de la proliferación de grupos, no fue una necesidad. Porque nuestro caso no surge de esa presión. Pero no niego que otras personas sintieron esa necesidad y las obligaron a pensar de un modo diferente. Se evidenció la urgencia de buscar otros caminos, de dinamitar otros espacios desiguales a los de la sala que ya no tenía luces, sonido, etcétera. Pero también en muchos casos fue algo eventual, coyuntural. Algunos lo hacen por facilismo, para ir resolviendo económicamente y para justificar su existencia, y eso va en contra de los preceptos estéticos y éticos. No hay ningún valor; está en la epidermis.

Afortunadamente, como todas las modas, eso ha ido cambiando y se han mantenido los que verdaderamente optan por este tipo de teatro, como Albio Paz, quien ha sostenido de manera sistemática, definitiva y con mucha fuerza el teatro callejero. Yo, en ese sentido, estoy muy deseoso de poder participar y compartir con ellos en algún encuentro. En el pasado Festival de Camagüey planeamos muchas cosas, pero no se nos ha dado nada todavía.

También implica en el caso de la dramaturgia, de la formación y preparación de los actores, especificidades muy concretas que atañen al teatro de calle. En el caso de los actores, un entrenamiento que pasa por la acrobacia, por el trabajo de la voz, del ritmo, de la proyección escénica; en el de la dramaturgia, por particularidad de la escritura de un texto que puede ser partitura, que tiene espacios vacíos de improvisación, susceptible de dinamitarlo en la representación, que pasa por lo coyuntural, como una especie de parateatro, de un texto espectacular con un tiempo muy específico.

Sin duda, la dramaturgia del teatro de calle es un aspecto inexplorado, que tendríamos que empezar de cero. Si vamos a contar una historia a partir de un tratamiento espacial diferente y de una dinámica de comunicación con el público diferente, la dramaturgia tiene que tener en cuenta todo eso, tanto la dramaturgia del texto como la espectacular. No se trata de cosas nuevas, sino diferentes.

En el caso de la dramaturgia hay que tener en cuenta muchos niveles. El nivel de la realidad, de lo imaginativo; me gusta llamar a ese teatro la poesía de lo cotidiano. Nuestro mundo está lleno de teatralidad, en cualquier lugar uno percibe teatralidad aunque no sea teatro puramente dicho. Sólo la convención de decir «esto es teatro», lo convierte en teatro, pero estamos rodeados de teatralidad.

*Este año el grupo cumple su decimoprimer aniversario. Después de este tiempo, ¿cuáles son las expectativas del grupo ante estas tres zonas de creación?*

**Estamos** trabajando actualmente en la obra *Coral de fantasía*, a partir del texto original de Dora Alonso «El caballito enano». Es un espectáculo de retablo para sala que comienza en la calle; los personajes del circo llegan, se produce el encuentro y se trasladan al teatro.

Tenemos pensado estrenar a mitad de año el espectáculo *Las estaciones del poeta*, de mi autoría. Será algo grande de calle, pensamos que por el diseño, el concepto de la puesta en escena, debe ser algo interesante que marque una nueva etapa en el grupo. Para el próximo año queremos estrenar otro espectáculo de igual magnitud que se titula *Las danzas del silencio*. Esto se encuentra en proceso de gestación primaria, estoy trabajando en ello. Pensamos que sea superior a *Las estaciones*...

Con respecto al trabajo comunitario lo mantendremos como una línea paralela a la producción del grupo. Ampliaremos el proyecto *Ándate por los barrios*, mucho más ahora que tenemos el ómnibus. Esto se nos convierte en la posibilidad de crear un espacio promocional del trabajo artístico del grupo.

Otro de los proyectos es la Academia de la comunidad; nos ha obligado a ir llevando un interés didáctico, sin llegar al didactismo y en cada montaje evolucionar los preceptos artísticos. Vamos creando una relación ascendente en la comunicación con el espectador, especialmente por el debate que sostenemos con él. Eso es una intención del grupo, si no lo logramos, algo ha fallado.

# Una experiencia antropológica

Laurie Aleen Frederik

«TEATRO ANTROPOLÓGICO» ES UN término que se usa en Cuba, pero a menudo se refiere a las teorías del teatrasta Eugenio Barba. Barba usa una perspectiva antropológica en el teatro, reconoce la unicidad de gestos y tradiciones de otras culturas y los incorpora en sus representaciones teatrales, pero Barba no es un antropólogo. El aprendizaje sobre, y la comprensión de otras acciones culturales es, por supuesto, parte de la antropología, pero la meta de la disciplina es distinguir las motivaciones de aquellas acciones. Una de las características más distintivas de la disciplina radica en su método de investigación y la profundidad con que estudia sus temas. Alguien puede sentarse cómodamente en casa con un libro y leer sobre otras culturas, pero el antropólogo es quien escribe los libros, quien escoge aventurarse fuera de la biblioteca y vivir con los sujetos de estudio. Para entender (o al menos empezar a entender) una cultura diferente, y más importante, distinguir cuáles elementos construyen su identidad e ideología, hay que experimentarla. Hay que experimentar sus penas y dificultades, sus felicidades y victorias —comiendo su comida, aprendiendo sus costumbres diarias, y conociendo la comunidad con una base personal. También es imprescindible que la investigación se lleve a cabo en un largo período de tiempo. En varios días uno puede aprender algo sobre una cultura, pero cualquier representación (teatral u otra) será superficial. Sin embargo, en varios meses, o idealmente en años, uno podrá entrar en la conciencia del grupo particular.

Cuba profesa una tradición larga en este tipo de teatro: Teatro de Relaciones, Escambray, La Yaya y Cubana de Acero. El más reciente proyecto en Cuba que utiliza estos métodos (y el primero en Guantánamo) se llama Laboratorio de Teatro Comunitario, dirigido por Ury Rodríguez, y realizado por primera vez en abril-julio de 2000. Aunque este proyecto no es parte de la Cruzada Teatral, Ury fue inspirado por su experiencia como integrante de ella, y entendió que para influenciar y animar el desarrollo de los programas culturales en estas zonas de difícil acceso, era necesario un período de tiempo más largo. Los viajes anuales de la Cruzada a las comunidades montañosas y aisladas, son muy valiosos, pero apenas permiten pasar un día en cada sitio, y es imposible conocer la gente y sus culturas a profundidad. En los diez años de existencia de la Cruzada, los creadores han ido comprendiendo qué tipo de teatro interesa más a los campesinos, y han variado su repertorio de acuerdo al crecimiento intelectual de sus respectivas poblaciones. No obstante, en las obras, mientras existen personajes de campesinos, el público mismo no entra a escena, y luego no tiene acceso al arte durante los restantes días del año. Por eso, Ury Rodríguez diseñó un proyecto para enfocarse en sólo una comunidad, y pasar por lo menos un mes en cada área. El desafío será la creación de un grupo de teatro campesino aficionado.

## La investigación

El proyecto se lanzó en el pequeño pueblo Dos Brazos, población 314, que se localiza ocho kilómetros al norte de Puriales, San Antonio de Sur, Guantánamo. En abril de 2000, Ury, su compañera profesional, Virginia López, y yo, fuimos a Dos Brazos para empezar la primera fase, la investigación social. Durante dos semanas convivimos con los habitantes de esta comunidad e hicimos entrevistas, formales e informales, a la espiritista del pueblo, el delegado, el médico, el cuentero, los religiosos, los niños. El delegado nos contó de la lucha para conseguir la electricidad, los caminos viables y el transporte, mientras el cuentero explicó el mito de la fantasma local—una mujer vestida de blanco quien, se decía, frecuentaba una parte del río llamada Paso de Mano. Otros habitantes nos relataron sobre el papel de la comunidad en la Revolución y de sus experiencias como combatientes. Se dio el permiso oficial a la comunidad para tener una pelea de gallos, y los aficionados trajeron orgullosamente sus gallos finos para demostrar esta tradición popular del campo. Además, vimos un Altar de Cruz y bailamos en el guateque tradicional que siguió.

La meta de la investigación era identificar algunas de las características culturales que constituyen la identidad de la comunidad y, más adelante, incorporarlas a la obra final en la cual los propios campesinos actuaban. Nos dijeron que antes del Período Especial había existido un grupo de músicos que tocaba todos los sábados, y que existían juegos de béisbol semanales, e incluso un grupo de teatro.

Las casas en Dos Brazos están muy dispersas, y por ello los vecinos se encuentran solamente por casualidad en la bodega o cruzando los trillos. Aunque las gentes de Dos Brazos se reconocieron campesinos y cubanos, lo cierto es que ya no tenían nada para representar su propia cultura local. Fue esa identidad la que el Laboratorio intentó recuperar.

### Había una vez...

En mayo, regresamos a la ciudad de Guantánamo para escribir una obra basada en el material que habíamos recolectado en Dos Brazos. Empezamos con discusiones sobre la comunidad y los elementos que la caracterizan. Finalmente, identificamos tres bases principales sobre las que queríamos trabajar:

1. Los personajes distintivos que se reconocen como líderes de la comunidad.

2. La leyenda de la mujer fantasma del Paso de Mano.  
3. El poder del camino y el hecho de que casi toda la interacción social ocurra en el mismo.

El próximo paso fue el de construir un cuento. Virginia empezó el proceso e inventó la historia de un gallo, su canción mágica y el poder que tenía sobre un pequeño pueblo. Después, Ury extendió esta historia. Lo que empezó como el cuento de un gallo se desarrolló en una fábula que conectaba el símbolo del gallo a la identidad del campesino, y la unidad de su comunidad. La obra se llamó *El guajiro de los Cuatro Vientos*, que fue una expresión usada por uno de los campesinos en su entrevista para describirse a él mismo y sus hijos.

### El guajiro de los Cuatro Vientos

En junio, fuimos de nuevo a Dos Brazos para buscar actores y realizar la obra. No faltaron los desafíos. Trabajamos con aficionados, quienes tenían que caminar grandes distancias para asistir al ensayo. Durante esa semana aprendimos mucho más sobre la vida del campo.

Se puede aprender mucho a través de una investigación antropológica, mas la representación del antropólogo siempre será la de su contexto social. Aunque Ury y Virginia son cubanos, son de la ciudad y no tienen que vivir día tras día los avatares del campesino. Hablan y se visten de una manera diferente, sus identidades han sido construidas con elementos distintos, ya que su interpretación de la cultura de Dos Brazos es la propia.

La obra se estrenó el 27 de junio, ante el público sentado en el césped, en las ramas de los árboles, apoyados en sus caballos, riéndose y aplaudiendo. La representación dista de haber sido perfecta, hubo errores, pero a diferencia del teatro en La Habana, o para el mundo intelectual, tales errores no produjeron silencios incómodos. Improvisación y paciencia resolvieron cada imprevisto.

*El guajiro de los Cuatro Vientos* fue una experiencia única que sirvió para introducir en los actores urbanos una conciencia distinta de la suya, y para defender los poderes de la autorreflexión de la comunidad misma.

FOTO DE LA AUTORA





# Teatro

teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro te

## ■ El calor del aire frío

Un unipersonal es ante todo una puesta en escena que debe concentrar todos los códigos teatrales para, sintetizándolos, conformar una enriquecida y atractiva representación. Eso lo saben muy bien Susana Alonso y Pancho García, a quienes se debe *La Legionaria*, premiada por la crítica años atrás. Ahora, ellos se han presentado en la sala Hubert de Blanck con *Un poco de aire frío*, monólogo a partir del personaje Luz Marina de *Aire frío*, obra autobiográfica y trascendental de Virgilio Piñera, tan revisitado por los directores cubanos de la última década del siglo XX.

Lo primero que reconocemos en *Un poco de aire frío* es el sugerente punto de vista —aún obviado por algunos espectáculos entre nosotros— hacia el cual convergen los lenguajes empleados por Pancho, el director, quien traspone y extiende en el tiempo la historia contada por el texto dramaturgico. La selección de los momentos más significativos en la trayectoria del personaje Luz Marina, ha corrido a cargo de Susana, actriz que expone un encomiable discurso desde la condición social de pobre modista que cose durante toda la vida quizás su propio sudario, como veremos al final de la escenificación. Susana Alonso ha escogido y ordenado las acciones y los textos en forma de secuencias vitales, unidas por un hilo conductor no siempre visible pero sí latente.

Con todo el material muy bien pensado, la dirección ha tejido una puesta donde los objetos y su relación con la protagonista revelan múltiples claves, y se revisten de varios significados ante

el público de hoy. Por lo general, los fragmentos terminan con la recurrencia por parte de la actriz de trasladarse al fondo del escenario, lo cual establece paulatinamente el curso del tiempo. Mediante sus recursos histriónicos, Susana proyecta las profundas huellas que las frustraciones y las falsas esperanzas imprimen en su psiquis. El espejo situado detrás del escenario, recoge el diálogo de Luz Marina con su propia imagen que se deforma espiritualmente, cada vez más, aunque siempre pervive en ella el afán por superar las barreras que las miserias humanas le han impuesto. Como efecto teatral plástico y expresivo, el recurso mencionado confiere una dimensión otra a la escena, así como los maniqués que personifican a los familiares, con quienes Susana debate.

La radio, la música e informaciones se convierten en un nuevo personaje: banda sonora a cargo de Juan

Piñera, dentro de la cual sorprende el tema del largometraje *Titanic*, tan actual —¿acaso un guiño de la dirección, una referencia a la catastrófica vida de la protagonista? La iluminación, diseñada por Saskia Cruz, experimentada y muy creadora, no sólo plasma atmósferas sino que subraya los claros-oscuros de una existencia empedregada pero lúcida, y es apoyo de la tarea directriz.

La máquina de coser como objeto escenográfico cumple un rol primordial, pues a través de su continuo y monótono accionar, al convertirse en *leit-motiv*, enhebra la misma situación dramática de Luz Marina. Quedaría añadir, por supuesto, el sólido tratamiento que de la protagonista hace Susana Alonso, la cual, en colaboración con Pancho, nos brinda un ser pleno de amargura, acidez y humor negro. Susana posee una correcta dicción, proyección e intensidad, y ratifica su madurez



FOTO: ISAMEL GÓMEZ

y dominio escénico, tal y como se corresponde a una primera actriz.

En su resultado integral, la puesta no sólo nos trasmite estados de ánimo, sino que cala en lo hondo y emotivo, y provoca una reflexión más allá de épocas y circunstancias. La esencia de la dramaturgia piñeriana en tanto idiosincrasia nacional, la insularidad y las condiciones climatológicas, resultan un referente muy poderoso que se mantiene metaforizado a lo largo de la propuesta, monólogo convertido en discurso polisémico, inquietante para el intelecto y la sensibilidad.

Roberto Gacio Suárez

## ■ Falsa alarma en El Sótano

Uno de los signos que distinguen al teatro cubano de estos tiempos —y estoy pensando en los últimos, digamos, diez años— es la presencia perenne y bienvenida de Virgilio Piñera sobre las tablas. Fenómeno que trasciende ya su innegable protagonismo como autor dramático, para llegar incluso a convertirlo en personaje que no sólo dialoga o se debate en peculiares conflictos, sino que también danza o ve danzar a algunas de sus criaturas. En medio de este prolongado *boom* piñeriano hemos asistido, con apenas tres meses de distancia, al estreno de *Falsa alarma* a cargo de los grupos Teatro Estudio y Rita Montaner. El primero de estos colectivos propuso, en noviembre del pasado año, un montaje rubricado por Celia Rosa Hernández en torno al cual reflexioné oportunamente. Ahora, en medio del tímido invierno que nos regala febrero, somos testigos de otro acercamiento al texto a cargo de Gerardo Fullea León y un grupo de colaboradores de la institución que dirige.

Es esta una pieza rodeada por el aura insólita que ayudó a Piñera a ganar esa fama de *enfant terrible* que lo acompañó hasta su muerte. Pues como

es sabido, nuestro autor logró que José Lezama Lima la publicara en *Orígenes* en 1949; un año antes de que Eugene Ionesco sorprendiera a Europa con el estreno de *La soprano calva*. Sin embargo esta, en apariencia cristalina farsa, ha tendido más de una trampa a quienes han asumido su montaje; desde, incluso, su estreno mundial a cargo de Julio Mata en el lejano 1957.

La pieza narra la historia de un asesino que reclama su castigo y que, paradójicamente, choca con la indolencia de sus acusadores. Para este planteamiento, supuestamente sencillo, Piñera se vale de una estructura díplica en aras de acercarnos a dos planos de «realidad» totalmente opuestos. A pesar de ser esta una farsa en solo un acto es perceptible el drástico cambio de las relaciones y el comportamiento de los involucrados luego de la salida del Juez y la Viuda, la sustitución de la estatua de la justicia por la victrola y el cambio de atuendo de estos dos personajes. Y con toda intención reitero la supuesta ingenuidad del texto, pues resulta recurrente el desencuentro entre los directores que lo abordan y la esencia del mismo. Me detengo en este detalle porque lamentablemente se extiende por nuestro teatro provocando un fenómeno de vacua mimesis, del cual tenemos como resultante espectáculos mejor o peor empacados pero carentes de alma.

En *Falsa alarma* estamos desde el inicio mismo ante un dilema crucial, frente a una situación límite, pues como suceso antecedente tenemos que el Asesino ha transgredido dos de los tabúes fundamentales que se ha impuesto el hombre: robar y matar. De ahí que su insistencia en ser juzgado sea un llamado a preservar el orden —no sólo social sino también cósmico. Mediante el castigo que re-

clama para sí, las cosas volverían a su sitio y el mundo continuaría un curso racional, preestablecido. La función dramática, y vital, de este personaje, es precisamente morir para restaurar ese orden, o sea, la función del *pharmakós*. Esto es algo que parece inminente cuando al ser interrogado y luego de su confesión se explicita la intención de ajusticiarlo. Sin embargo sus acusadores, representantes de un equilibrio y una justicia ancestral, mutan inexplicablemente de actitud e intereses y ya en la segunda mitad del díplico se explayan con total insensatez, deliran en medio de un torbellino aparentemente frívolo y sin lugar a dudas desconcertante, para terminar totalmente ajenos a la cadena lógico-causal de los acontecimientos.

Piñera, como de costumbre —y aquí está ese sentido *non sense* que imprime a la pieza y que lo adelanta a Ionesco—, trueca los comportamientos, juega con las conductas, sorprende con las actitudes ilógicas de los personajes, para finalmente construir la lógica de lo ilógico. Pues mientras el Juez y la Viuda divagan, el Asesino exige su castigo. Ellos han enloquecido más él,

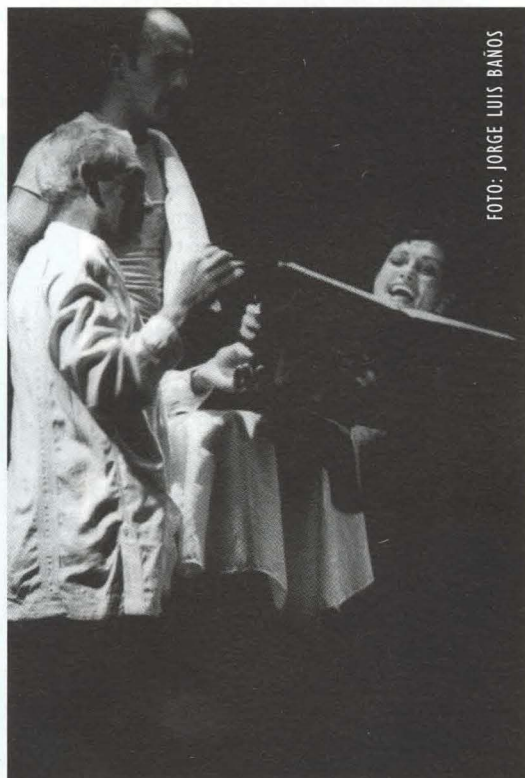


FOTO: JORGE LUIS BANOS

incólume en su reclamo, se mantiene anclado en la realidad. El *pharmakós* supuestamente perturbador en virtud de su transgresión inicial resulta asustadizo y obediente, los «pilares de la sociedad» asumen entonces el rol que a él le corresponde. Al final, cuando el Asesino contagiado, contaminado, confundido, comienza a valsar, somos testigos de algo irremediable: la imposibilidad de restaurar el orden. Ese en apariencia inocente baile es la confirmación certera y lúcida de la inminencia del caos.

La puesta en escena de Fullea León se desentiende de esa peculiaridad estructural que mencionaba antes y que hace que la pieza se bifurque, conformando una extrañante encrucijada en la que dialogan lo real y lo absurdo, el orden y el caos. En su concepción, en todo momento el Juez y la Viuda están penetrados del sentido *non sense* que en Piñera es privativo de la segunda mitad del díptico. Al mismo tiempo el director caricaturiza el personaje del Asesino tanto en su modo de hablar como en su conducta; desde el inicio mismo el actor elabora una cadena de acciones con la que se suma al juego insensato de sus antagonistas; perdiéndose, lamentablemente, el efecto sorpresivo y luminoso del final. De tal suerte, aunque respeta la letra del texto y buena parte de las acotaciones, se separa visiblemente de Piñera sin que aporte una nueva lectura, otra visión. A su favor hay que apuntar que logró una atmósfera sobria, severa, austera incluso y que va muy bien con la pieza —recordemos que todo acontece en un despacho—; movió muy bien a sus actores y mantuvo un ritmo atinado, cadencioso en ocasiones, huracanado en otras.

En el rubro de las actuaciones lo más sobresaliente corrió a cargo de Gina Caro, quien «aderezó» a su personaje con matices e intenciones que empastaron perfectamente con ese tono absurdo, demencial que reclama el rol. La actriz se desenvolvió con desenfado proponiéndonos una Viuda entre frívola y alucinada. Por su parte Ramón Ramos, actor de larga y sostenida trayectoria, se movió con soltura en la

farsa, mostrando vitalidad, buena voz y oficio. En cambio Ariel Gil, quien en honor a la verdad desentonó con el resto del elenco, acusó rigidez y su caricatura del Asesino fue reiterativa e inexpressiva. Estoy firmemente convencido de que el intérprete no logró penetrar la angustia y el estupor del simbólico personaje.

Del conjunto de los lenguajes que conforman el espectáculo quisiera detenerme en el diseño de vestuario de Miriam Benítez. La diseñadora obvia las sugerencias que hace el autor en torno al atuendo y que son significativamente ilustrativas del fin que persigue con la pieza. Sin embargo no aporta nada nuevo, sino que crea cierto anacronismo al actualizar el vestuario del Asesino y no hacer lo mismo con el resto de los personajes.

Es este un montaje en el cual lo más significativo es el esfuerzo de Gina Caro y Ramón Ramos y la perseverancia de Fullea León; donde el director pierde la brújula, pues a pesar de que intenta, como prometen las notas al programa, «comprender a un autor y vitalizar su esencia», no consiguió ni lo uno ni lo otro. Porque su versión de *Falsa alarma* se va por la tangente y no penetra la esencia piñeriana, contentiva de una actualidad sorprendente en medio de un mundo delirante, donde los valores y la razón misma son sacudidos hoy por el sismo del mercantilismo, en el que las utopías son vulneradas y la justicia es una quimera.

Oswaldo Cano

## En repertorio

### ■ De islas y maldiciones

**M**ientras amainan las revueltas circunstancias de un Mayo erigido a costa de teatro, mi pensamiento vaga por el ¿prolífico? circuito de la calle Línea: paranoico, ojeroso, adormilado. Las siete en punto de la tarde/noche. A esta hora pienso en los cons-

tantes aplausos de las seis y media, en los actores que absorben el sudor de una platea abarrotada, en el danzón y en el agua limpia de los pomos viejos.

Quiero brindar con una taza de café mezclado (con el chícharo nuestro de cada día) y cocinarme un fufú de plátano burro para con la barriguita llenairme a bailar una sandunga a la bahía. ¿Qué otra cosa puedo hacer? Tu última carta, después de reconocerte como un Robinson habitante de una isla, es irte a pescar esponjas, esponjas-imágenes «que pueden desalojar hasta la última gota de agua», como diría Virgilio, con las que puedes vivir tu bamboleo frenético en tierra firme.

*María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes*, de Teatro El Público, es un espejo que hurga en las entrañas y devuelve el reflejo de lo que en realidad somos: seres con gran aburrimiento, cansados de las mismas caras, de las mismas costas, y de la condición de soledad y desamparo en la que inevitablemente estamos sumergidos. «Isla, aislado, isla desolación», no hay más que sal y agua. ¿París será un invento?: «los barcos se estrellan contra el horizonte» o son tragados por el agua sin remedio y, sin embargo, persistimos en dormir a pierna suelta.

El sugestivo montaje de Carlos Díaz deviene un irreverente *collage* de escenas teatrales, poemas piñerianos, evocaciones lorquianas, imágenes irónicas y surrealistas: la ruina de un tranvía frenético, el deseo canonizado de un público, la cirugía de la Isla en los egeos y la perla fulminada por el príncipe sordo, con ambientación sonora de la Orquesta Aragón, Enrique Jorrín, Merceditas Valdés, Omara Portuondo y el lamento de la reina del filin, Elena Burke; fragmentado en cuadros plásticos de poderosa visualidad que a su vez son entidades performáticas movibles, paródicas, sujetas a la necesidad de improvisación de los actores que declaman, bailan una rumba, se visten, se desvisten, se mecen en el sillón o transforman sus cuerpos, todo al mismo tiempo.

## Los títeres o la maldita circunstancia de una lectura subversiva y de la manipulación de Dios, absoluto e ineludible

En el inicio Dios creó una isla jugosa, pero la dejó hundir para que sus pobladores la salvaran. Los hombres y mujeres lloraban de brazos cruzados y con su llanto la tierra seca se hundía más. Entonces Dios inventó el Malecón habanero que separaba la tierra del océano y los pobladores se sentaron a ver las puestas de sol mientras el salitre se comía poco a poco la pared del muro, y creaban historias que Dios robó para tirarlas al agua, dejando mudos a los pobladores. Cada uno de ellos terminó comiendo fragmentos de su isla y lanzando dentelladas al vacío.

Xenia Cruz: la madre, memoria incompleta, patria cansada de su destino, de sus propios hijos, tierra aislada entre los arrecifes, sumida en una larga espera, movimiento solitario atrapado por la Burke. Vive un loco arrebatado en el recuerdo de un amor adolescente donde el mar no es un obstáculo sino un riesgo constante de marinos.

Sandra Remy: la hija, la intensa juventud que no teme al diluvio ni al momento pleno de vivir y gozar el cuerpo del pecado. Risa incontinente que no cesa «aunque el piso se hunda y el techo se caiga». Es el presente dispuesto a congraciarse con los pulpos, sin costuras, sin gravedad, sin tragedias existenciales, con la gracia irrefrenable de la rumba y un buen vaso de ron.

Léster Martínez: el hijo que seduce, «dulce ñáñigo que baja su puñal» cuando su cuerpo roza la impudicia, el del fuego escondido que pasa simulando por el Malecón. El hombre despierta de su profundo letargo al ver aparecer a uno de su misma especie. Cadmo con una larga carrilera de dientes chorreados, con corona de espinas y recitando escenas eróticas de Federico García Lorca.

Los parientes provincianos: Alain Ortiz, Walfrido Serrano y Georbis Martínez, repiten incesantemente una letanía de mujeres hasta que encuentran al simulador del fuego: ¡Fulmi-

narlo que no oye!, para desgracia del príncipe sordo, Fuminaro Konoye. El bello macho de la familia habanera puede detener a un pájaro. Y se funden en el armario las historias y La Habana pesa en la isla y la isla desaparece. «¡País mío, tan joven...!»

El autor: (siempre hay un ojo), que recoge los cuentos; fantasma iconoclasta, generador de poesías, bebedor de café. Waldo Franco-Virgilio de las proscipciones y los desacatos que desoyes las voces de una partitura sería. Virgilio de los absurdos mordido por donde más te gusta, por el teatro que se cae hacia arriba, con actores dispuestos a canonizar sus espectáculos.

He aquí a los protagonistas, símbolos nacionales de la familia de la eterna historia; personajes energías, personajes históricos, personajes poemas («toda la gama cromática reventando encima de mi cabeza en llamas»). Ilusión de soñadores que creen en los retratos subversivos y fantasean fábulas perversas con las nuevas lecturas. Tres listas azules y dos listas blancas muertas de sed (teniendo tanta agua); el amor de una historia no correspondida.

María Antonieta... juega desmedidamente: es la parisina guillotizada en su Petit Trianón, la reina Isabel con miriñaque bailando el son cubano, es la rumba, el danzón, la guaracha, el olor que «entra en el baile y se aprieta contra el güiro», es la solemne y perpetua resaca de una isla archipiélago en una isla escenario.

Cuando están todas las piezas se construye el juego, y se adoba la historia y se sazona con ají guaguo: todos somos la mujer demócrata que masturba al negro o la portañuela perfumada del monumental marino. ¿Y por qué no?

iiiQue vuelvan los fotógrafos!!!

**Dinorah Pérez Rementería**

teatro teatro teatro teatro te

## ■ El perro del hortelano o la nostalgia de Irrumpe

Vivir la experiencia de espectador de *El perro del hortelano*, la puesta en escena más reciente del director Roberto Blanco, me confirmó cómo el teatro, para ser un hecho artístico vivo y de comunicación productiva, reclama siempre una perspectiva que vincule al texto, si se parte de alguno y sea cual fuere su lugar y época de origen, con el aquí y el ahora del espectador para el que se trabaja.

Porque este montaje de *El perro del hortelano* me dejó el dudoso sabor de la sin razón, con su falta de bríos y su imprecisa evidencia de propósitos, a pesar de la intensa y atractiva campaña promocional con mención de televisión incluida; de la bien ganada reputación del director como uno de los maestros indiscutibles de la escena cubana contemporánea, subrayada con el merecido Premio Nacional de Teatro que recibiera en el 2000; de su declaración acerca del amor de juventud, inolvidable, que constituye para él esta pieza de Lope de Vega, segunda del autor que lleva a la escena; de las condiciones de producción creadas, que facilitaron reunir un elenco mixto, ante la precaria existencia de lo que fuera la planta del Teatro Irrumpe, y que sostuvieron un despliegue estimable de elementos de escenografía y vestuario. Una conclusión confirmada con las reacciones de desconcierto del numeroso público, amplio y diverso, que acudió a la temporada del Teatro Mella, quizás tras el anuncio de una comedia, o con el entusiasmo de ver de cerca admiradas figuras de las novelas televisivas, pero seguramente esperando, consciente o inconscientemente, un reclamo mayor de su propio compromiso desde la platea.

Estoy lejos de cuestionar la pertinencia de un clásico, cuya condición le viene dada por la infinita posibilidad de ser leído una y otra vez para encon-

trarle siempre una nueva arista de reflexión humana. Pero, a través de esta puesta en escena, ¿cómo dialoga el texto con el espectador de hoy, qué le propone, a qué le incita? Pensar que a un debate acerca del engañoso y superficial valor de las apariencias, o sobre la dependencia nociva del «qué dirán», o acerca del ejercicio arbitrario del poder, sería demasiado *náïf*, pues el modo general y aséptico en que se exponen no propone un enlace, ni directo ni metafórico, con las múltiples formas que pueden asumir entre nosotros.

A propósito de los resultados de otros montajes, ya he cuestionado antes la eficacia de trabajar con elencos mixtos, sin formación, entrenamiento ni ideario estético común, lo que parece un signo, propio del teatro comercial, que empieza a aparecer con frecuencia en los escenarios cubanos, y que los teatristas defienden a partir de difíciles condiciones de trabajo para el sostenimiento de un grupo, las cuales, si se analizan a fondo las razones objetivas y subjetivas, son aún mucho más seguras entre nosotros que en otros contextos, donde uno puede entender la imposibilidad de sostener una agrupación.

Pues aunque este montaje se acredita como del Teatro Irrumpe, el colectivo que naciera a la escena cubana en lo 80 y que marcara una impronta de elevada riqueza visual, espectacularidad y estilo inconfundibles, sólo responden a aquél el director y dos actrices en papeles secundarios. Y si bien el responsable mayor del lenguaje expresivo de riquísima teatralidad, con imponentes composiciones plásticas, gestualidad y movimientos a grandes trazos, voces entrenadas para un tono épico, capaz de enrarecer y cuestionar el texto, y de un formalismo polémico pero inquietante que distinguiera al colectivo, era precisamente el maestro Roberto Blanco, es perceptible que aquí su estilo, desdibujado e irreconocible, no encuentra una caja de resonancias adecuada, quizás porque la orquesta no ha afinado sus instrumentos al nivel del reclamo rector.

No pude reencontrar entonces, como no pudieron descubrirlo los más



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS

jóvenes espectadores, aquel lenguaje del que Blanco hiciera gala en la primera *Yerma*, o en *Fuenteovejuna*, *María Antonia* o *Mariana*, ni tampoco el más intimista de *Dos viejos pánicos* o el cargado de metáforas de *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*. Me enfrenté más bien a una propuesta convencional, estática y con sorprendentes detalles de dudoso gusto, como el oropel inusitado de una cortina dorada —¿acaso una reminiscencia de las recientes incursiones del director en montajes para cabaret?—, un telón de paisaje bucólico, eclecticismo libérrimo en el diseño de vestuario, de tal grado de inexplicable anacronismo que algunos trajes resultan como una suerte de disfraces y otros pueden semejar un vestido de noche

contemporáneo, no teatral. La riqueza aquí no es de la imaginación, como resultado de una estilización o de un proceso de búsquedas, sino de la materialidad ostensible.

Las formas de asumir los personajes difieren unas de otras y cuesta asimilar la interpretación de la fábula como un todo homogéneo. Y en general, no basta el buen decir que hace inteligible el verso, si falta una vida interior capaz de transmitir la pasión juguetona y el juego chispeante de la trama de un autor como Lope de Vega. Tamara Morales, en el rol protagónico de Diana, la Condesa de Belflor, exhibe una fuerte y agradable presencia escénica, que con el transcurso de la acción se agota en sí misma, al no



mostrarnos otras facetas más allá de su corrección en la emisión y proyección vocal y su gracia nata. Confieso que me sorprendí al encontrar asociado al elenco del Teatro Irrumpe a un actor como Mario Aguirre, cuya trayectoria profesional vinculada al antiguo Teatro Musical de La Habana y a la labor humorística a través de personajes de filiación televisiva no parecía tener que ver con los presupuestos artísticos de Roberto Blanco. Y confieso también cómo me sorprendí favorablemente con su desempeño como Tristán, el criado del secretario, que, aunque parecía moverse por un derrotero artístico independiente del resto, y esto no es una virtud desde la perspectiva de la dirección de actores, resultaba el más eficaz en el sostenimiento de una curva de atención creciente y vital para el público, a partir de saber echar mano a un caudal de recursos histriónicos y adecuarlos al nuevo contexto.

Del resto del elenco, me queda en el recuerdo la muy teatral imagen de Alicia Mondevil como Anarda, el ama de la Condesa Diana, vestida en tonos olivo y con un turbante trenzado rojo de sugerentes resonancias multiculturales, un atuendo que junto a la manera de decir y moverse de la actriz me retrotrajeron fugazmente a los mejores momentos de Blanco.

Ojalá con *El caballero de Olmedo*, anunciado por el director como una próxima escala en la obra de Lope de Vega, consiga una expresión más concentrada y plena para proponernos, otra vez, el virtuosismo con que nos acostumbró a apreciar su teatro.

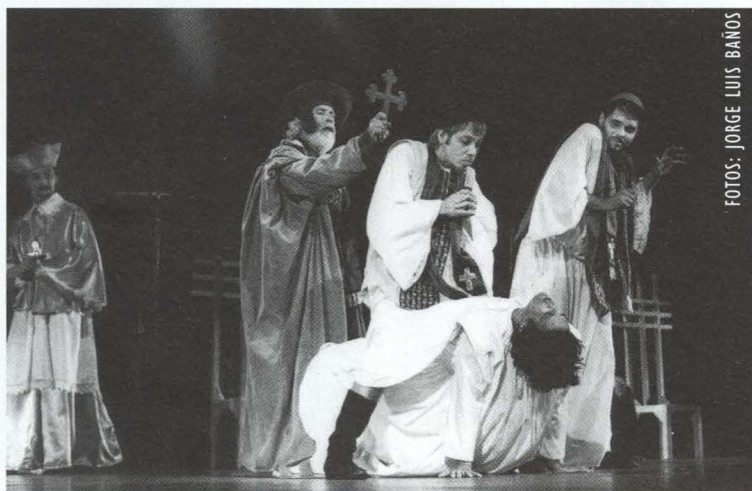
**Vivian Martínez Tabares**

## ■ *Juana de Belciel...*: exorcismo y simulacro

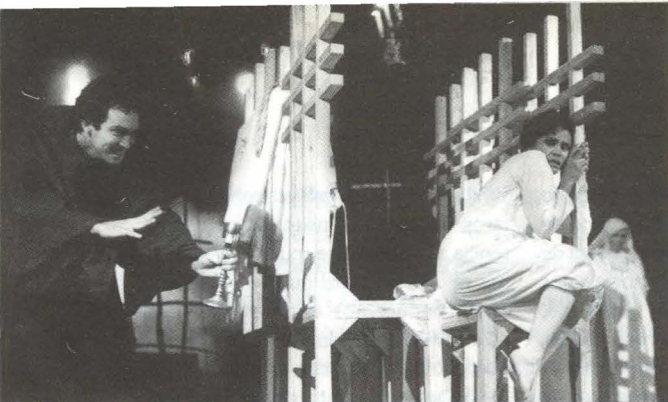
Que un texto nacional, estrenado ya y fijado en la memoria del espectador, regrese a las tablas cuando haya transcurrido poco más de una década desde su primer enfrentamiento con la crítica y el público, es un hecho siempre a agradecer. No sólo porque, dada la ausencia de un repertorio vigente y localizable en temporadas sucesivas que permitan a ese propio texto ir revalidando sus estructuras ante generaciones diferentes, ese regreso sea en sí mismo provechoso y saludable, sino porque además nos permite mantener una mirada que, desde la justa apreciación que arroja siempre el paso del tiempo sobre esos parlamentos, podemos comprobar cuánto ha ganado (o no) ese autor, esa pieza, ese grupo de actores que nos invita a repasar un acontecimiento de nuestras tablas. Cuando el escritor dramático que así retorna es un nombre de talento, se suscitan siempre polémicas alrededor de la obra reestrenada. Tal ha sido el caso de *Juana de Belciel*, más conocida por su nombre de religión como *Madre Juana de los Angeles*. José Milián firmó esa obra en 1971, y obtuvo con ella una mención en el premio Casa. Era ya el dramaturgo de *Vade retro*, *Mamico Omi Omo*, y *La toma de La*

*Habana por los ingleses*. Profano y cuestionador, con su visión de la monja poseída por los demonios de su tiempo, añadió a ese catálogo un nuevo personaje en el que podían asomarse los rostros de una voluntad desacralizadora. En ese mismo año estalló una reacción en el campo cultural que silenciaría a no pocos de nuestros mejores artistas. Milián no fue una excepción dentro de esa lista enmudecedora, y *Juana...* no llegaría al estreno hasta 1989, cuando el propio autor la dirigiera desde el grupo Rita Montaner. Ahora yo, que no vi aquel montaje discutido y premiado en el Festival de Camagüey de 1990, he podido acceder a las representaciones que, otra vez bajo la mano de Milián, ha alcanzado ese proceso teatral sobre las tablas del Mella. Junto al público, tan distinto y tan semejante al que vio aquella *première* mundial, reconociendo los diálogos que ya había leído alguna vez, entro al círculo peligroso de analizar por qué un texto mitificado y de propósitos sin duda loables, acaba de mostrarse desde un ángulo tan endeble, tan poco defensor de su propia ansiedad transgresora, en un instante en el que ya podemos exigir al también dueño seguro de *Si vas a comer, espera por Virgilio*, nuevos cardinales que reconfirmen su talento.

Indudablemente marcada por los recursos del teatro documental, y de otras formas escénicas que abordaron la historia desde estamentos cada vez más revulsivos, *Juana de Belciel...* se propone



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS



como una mirada distanciada pero comprometida con la búsqueda de una verdad. Una verdad carnal, demonizada, progresiva, que avanza desde la infernal expresión de la monja poseída hasta su entrada a una presunta santidad. Valiéndose de un personaje (El Autor), que interrumpe constantemente la acción para dirigir la atención del público hacia las dobleces morales de los protagonistas, el texto abre un debate que actualiza —es la pretensión— los misteriosos sucesos acaecidos en Loudun, un minúsculo pueblo francés. Ese elemento formal pudo haber sido positivo en el contexto dentro del cual Milián escribió su obra, es decir, cuando los canales comunicativos del teatro intentaban despertar una conciencia potencialmente política y sociológica en una luneta inconsciente o aburguesada. A la vuelta de más de veinte años, sin embargo, al presentar ese tratamiento sin ningún avance que reconozca la naturaleza cínica, distanciada, de una época de tantos valores esenciales en crisis, la pieza se muestra anquilosada y fosilizada, necesitada de una sacudida que, sin echar por la borda aquellos primeros propósitos, sepa reactualizarlos desde una perspectiva ya no tan expositiva, explícita o previsible. Lo que en el texto, según Omar Valiño, es un «carácter representacional» que «adquiere una explosiva materialidad teatral y alcanza una dinámica envidiable gracias, entre otras técnicas, a un lenguaje literario excelente», desaparece ante el espectador para brindar una imagen demasiado fragmentada, excesivamente literal, y empobrecida por la debilidad de una puesta en escena que antes bien pareciera concebida para otro espacio escénico, otros actores y aun otros espectadores. Exorcismo resuelto en simulacro demasiado evidente en su teatralidad demostrativa, el nuevo abordaje de *Juana de Belciel...* pareciera desmerecer la aureola de mito que la obra (prefiero creer que por sus valores

dramatúrgicos antes que por el blando pretexto de su mera prohibición) goza desde el propio 1971 en que fuera escrita, mencionada y oscurecida.

No voy a repetir la perogrullada de que los dramaturgos suelen ser los peores directores de sus propios textos. Es una verdad discutible, como toda verdad que se respeta, aunque entre nosotros, a decir verdad, pocas veces rebatida con elementos contundentes. Un texto como este, de no pocos efectos teatrales, es lástima que no haya seducido a otros de nuestros directores. Pero es el propio autor quien ha firmado sus dos montajes, alcanzando valores parciales que ahora podemos discutir. Lo primero que resulta fallido en la puesta, como apunté, es la elección del espacio. El vasto escenario del Mella, apto, sí, para explosiones de teatralidad fastuosa o puramente pirotécnicas, poco tiene que ver con el clima de encierro asfixiante y opresivo que se advierte en el original dramático. La inmensa embocadura del teatro hace desaparecer esa impresión, y las cruces de madera colgadas sobre el amplio vacío apenas disimulado con la cámara negra, no alcanzan a reproducir aquella intención primera. Las altas sillas de madera —que remiten a las de *Carmen*, o la reciente puesta de *Las brujas de Salem*, antes que a la severa sencillez que debió haber primado en aquel convento endemoniado—, no acaban de funcionar como imagen integrada a aquellas rústicas cruces, y refuerzan el poco alcance de esa pretendida majestuosidad, contrastante con una banda sonora que parece haber sido editada a puños hachazos, tan bruscas son sus intervenciones, lo cual impide incluso apreciarla en sus valores intrínsecos. El vestuario, mientras tanto, se esfuerza en una reproducción realista de los hábitos sacerdotales, algo que, sin embargo, tampoco acaba de ofrecer en sí mismo un elemento que indique correspondencia con la fuerte carga expresionista, violentadora, que propone el texto. Unas cosas y otras inciden, en efecto, en una proyección me-

ramente representacional, en su forma que no en su fondo, la cual pierde su eficacia bajo las constantes cascadas de humo, luces rojas y golpes de música que en sí mismos resultan ya signos de pobre calidad distanciadora.

En el trabajo actoral, la nueva puesta de *Juana de Belciel...* resulta no menos problemática. Una frase frívola podría asegurar que se trabajó con un elenco enteramente equivocado, o con intérpretes cuyas capacidades no alcanzan la posibilidad cuestionadora del texto. Como no me permito ser frívolo en el oficio de la crítica, prefiero matizar y decir que, contando con algunos actores de valía, el director no supo unificar sus distintas escuelas, sus niveles de proyección, para afirmarse en un dominio real de esos talentos. Como se trata de una pieza que, desde los recursos rituales de la escena intenta alcanzar una representación donde se confundan los límites entre verdad, distanciamiento, credibilidad o mascarada, este aspecto de la puesta en escena debió ser cuidado al máximo, a fin de que el espectador no se sintiera desconcertado ante las abruptas transiciones, las referencias que van desde lo histórico a lo escatológico y el juego de identidades que pone en crisis la propia naturaleza del actor. Nieves Riovalle no alcanza, siendo ella una talentosa actriz, a revelarnos todas las angustias de su Juana, cosa a lamentar, porque de esa carencia surgen otras que también dilatan las fallas de los demás intérpretes. Se eligió un tono siempre alto, matices elevados, resueltos las más de las veces a grito pelado, para transmitir la atmósfera demoníaca del texto, y ello redundó en aburrimiento y extravío. Acaso en próximas temporadas (apenas dos fines de semana tuvo este montaje ante el público), puedan trabajarse mejor estos aspectos, que debilitan la labor del elenco. «Donde se grida non e vera ciencia», dijo Da Vinci. No creo le falte verdad a Milián para replantearnos su obra, pero a veces el valor de un susurro, de un texto dicho y no clamado, afirman la verdad más que un alarido ensordecedor.

Y es también en el elenco donde aparece el elemento formal que más atentó contra la puesta. En el elenco y

en la asunción de un personaje que, al no ser reubicado en la posibilidad comunicativa de esta obra con el espectador de hoy, hace visible el mayor error del empeño. Si en el estreno de *Juana...*, una soberbia actriz: Elena Huerta, fue la encargada de asumir los parlamentos de El Autor, ahora es Benny Seijo quien encarna un rol tan arduo. Un rol que, de no ser manejado con organicidad, acabaría convirtiéndose en una figura sencillamente insoportable, con su machacona insistencia en que advirtamos esto o aquello, deteniendo escenas y pronunciando parrafadas moralizantes, atentando contra la lectura personal y múltiple que el espectador de hoy puede ya afirmar por su propia cuenta. Benny Seijo no alcanzó el perfil que ese personaje requiere, no sólo porque le sobrara engolamiento y porque sus irrupciones en la escena, alzando o bajando la reja que marca la muerte, entrada o salida de los personajes, resultaba incongruente desde la labor directriz; sino porque ya ese personaje debiera haberse transformado en el portador de ideas menos obvias y escolares, para defender un texto que, de ganar ese proceso, mantendría intacta su polisemia, su capacidad de llevar a debate —por rutas menos evidentes y retóricas— el asunto y el trasunto de la verdad y la mezquindad humanas.

José Milián es hoy uno de nuestros mejores dramaturgos. La reciente edición de algunos de sus textos lo ha demostrado, y marca la espera de nuevos montajes que puedan otros hacer sobre sus diálogos escénicos. Su puesta de *Juana de Belciel...*, por desgracia, no ha quedado a la altura de la pieza. Una pieza mitificada y de principios valiosos, pero que, como sucede también a los textos que tras un estreno remoto o tardío llegan a la escena, deberá replantearse algo de su trazado original a fin de no perder eficacia y mantenerse en el área privilegiada que el propio mito le brinda. El Pequeño Teatro de La Habana ha intentado, a la altura del nuevo milenio, repetir el exorcismo de Loudun para alertarnos desde la escena. Lástima es que ese exorcismo, lejos de arrancar la careta a los demonios verdaderos que no sólo en el escenario nos acechan, se haya resuelto en un simulacro

demasiado previsible y no referenciado en su potencialidad; en un paso, si no en falso, al menos regresivo en la cuenta de un autor al que siempre reconoceremos como el hombre inquieto, incansable, profanador y dispuesto a recomenzar que hemos saludado, y saludaremos, en el José Milián del que nos siguen hablando sus mejores piezas, sus más diestras y estremecedoras confesiones.

**Norge Espinosa Mendoza**

## ■ Patriotismo y mística en *El huracán y la palma*

¿Quién no ha pensado alguna vez en el juicio de la historia? ¿O en el Juicio Final, que ambas pudieran ser una sola y única cosa? ¿Y si este juicio postrero se redujera a un íntimo examen de conciencia realizado en el farallón de los fusilamientos, envejecido por el tiempo y la sangre? La vida, en tal caso, dependería de una brevísima

frase para desencadenar la estampida como tránsito de una existencia a otra de este mundo. Tras dirimir el bien o el mal que se ha hecho, comprenderemos el motivo de una bala perdida, guiada por la oscura ley que gobierna el curso de la historia.

Sobre este punto gira la discusión que plantea el espectáculo *El huracán y la palma*, última entrega de Teatro en las Nubes. Dirigida por el destacado actor Carlos Padrón, a partir de un texto homónimo también suyo, la obra denota una concepción del teatro en cuanto ágora, centro público de reflexión. Tomando la estructura de un juicio que favorece el debate ideológico, texto y espectáculo emprenden un análisis de la figura histórica de Antonio Maceo Grajales, Mayor General de nuestras guerras de independencia del siglo XIX y gloria eterna de la nación cubana.

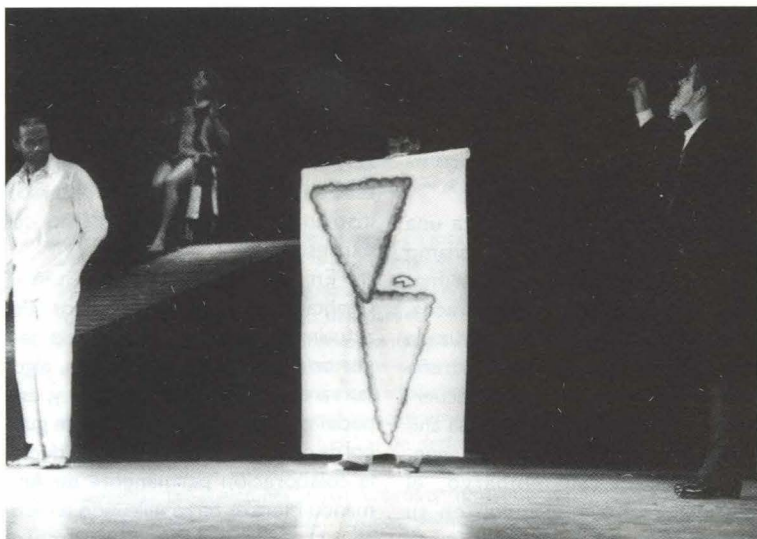
Padrón, investigador y teatrista, se inspira en la evocación de Maceo que hiciera el General José Miró Argenter en *Cuba: crónicas de la Guerra*, y desarrolla artísticamente la noche del 5 al 6 de diciembre de 1896. Un instante precioso en la vida del guerrero cuando participa del sueño como un pre-gusto de la muerte: «Su inquietud por la larga espera le aumentó la temperatura, y diole fiebre alta. Pronunció algunas palabras incoherentes.»<sup>1</sup> La memoria histórica germina en la imagen teatral. El Titán de Bronce aparece sumergido en la atmósfera de una pesadilla de la cual le es imposible liberarse. Cuestionado por un impertinente pero lúcido Inquisidor, Maceo ha de defenderse con la firmeza e hidalguía que lo distinguieran, antes que con ideas o sabias palabras. Cada planteamiento del fiscal encuentra la sinceridad de un hombre que no teme asumir la responsabilidad de sus actos.

Acusado y acusador se enfrentan en el ruedo que permite la Señora, personaje de ambigua identidad. Cual un titiritero, cual una diosa, la misteriosa Señora se divierte con las adversidades de la humanidad. Propicia el combate y el ajetreo de las pasiones en el teatro de la memoria, de la ensoñación. Visitan a Antonio Maceo, entre las brumas del «vago azar», la



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS





esposa María, la madre Mariana, un mambí subordinado, el cronista Miró Argenter, el poeta Julián del Casal. Vemos a la pesadilla transmutarse en tierra privilegiada donde la metáfora escénica tiende a ser hipóstasis y augurio de lo que fue y será; arcano, revelación tejida con personalidades que definen el rostro de la patria.

*El huracán y la palma* aborda el ámbito de lo personal devenido arquetipo. El mundo interior, a través de la representación de lo inconsciente, ofrece dos comprensiones que objetivan o subjetivizan la lectura. El montaje cuidó algunos símbolos cuya raíz metafórica —evidente en el título— enriquece el espectro ideológico. Las enormes botas del General, plantadas en una esquina del proscenio como en *La señorita Julia* de Strindberg, ejemplifican la mostración de un símbolo.

Por eso, el autor de estas páginas lamenta que la puesta en escena busque la espectacularidad a toda costa, temiendo el aburrimiento del público oprimido bajo el peso de los referentes históricos y conceptuales. Queriendo seducir, el director emplea vistosos trajes, proyecciones de video, actos de magia, rupturas de la cuarta pared, de modo que forma cuadros yuxtapuestos un tanto inconexos. A pesar de las sugerencias del diseño integral de Nieves Lafferté, las intenciones plásticas del espectáculo no consiguen vincularse a los aconteci-

mientos dramáticos. Tal desencuentro debilita la estructura e impide el goce del espectador y la recepción de aquellos pensamientos minuciosamente urdidos en el texto.

La originalidad de la obra descansa en los personajes que nos envuelven en el «sin fin» de sus conversaciones. Diálogo entre almas, entes fantasmagóricos, será la escenificación. No se busca un parecido fotográfico a las personalidades históricas, sino un reflejo del cual dio graciosa cuenta el maquillaje de Adela Prado, apoyando la caracterización. La gestualidad de estilo ecléctico y el movimiento escénico, que llega bajo la firma de Clara Luz Rodríguez, integran coreografía y naturalidad en la expresión actoral.

Las actuaciones son correctas, inteligentes pero un tanto descoloridas. Si la progresión y la variedad de los estados se desarrollaran, los caracteres quedarían mejor trazados. Aunque el joven elenco prefirió un trabajo medurado, la intensidad de algunos momentos alivia la impresión de que los personajes sean meros portavoces del autor/director.

Mención especial merece el actor Manuel Xor Oña, que dio vida teatral a un Maceo zaherido en las piernas y en el espíritu: azotado por el Inquisidor (Jorge Ferdecáz), encadenado a la caprichosa Señora-Muerte (Yailene Sierra) y a sus Siervos. La compañía de Casal (Erom Jimmy), embriagado con los vapores del

imaginario poético, el choque con el Cabo resentido (Leo Fuentes) y la presencia de Miró Argenter (Teherán Aguilar), dibujan al estadista, al hombre de mando a quien las circunstancias obligan a tomar decisiones que afectan a la comunidad, y lo conducen después a un juicio. El líder mítico, individuo de la raza negra, sufre diversas acusaciones, mientras su madre y su esposa —ambos roles interpretados por Indira Valdés—, muestran el Antonio humanizado hasta la comisión de la infidelidad conyugal.

*El huracán y la palma* tiene el valor de establecerse alrededor de la temática histórico-política, un área sensible de nuestro panorama teatral.

La historia no es aquí refugio de nostálgicos ni el insoportable recitativo de una guía de museo. No es letra muerta en libros de colegio. El prócer y quienes lo rodean son gentes de hoy, pues sus angustias y contradicciones distan poco de las nuestras. De esta forma, el discurso histórico deviene discurso político para hablar de propiedad privada, dictadura, racismo. Concentrado en una doble finalidad secular —siglos XIX y XX—, el corpus ideológico que nos ocupa no atiende por igual las cuestiones en pugna. Tal vez en la persecución de una mayor actualidad radique el peligro. El anacronismo constituye uno de los puntales del riesgo estético.

La religión llega a ser un tema fundamental que repercute en el mismo discurso político. Aparecida a través de la sublimación de lo real que entraña una pesadilla, recreada en medio del hechizo de una memoria culposa y los recuerdos que acechan, la religiosidad del espectáculo quiere ser práctica social afirmativa. Notamos la insistencia de relacionar a los fundadores de las grandes religiones con los procesos históricos. (Mariana dice: «De rodillas todos, padres e hijos, delante de Cristo, que fue el primer revolucionario que vino al mundo. ¡Juremos libertar la patria o morir por ella!») Un puente enlaza la religión y la política en pos de una mutua legitimación. La estampa final de la obra presenta la conciliación de ambas esferas. La madre con el hijo muerto en su regazo recuerda la Piedad de Miguel Ángel. Un instante después apa-

rece la Virgen Mambisa, María de la Caridad, vestida con ese intenso amarillo que identifica a Oshún, orisha criolla. Ya finalizando, desciende la bandera nacional, un símbolo sintetizador, en esta ocasión, triste y ajada. Semejante reunión de signos compromete la extrema ideologización de un mensaje perentorio, apasionado como las palabras del abuelo moribundo.

Dicha imagen horada los fundamentos de nuestra identidad. He aquí la sentencia tras el juicio de la historia. Nacida del dolor y de la admiración, esta «muerte del patriota» eleva el duelo en cántico de gloria, gracias a la presencia santificadora de la Virgen, manifestada en la misma persona de la Señora-Muerte. Hay emoción, gran inconformidad, pero sentimos, sobre tan nefasta ocasión, la voz emocionada del cronista: «¡Oh, coloso de Cuba, paladín de la buena causa, fénix del patriotismo, corazón grande y sin par!»<sup>2</sup>

### Habey Hechavarría Prado

<sup>1</sup> José Miró Argenter: *Cuba: crónicas de la Guerra*. Editorial de Ciencias Sociales, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970. Tomo III, cap. XV, p. 686.

<sup>2</sup> Ibid. Tomo III, cap. XVII, p. 735.



## ■ La cruzada del Guiñol de Guantánamo

**P**resencí por vez primera una función del Guiñol Guantánamo en la curva de una de las lomas más altas de la cordillera Sagua-Baracoa, en una de las jornadas de la Cruzada Teatral. De aquel encuentro, extraño para mí por muchas razones, recuerdo con beneplácito la maravillosa animación del muñeco en manos de aquellos titiriteros. Sin embargo, el espectáculo no respondía, en su resolución artística, de igual forma que el nivel técnico del elenco. Podía sumarse, en aquel entonces, a ese sinnúmero de «puestas en escena» que con gran voluntad improvisadora se multiplican a lo largo del país, como peñas, variedades, juegos infantiles, etcétera.

No obstante, el grupo mantenía una zona de producción interesante que escapaba de estas fórmulas facilistas, casi siempre hijas de la espontaneidad, el descuido y la falta de profesionalismo. No quisiera profundizar en ello, pero sabemos que muchas de estas peñas muestran la peor cara de un juego escénico que podría ser, por su nivel de espontaneidad y la comunicación directa, de interpelación con el espectador, por qué no, un espectáculo de alta calidad artística. Su espectáculo *El grillo caminante* era el mejor ejemplo de esto.

Este año 2001, en la oncenava edición de la Cruzada Teatral, el Guiñol Guantánamo da evidencias de que esa producción, cualitativamente en ascenso, constituye hoy su línea estética, el rostro del colectivo.

Más de una docena de espectáculos cuyos valores pueden ser fluctuantes, pero que ya están marcados notablemente por la huella de un trabajo sobre su diseño sonoro y plástico y por el certero empleo de la técnica titiritera, hace de esta agrupación un punto atrayente en el movimiento titiritero del país.

Cuando me refiero al movimiento titiritero no abarco el sentido estrecho con el que en reiteradas ocasiones se mira —la primacía de un auditorio exclusivamente conformado por niños y jóvenes—, sino del arte teatral de muñecos, como recurso, instrumento de trabajo, medio de expresión.

En este sentido, el Guiñol Guantánamo es uno de los grupos que actualmente posee un cuantioso repertorio de obras para adultos, algo tan raro en los grupos titiriteros y, especialmente, en las compañías de guiñol de cada provincia del país. Sin duda, la colaboración permanente de Armando Morales ha repercutido en ese aspecto. Pero sería sumamente reductivo atribuir todos los méritos a Morales. Maribel López, su directora desde hace algunos años, ha logrado nuclear, después de ramificaciones y rupturas, a dos de los fundadores que aún quedan en el grupo junto a jóvenes de gran talento.

Desde hace cinco años, el Guiñol ha iniciado una carrera vertiginosa con importantes estrenos. En 1997 llevaba a las montañas de Guantánamo, bajo la dirección de Morales, *El retablillo de Don Cristóbal*, de Federico García Lorca. Empleando la técnica del títere de guante y la actuación en vivo, la puesta en escena apunta hacia la misma frescura que propone el texto. La picardía, la procacidad, lo grotesco y la vitalidad de la pieza lorquiana, se evidencian detrás del negro retablo. Especialmente en el contexto de la representación de la Cruzada Teatral, el público de ese circuito recibe la obra como anuncia Lorca en su epílogo, como espigas frescas, con palabrotas que nacen de la vida, que anteceden frescura y vigor.

El diseño de los muñecos traduce, de igual modo, ese carácter pintoresco, rústico a veces de la pieza. Una obra que comunica, que se relaciona con el espectador desde su visualidad plástica, y, especialmente, porque los actores han logrado encontrar un tono interpretativo que devela las zonas más atractivas y los conflictos de fondo que tiene la comedia de Lorca.

*Los bailes del deseo* es otra de las piezas importantes del repertorio para adultos. El texto, de Alfonso Zurro, acusa ese tono irreverente, grotesco, arriesgado de la mayoría de los textos de títeres para este público. Una pieza que, sin haber sido escrita para títeres, revela una enorme capacidad de improvisación, de movimiento, lo cual otorga un gran sentido plástico a la puesta en escena.

Los personajes pintorescos de la bufonería, tratados con un diseño casi esperpéntico, de tamaño casi natural, remiten al clásico cornudo, la adúltera, el corrompido cura, el amante furtivo, la situación inesperada, las peripecias a favor de la pícaro descarada, que al final se sale con la suya. Todo ello entronca, de igual modo, con los personajes de *El retablillo...* Ambas piezas resumen un teatro fresco, burlón, desenfadado, que sólo el títere puede expresar en su totalidad.

Una de las zonas más fuertes y sostenidas dentro del grupo lo constituye la producción para niños y jóvenes, dentro de la cual se destaca la pieza de Javier Villafañe, *La calle de los fantasmas*, a mi juicio uno de los espectáculos más disfrutables de su repertorio. La dirección y versión de Maribel López, traslada, a partir de

una reelaboración y con códigos marcadamente cubanos, la obra de Villafañe a una realidad mucho más nuestra.

La escena del baile de las chancletas, uno de sus momentos memorables, convierte el montaje en un divertimento, lo dota de un sentido, pues muestra a estos personajes como lo que realmente son: unos «jodedores» dispuestos a tomarle el pelo a un pícaro burlado. Las sutilezas de un supuesto juego erótico entre los protagonistas, constituyen un recurso apenas visible en el teatro de títeres y en especial aquel dirigido a adolescentes y jóvenes, y en la obra de marras le da una cualidad de comunicación diferente.

Recientemente uno de los integrantes del grupo que hasta el momento se había dedicado a la actuación y al diseño escénico de las obras, estrenó *El burrito Inocencio* en las jornadas de la oncenena Cruzada Teatral. Colmado de ingenuidad en su propuesta escénica y también en su historia, *El burrito...* padece, en primera instancia, de una inconsistencia dramática y de una vana complejización, en su concepto escénico, que el texto, por la sencillez de la historia y por la cualidad de los personajes, no requiere. Justamente,

en todo caso, su virtud estaría en no hacer de ello una historia complicada, lo que entorpece el desarrollo de las acciones.

Por otra parte, la exploración de las posibilidades de la técnica titiritera quedan reducidas ante una reiteración de la palabra y la ausencia de movimiento, de juego titiritero. Sin embargo, el espectáculo evidencia un cuidado en su factura y una unidad conceptual en su diseño escénico y de vestuario, que también identifican a los espectáculos del grupo.

El Guiñol Guantánamo se suma a una revitalización del teatro titiritero en una parte de la región oriental. Hace algunos años el Guiñol Santiago presentaba en el Festival de Teatro de Guanabacoa, su versión de *La muñeca de trapo*, que rompía ciertos esquemas anquilosados y le brindaba aires nuevos. El Guiñol de Holguín visitó la edición más reciente de dicho festival, con el título *Historia de una muñeca abandonada*, donde ponía de relieve el diseño de los muñecos, por encima de un tratamiento dramático endeble, aspecto que aún no estaba resuelto en la puesta. No obstante, de igual modo, se percibió una vocación renovadora, un camino de búsqueda elogiado.

También el grupo guantanamero Polimita muestra una espiral en su trabajo titiritero. Su espectáculo *Los tres cochinitos*, dirigido por Rafael Rodríguez, incluido en el circuito de la Cruzada de este año, evidencia el conocimiento profundo de las técnicas del títere de varilla; sin embargo, pone de manifiesto un descuido en su facturación final, elemento que limita innecesariamente un concepto de diseño escénico interesante, en su resolución artística, y eficaz en su comunicación con un auditorio de niños y adolescentes.

El Guiñol Guantánamo ha emprendido su propia cruzada: la década que comienza posibilita nuevas búsquedas para el grupo. Ese camino, igual de empinado y abrupto, es el riesgo del futuro.

**Maité Hernández-Lorenzo**



FOTO: CORTESÍA GUIÑOL GUANTÁNAMO

## ■ **Vucub-Caquix:** **del mito a la** **representación**

**E**l afán del hombre por convertir los mitos en discursos contemporáneos es asumido no sólo como condición exclusiva de la literatura, sino que pertenece también a otras expresiones como el teatro, a través de la asunción del carácter ritual que emparenta a este con algunas mitologías. Entre los diversos descubrimientos que pertenecen a la modernidad como búsqueda de tradiciones prácticamente olvidadas, ha reaparecido el mundo de las antiguas culturas prehispánicas que florecieron en las regiones de Centroamérica, las cuales han dado lugar a distintas fabulaciones a partir del imaginario mítico que las caracterizó. Bajo este espíritu de indagación en los orígenes de la cultura guatemalteca y a partir de uno de los mitos clásicos narrados en el libro sagrado de los mayas, *Popol Vuh*, escribe Manuel Galich la obra de teatro *Puedelotodo vencido*, que ahora sube a escena de la mano de Armando Morales, junto al grupo Teatro Nacional Guinól.

La propuesta de Morales alcanza una espontaneidad inusual en nuestros escenarios, sin que por ello abandone el didactismo que subyace en las fábulas mitológicas, característica también de los cuentos para niños no tan pequeños, donde casi siempre se enfrentan el bien y el mal como la causa de conflictos principales. Por otro lado, detrás de esa aparente sencillez conceptual, el espectáculo nos convoca hacia un divertido juego de peripecias y aventuras protagonizadas por personajes tan atractivos como los gemelos Hunapuh y Xbalanqué, los abuelos Zaqui-Nim-Ac y Zaqui-Nima-Tziis o el vanidoso Vucub Caquix. De este modo el espectáculo se afianza en la mitología de figuras identificadas con el imaginario tradicional de una determinada región, y destaca la capacidad de sugerencias que guardan en el texto de Galich, donde las cosas, a

pesar de ser bien claras, no alcanzan a ser definitivas, sino que funcionan como motivos conceptuales que se relativizan en distintos tiempos históricos.

La llegada de los gemelos al reino de Xibalbá inicia el drama de la historia que gira alrededor de la intención de los hermanos por castigar al insolente guacamayo Vucub Caquix, y en ese momento se utilizan los recursos del teatro de sombras para mostrar a los personajes como seres casi abstractos, convertidos en esencias de acciones y pensamiento que luego irán adquiriendo personalidad propia. En este sentido, la puesta en escena privilegia la plasticidad de las imágenes, partiendo de la fusión de siluetas de sombras y títeres planos articulados, que ubican la historia en dos realidades diferentes. El uso de las máscaras y otros elementos del vestuario para definir rasgos de los personajes contribuye también a esta idea de equilibrar el plano de la fábula contada por el narrador con el de cada uno de los protagonistas, lo cual produce en el montaje un dinamismo esencialmente plástico.

Algo que llama mi atención es la remisión de los muñecos a la simetría de ilustraciones literarias, haciendo que parezcan recortados de un libro, y que a la vez reflejen la frontalidad de las manifestaciones pictóricas de los antiguos quiché. Así, el mito de la creación se representará por medio de siluetas colgantes, que nos recuerdan también imágenes rupestres. Siguiendo esta concepción peculiar de los muñecos, donde se define la sobriedad y sencillez como canon esencial, una de las soluciones más interesantes del montaje será las composiciones de los actores en el espacio. La intención de hacer coincidir a los intérpretes en escena con los títeres explica un juego sutil con las nociones más antiguas de representación ritual donde los actores explorarán posiciones que aluden a encuentros gremiales o posturas de invocación, conservando el ánimo de insertarse en el lenguaje autónomo del espectáculo como ente portador de otros sentidos ajenos a la magia ritual de las antiguas

culturas centroamericanas. A esto se suma la utilización de máscaras y objetos que producen la música en vivo, y crean el clima de claridad y entorno primitivo que reitera la escena.

Si bien pienso que el espectáculo es coherente al retomar la obra original desde una visión autónoma, habría que excluir de esta organicidad el trabajo de los actores. En esta ocasión, la épica del teatro de muñecos, más que en cualquier otro trabajo de títeres para niños, sitúa al actor como uno de los centros expresivos más importantes, puesto que este construye más allá del discurso de su personaje una visión personal de los acontecimientos que va narrando.

Aquí nos parece encontrarnos ante un actor corifeo, que interpreta, comenta, e induce a la reflexión; pero, contradictoriamente, los trabajos de María Luisa de la Cruz, Santiago Montero, Silvia de la Rosa y Lázaro Hernández, no asumen tal intención. Los intérpretes de *Vucub-Caquix* o *Puedelotodo Vencido*, permanecen en otra línea estética, un tanto más convencional que las pretensiones del montaje por mostrar una perspectiva dual de los acontecimientos. En la propuesta de Morales, los titiriteros denotan rudeza en la manipulación de los muñecos e ineficacia en la caracterización de los personajes, y adolecen de un entrenamiento adecuado para delimitar los distintos roles. Por otro lado, la actuación transcurre en casi todos los momentos desde un mismo tono; ello determina que las relaciones con los objetos o los elementos del vestuario obstaculicen el desarrollo de las acciones. Todo el tiempo sentimos que los actores permanecen bajo el mismo ánimo de un ritmo apagado, que opera como relleno en medio de las escenas a través de las danzas o los cantos, pero no alcanza momentos convincentes en la supuesta recreación de un mundo antiguo.

El espíritu contemporáneo de volver sobre los mitos de los antiguos mayas, persiste como obsesión en la escena. Frente a la propuesta del Guinól Nacional, encontramos que lo fantástico de la leyenda adquiere la di-

mención poética en la intención de Morales por retomar este hermoso relato de la tradición quiché, a partir del destaque, como premisa esencial, de la austeridad que aguarda en un mundo perdido para muchos, olvidado para otros, pero que ahora, desde el teatro para niños, no encuentra artifices seductores en ese viaje teatral que intenta conciliar las aparentes distancias entre el mito y la representación.

Claudia Mirelle Pérez Ruiz

## ■ El modesto homenaje de *La Caperucita...*

**E**n sus inicios, «Caperucita Roja» fue metáfora del peligro que corren las jóvenes al desviarse del camino indicado por sus padres, y es lícito pensar que la moral cristiana eliminó de la versión literaria muchos elementos tremebundos que se mantuvieron en la narración oral de generación en generación. La aventura de esa niña la vivimos todos cada día, en el juicio y el riesgo de lo cotidiano. Los chicos perciben en esta historia el hecho de que las figuras patriarcales —porque el papá funciona como arquetipo a través del Cazador— significan la seguridad respecto a todo lo que pueda ocurrir. Tal vez por eso es que «Caperucita Roja» clasifica entre las narraciones infantiles más recurrentes del mundo.

Este cuento no sólo es un clásico universal de la literatura infantil —Charles Perrault recogió el relato tradicional francés a finales del siglo XVII—, también lo es dentro de nuestra tradición: la versión que Modesto Centeno entregó a la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana, en 1943, fue la primera obra de teatro de títeres para niños escrita en Cuba. De su estreno mundial se encargaron los hermanos Camejo ese mismo año.

La adaptación, primera entre nosotros de una larga serie que tomaría como pretexto el clásico de Perrault, acerca el conflicto de la desobediencia infantil a la sensibilidad nacional. Aquí los personajes extreman el gracejo que las situaciones equívocas nos comunican, lo risueño se sustenta tanto en lo absurdo de que Caperucita hable tranquilamente con el Lobo cual si fuera otro niño, como en el hecho de que instantes después confunda al terrible carnívoro con su Abuela a través de hilarantes diálogos. Por esas, y otras razones que sólo a ellos incumben, los miembros de Teatro de las Estaciones escogieron para su nueva producción *La Caperucita Roja* de Modesto Centeno, que viene a completar una serie de homenajes a maestros de la dramaturgia para títeres: Lorca, Villafañe, Dora Alonso.

Durante el escaso tiempo de un fin de semana no es posible hablar de temporada teatral en el mínimo sentido de la frase. Por suerte este es un mal de nuestro teatro que el Consejo Nacional de las Artes Escénicas intenta borrar. Prefiero referirme al loable esfuerzo del grupo matancero por presentarse, ante la mayor diversidad de públicos posibles, con su recién estrenada *La Caperucita...*; ello los condujo hacia la sala Hubert de Blank, de La Habana, por dos días.

Desde el principio es posible detectar pequeños guiños del montaje a los dos públicos que asisten a una función de títeres: «Para los niños se hace este montaje, y para los padres, por supuesto, sin los padres no puede el teatro para niños vivir, como no puede vivir la tierra sin sol.» Y hacen bien, porque los niños no van solos al teatro.

La concepción plástica del programa corresponde a Julio Cesar Serrano Caballero y tiene dos destinatarios previstos: niños y padres. Para los pequeños una breve reseña histórica del cuento, del autor francés y su adaptador cubano. Para los adultos descubre, en gesto de complicidad, a la eterna desobediente que admiramos en Caperucita porque, al final, ella aprende la lección del peli-

gro en lo desconocido e impredecible.

A medida que avance la historia, la reacción del público, ya moderada, ya estruendosa carcajada de adultos e infantes, nos indicará que el objetivo de Rubén Darío Salazar y su equipo ha sido coronado por el éxito; que incluso han superado elementos discutibles de puestas anteriores.

El diseño, como de costumbre en manos de Zenén Calero —y lo digo por partida doble: ha creado los diseños de Teatro de las Estaciones por años, pero también proyectó versiones anteriores del cuento para otros grupos— confirma el estilo ya reconocible del colectivo, gracias a la estabilidad y calidad de sus miembros. El retablo, y algunos elementos escénicos, aparecen en blanco y negro, mientras los muñecos tienen brillantes matices. Tal recurso no es tan sólo para concentrar la atención de los espectadores de pocos años, sino para poner a los adultos a recordar la época de la televisión en blanco y negro, cuando aprendimos a amar a Pelusín, Alelé o Toqui, según nuestra edad. Las gamas no desaparecen bruscamente entre los personajes y la mera escenografía: las figuras de corta aparición tienen un color, además del blanco y el negro, que los caracteriza, como los verdes ojos del gato Cuquito.

Un extraño gesto hace notar desde temprano la libertad con que estos realizadores han tomado el libreto: el que los mismos títeres cambien los paneles giratorios que, a ambos lados del retablo, indican el lugar de la escena. Es un claro gesto de distanciamiento y, si fueran actores, la cita brechtiana quedaría en el olvido. Pero acá cada movimiento desenfadado, o deliberadamente desacralizador, reta la ilusión convencional del teatro, transformando a los muñecos en seres en sí mismos, con extrema conciencia de la representación. A partir de ahora no asistimos al mero «teatro de muñecos», sino que admiramos personajes sin duda alguna vivos, en cuyo campo no cabe actor alguno. Aquí el director no destruye la ilusión insertando actores vivos que, por el tamaño o la imagen física totalmente humana, pongan en evidencia a los muñecos frente



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS

a los niños, sino dando a sus personajes una autoconciencia que lleva a la Madre a preguntar por su destino, de modo que casi fuerza la escena final.

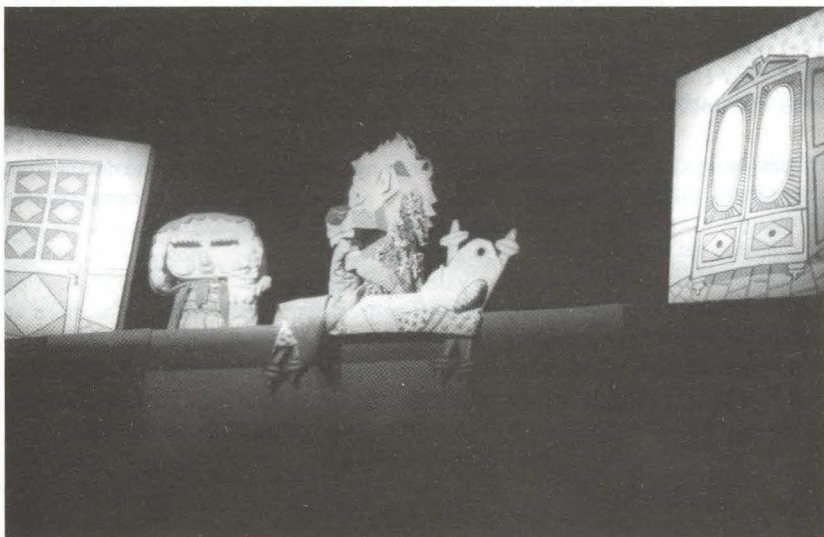
Las imágenes no son de una lindura al uso: en esta ocasión los personajes masculinos son angulosos y fuertes, mientras las damas tienen rostros redondeados, o sea, las formas aportan datos específicos de sus portadores; a su vez, los colores han sido sabiamente armonizados y dan señales sobre el carácter, la edad o importancia de los personajes. También las técnicas de manipulación se han unificado con sentido dramático, para lograr una específica jerarquía visual en cada figura. Da gran capacidad expresiva a los protagonistas la mezcla de diferentes técnicas tradicionales hasta obtener estos «marottes gigantes

mimados con sostén»: son muñecos de gran talla y manos totalmente humanas; sus posibilidades de interacción con otros títeres, u objetos, ofrecen grandes ventajas. Por supuesto, la difícil manipulación implica la extrema coordinación entre los encargados. Los otros elementos dramáticos —mariposas o aves— fueron construidos como ligeras papirolas.

El desarrollo de la acción en *La Caperucita...* se hace explícito con la aparición de carteles que indican los movimientos de escena. De nuevo la —al menos— triple posibilidad de lecturas: para los niños que ya leen el ejercicio escolar, sumado a una guía para no perderse en un cuento con varios escenarios. Para los adultos y jóvenes, la reminiscencia de la comedia silente, que tantas risas nos diera

con historias igual de resabidas e inocentes; para los teatristas, el discreto homenaje a la puesta que hicieron, para la televisión cubana de los años cincuenta, los hermanos Camejo: ¡en blanco y negro y con carteles!

Más allá de los homenajes superpuestos, está la visión que, de la niña rubia y sus amigos de aventura, tienen los actores y el director. A través del montaje hay una voluntad burlesca que permea todas las interpretaciones, se extreman las características y defectos de los personajes para conducir las acciones o entonaciones vocales; en este sentido se ha logrado de modo muy hábil dotar, no sólo de voz, sino de movimiento propio a los muñecos. En especial la emisión de Migdalia Seguí, como Caperucita, no deja de ser comprensible por su registro agudo. Fara



Madrigal logra mejor a la Madre —mavillosamente melodramática— que a la Abuelita, cuyo tono alto pierde claridad en algunos instantes. Freddy Maragoto caricaturiza sin estridencias el acento rioplatense del Cazador, pero recurre demasiado a las onomatopeyas y gruñidos con su Lobo; los usa tanto que deberían dejar de asustar a Caperucita cuando llega a casa de la Abuela.

La música es una de las marcas de estilo que exhibe la concepción teatral de Las Estaciones. Aprovechando los versos del original, Raúl Valdés construye canciones, donde los arreglos corresponden a ritmos tradicionales cubanos, con textos adecuados a los niños. Es de lamentar que en la Hubert de Blanck la letra no alcanzara la nitidez mínima, y tuviésemos que

conformarnos todos con el ritmo y las divertidas coreografías, que algo tenían de los Back Street Boys.

Hay cosas de la puesta que acaso Modesto Centeno jamás imaginó, pero aparecen en la interpretación de Teatro de las Estaciones sugeridas por su letra; así surgen la Abuela, personaje obviado por el autor, pero que da pie a la típica persecución titiritesca; y el padre muerto, adorado por la Madre de Caperucita hasta que aparece el Cazador argentino —de ambigua interpretación, en su condición de extranjero, respecto a la actual situación económica de nuestro país. De igual modo es lógico esperar, en una niña tan despreocupada e irreverente como la protagonista, una escapada ante el romance de su madre, ipero eso tampoco está

en el texto!

Con una puesta en escena tan divertida e iconoclasta, a la par que sobria e inteligente en su concepción plástica, no hemos de temer que Teatro de las Estaciones se enquistee en homenajes inútiles. Los hemos visto hacer un recorrido histórico durante estos años, que ha redundado en el desarrollo y definición de un estilo. *La Caperucita Roja* parece cerrar este capítulo de ajuste de cuentas con el pasado. La lucidez escénica, excelente factura, buenos niveles interpretativos y fuerza para generar nuevas lecturas de los clásicos, son pruebas fehacientes de la vitalidad del grupo. Es hora ya de que nazcan, de estos matanceros que siguen en primavera, los nuevos clásicos del títere cubano.

Yasmín Portales

# Libros

## ■ Fernando Alonso danza con la vida

¿Acaso la vida de un arte es la vida de sus actores? ¿Podría ser que la historia de las artes sea la historia de sus protagonistas? El volumen biográfico de Raúl R. Ruiz, *Fernando Alonso: danza con la vida*, viene a despejar estas inquietudes. Definitivamente sí, los caminos del artista deciden el principio, cuerpo teórico, expresión y fin de la disciplina a la cual han consagrado su vida.

En pocos materiales, aceptémoslo, la historiografía de la danza cubana cuenta con un documento testimonial más revelador que este. La confronta-

ción entre las pruebas documentales y la información verbal del biografiado hacen del texto un logrado esfuerzo por reivindicar el lugar de Fernando Alonso en la historia de la cultura cubana. Nadie dude que sin él los destinos de la danza en Cuba hubieran sido diferentes. Si bien a través de este volumen podemos acercarnos a la vida de Fernando Alonso, uno de los más relevantes maestros de ballet con que ha contado la danza hispanoamericana, su contenido cubre un espacio más amplio. Saber por boca del maestro las magníficas casualidades que conflu-

yeron en una sola consecuencia, la decisión de Fernando Alonso de consagrarse a la danza, es una suerte para todo el que intente descubrir la génesis de lo que es hoy la Escuela Cubana de Ballet. Gracias a esto, el libro trasciende el mero título, o lo que podemos imaginar en un primer acercamiento. Si en principio, el objetivo del autor fue descubrirnos las interioridades cotidianas de la vida íntima y del trabajo del maestro, nos damos cuenta, al avanzar en la lectura, que Fernando Alonso cede su lugar a la historia del ballet cubano y su entrevistador se hace feliz cómplice.

Mucho se ha escrito del ballet en Cuba y de su Escuela; sin embargo, su limitación ha sido descubrirlo reiteradamente a través de la carrera de la legendaria Alicia Alonso. No han sido intentos malogrados, no pueden serlo cuando se habla de la artista emblemática del ballet cubano; pero, a pesar de los esfuerzos, la inigualable personalidad de la bailarina quitó relieve a detalles que hace más de cincuenta años fueron circunstancias definitorias. En el texto, el maestro narra con naturalidad, sin hipocresía ni convencionalismos pequeñoburgueses, el porqué de los sucesos, sus causas y consecuencias. Hace un recuento de las luchas y esfuerzos que se vieron obligados a sobrellevar para que el hoy Ballet Nacional de Cuba llegara a ser una de las compañías más afamadas del mundo.

Los teóricos del ballet concuerdan, quizá compulsados por la intención a toda costa de sistematizar y explicar los hechos, en decir que para el surgimiento de un movimiento nacional que se pueda llamar Escuela de Ballet, debe darse al menos una condición: existencia isócrona de un bailarín o bailarina carismática, un coreógrafo que modele y dé cuerpo a los criterios ideoestéticos por los cuales sean obtenidos resultados palpables —o sea, creaciones de ballets con ingredientes autóctonos— y un maestro que unifique criterios para adiestrar a los bailarines, que serán el vehículo

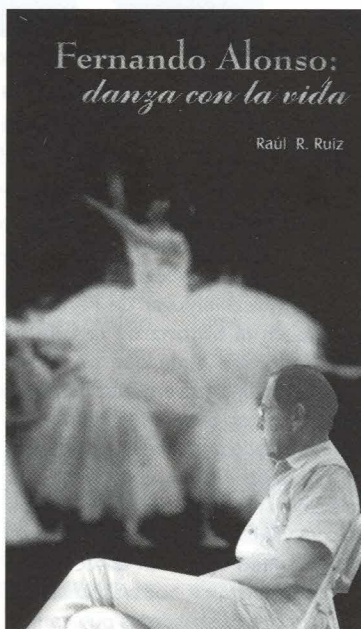
para demostrar que existe una escuela y no una mera entelequia. Teniendo en cuenta lo anterior, hubo una coincidencia de las más felices: Alicia, Alberto y Fernando Alonso.

La causa de que este último artista pudiera poner en práctica una metodología, lo que quiere decir unificar puntos de vista diferentes y tomar decisiones académicas basadas en su experiencia, se debe en gran medida a los años en que junto a Alicia, como esposo y compañero de profesión —no olvidemos que ostentó el rango de solista en el American Ballet Theater— pudo conocer el quehacer de grandes personalidades. Vio de cerca el trabajo de los más afamados coreógrafos, George Balanchine y Mijail Fokin, recibió clases de los mejores maestros rusos de ballet y de otros venidos a América en busca de las posibilidades que las guerras les habían arrebatado, y tuvo la suerte de participar en los primeros montajes americanos de las grandes obras de la tradición romántico-clásica. Además de toda esta experiencia, hubo en su labor pedagógica mucho de observación, cuestionamiento y estudio. Se contó entonces con una mente lúcida que tomó sobre sí el elevado fin de crear y conservar la obra que se había iniciado, sin una conciencia inicial, desde los primeros años de Pro-Arte.

Fernando Alonso es, pues, un ojo avizor, otra mirada atenta a la danza clásica cubana. Como máximo responsable de la metodología cubana para la enseñanza del ballet, nadie lo ha superado en el esfuerzo de sacar el máximo de un bailarín. Sus criterios son joyas para el que tiene la suerte de ser blanco de su atención, y su buen gusto es un distintivo de su personalidad pedagógica.

Esta biografía, amén de pasajes con un tono excesivamente laudatorio, otros repletos de lugares comunes y una estructura algo caótica, tiene el acierto de acercarnos a la historia del desarrollo de la Escuela Cubana de Ballet desde otra legítima perspectiva. Nos descubre, además, y he aquí otro logro, parte de la historia del movimiento ballético en los Estados Unidos. Permite, finalmente, que entremos en la intimidad del que fuera por más de veinte años el rector de los destinos de la compañía Ballet Nacional de Cuba en tiempos de mucha gloria para nuestra cultura. Es, pues, un material imprescindible para el que pretenda conocer a fondo la historia de nuestra danza, arte que se encuentra a un nivel que trasciende las fronteras de nuestra isla, y se apropia de un capítulo de la Historia del Arte en el siglo XX. Justamente, ha sido otro esfuerzo que completa la comprensión de las causas que motivaron el surgimiento de algo tan inesperado como fue el advenimiento de una nueva estética reconocida como gloria y ejemplo del arte del ballet.

**Carlos Miguel González Garrido**





## tablas en tablilla

Desde la pasarela con que Carlos Díaz festeja el 27 de marzo hasta el muy reciente estreno de *Las tres hermanas* por Teatro D'Dos, desde las exposiciones de la galería-estudio El Retablo de Matanzas hasta la reposición de una *Juana de Belciel*... que con extraordinario éxito José Milián estrenase una década atrás, el año teatral es pródigo en temporadas y visitas de colectivos extranjeros, y desde sus páginas *tablas* se reconoce en el rostro múltiple que es, a principios de siglo, el arte escénico.

El mes de abril acogió varios encuentros de teatro para niños, de títeres, danza callejera, sucesos todos que se verán refrendados en estas páginas. No se difundía del todo aún el Premio Nacional de Danza otorgado al maestro Eduardo Rivero, cuando Casa de las Américas comenzó a desplegar la labor publicitaria que culminó con los diez días de Mayo Teatral, entre el 4 y el 13 del quinto mes del año, cita que consideramos una confrontación imprescindible entre los teatristas latinoamericanos y a la cual daremos voz en próxima entrega.

De provincias nos llegaron los ecos de las celebraciones por el Día Internacional del Teatro; lanzamientos de volúmenes de dramaturgia que las nuevas tecnologías de impresión ubicadas en los Centros del Libro están propiciando; talleres, exposiciones y homenajes.

Nuestro equipo, siempre procurando un amplio espectro que recorrer, visitó Pinar del Río en marzo y volvió en junio invitado al encuentro Espacio Vital, y estuvo presente en Los Días de la Danza, «El Cochero Azul», el Mayo Teatral, el Titiricentro de Santa Clara...

### «El Cochero Azul»

El Museo de Arte Colonial, de la Oficina del Historiador de Ciudad de La Habana, se ha convertido en un sitio teatral. Su «salita» ha albergado durante los últimos años a diversos colectivos, desde Teatro D'Dos hasta Punto Azul, grupo este último que actualmente posee allí su sede. Precisamente Punto Azul, en coordinación con la directiva del museo y el Centro de Teatro y Danza, auspició el Primer Encuentro de Monólogos y Espectáculos Unipersonales para Niños y Jóvenes «El Cochero Azul», como homenaje póstumo a la poetisa, narradora y dramaturga cubana Dora Alonso.

«Amanecer de sueños» fue el título de la exposición de memorias de Regina Rossié, acogida en el lobby del museo. Entre reconocimientos, postales, programas, fotografías y muñecos, la vida de esta actriz y profesora de animación de figuras, renace en el siglo entrante, acaso para continuar la huella que las recientes búsquedas e investigaciones sobre la época dorada del Guiñol Nacional han esbozado. Regina fue la protagonista de múltiples piezas que hoy son referencias indiscutibles en el trazado escénico nacional del XX: la Mariana de *El mago de Oz*, el Principito en *El pequeño príncipe*, el Ibeyi-Taewo de *Ibeyi-Añá*, la Yemayá de *Shangó de Imá*, la Doña Inés de *Don Juan Tenorio*... Y Regina sigue entre nosotros, enseñando a los niños de su barrio, impartiendo conferencias o talleres. Para demostrarlo, se ha armado «Amanecer de sueños».

Luego de valorar doce propuestas provenientes de la capital, provincia Habana y Pinar del Río, el jurado de la cita —presidido por Pedro Valdés Piñá— destacó la importancia de rescatar el trabajo de unipersonales para niños y jóvenes, aunque, según expuso: «Sugerimos que los espectáculos de extensión y animación no sean incluidos

dentro de la muestra competitiva, así como que se aumente el nivel de selectividad y las obras en concurso porten un mínimo de buen gusto, factura y calidad. Nuestro teatro para niños y de títeres posee exponentes mucho más felices que los presenciados durante esta cita.» Las categorías de texto original, puesta en escena y actuación femenina en vivo, fueron declaradas desiertas.

Los premios de manipulación recayeron en Nancy Fernández, por *La cucarachita Martina*, del grupo Tación, bajo la dirección de Jaime Gómez Triana, y Javier Pérez, por *El tesoro de un aventurero*, de Escena Abierta. Fue galardonado además el desempeño actoral de Frank Daniel Santos Zuazo en la obra *Pepito llega temprano*, de La Marea, así como el diseño escénico para teatro de muñecos nacido de la mano de Alberto Abreu para la pieza *El pequeño Pirulí*, del proyecto Hilos Mágicos.

Entre las sorpresas del evento estuvo la visita del maestro titiritero Iñiqui Juárez, director de la compañía de teatro de muñecos Arbolé, de Zaragoza. Iñiqui presentó una versión de *La calle de los fantasmas*, de Javier Villafaña, que mereció el unánime reconocimiento del público, dada la destreza en la animación de los muñecos y el dinamismo que consigue al imbricar elementos de cachiporra y abundante improvisación dentro de la puesta en escena.

«El Cochero Azul» evidenció las pobres búsquedas formales de una parte de nuestros creadores a la hora de enfrentar trabajos unipersonales. En sentido general, se torna cada vez más peligrosa la ausencia de dramaturgos o asesores que asuman la pauta textual como base para la conformación de posibles representaciones, así como la defectuosa labor en la dirección de actores, muchos de los cua-

les suben a escena sin preparación vocal, física o, sencillamente, pretendiendo un virtuosismo que, lejos de enaltecerlos, los ridiculiza. Tampoco se ha comprendido la importancia de cada elemento constitutivo de la puesta, al punto de que muchos actores, son además los autores, críticos, diseñadores y directores de sus espectáculos. El diseño de escenografía, vestuario y maquillaje se afea y empobrece en la misma medida que se le ha restado importancia a la banda sonora o la partitura de luces en función del crecimiento dramático de la propuesta.

### Celebrando el 27 en Pinar del Río

Con motivo del Día Internacional del Teatro, el Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Pinar del Río organizó varias jornadas teatrales. El unipersonal *La octava puerta* del grupo Buendía, interpretado por José Antonio Alonso y con dramaturgia y dirección de Jorge Luis García Fuentes y el propio actor, se presentó en dos funciones los días 24 y 25 en el cine-teatro Pedro Saidén. Esta propuesta, estrenada el pasado año en la sede de Loma y 39, tuvo una exitosa acogida por el público pinareño, el cual participó asimismo en un debate acerca del devenir de Buendía, que centró su análisis en la obra *Otra tempestad*, de Raquel Carrió y Flora Lauten, con la proyección de fragmentos del espectáculo durante su periplo inglés y el lanzamiento del volumen homónimo publicado por Ediciones Alarcos. *tablas* también promovió una charla en la Escuela de Instructores de Arte de la provincia, sitio donde proyectamos un material de teatro francés contemporáneo.

### Convocando al Barriocuento

El grupo Cimarrón y la Dirección de Cultura del municipio capitalino Cerro, convocan al primer encuentro

anual de oralidad escénica Barriocuento, con el objetivo de crear un espacio de confrontación entre narradores profesionales y cuenteros populares, así como promover e insertar la oralidad en la programación veraniega de la temporada habitual «Diez días de teatro en el Cerro». Barriocuento se efectuará entre el 3 y el 13 de agosto del 2001, con motivo del sexto aniversario del colectivo anfitrión, y los participantes optarán por el premio «Juan Candela» al mejor narrador. Entre las actividades colaterales, se entregará la distinción «Calibán», reconocimiento a maestros del arte escénico y la cultura popular cubanos, y se realizará un homenaje a la actriz Silvia Tellería, próxima a cumplir sus cuarenta años de vida artística. Las inscripciones estarán abiertas en el Centro Cultural Edison, sito en Calzada del Cerro y Zaragoza.

### V Bienal Latinoamericana Itinerante de Teatro de Muñecos

Las jornadas titiriteras celebradas entre el 11 de noviembre y el 14 de diciembre de 2000, reanimaron salas teatrales, casas de cultura, ateneos y aulas escolares de varias ciudades venezolanas. Las actividades se iniciaron en Guanare, capital del estado Portuguesa donde tienen su sede el Instituto Latinoamericano del Títere y el Teatro Estable de Muñecos del Estado Portuguesa (TEMPO). En la inauguración de la V Bienal, el maestro Eduardo Di Mauro, director y máximo impulsor del evento, sorprendió con una programación de teatro de títeres para adultos.

Por su parte, el Teatro Nacional de Guiñol, junto a El Trujamán, convencieron con *Abdala*, de José Martí, por la expresión y proyección del títere como instrumento artístico. De sólida y creativa factura, la interpretación actoral y manipulación de Armando Morales y Sahimell Cordero provocaron la admiración del auditorio. También de Cuba se presentó el es-

pectáculo *Los sueños de Literato*, del grupo Eclipse y bajo la dirección de Omar Lorenzo. En la ceremonia de clausura, Morales ejecutó sus reconocidas *Chímpete chímpata* y *El panadero y el diablo*, justo en el teatro César Rengifo de Mérida, sitio donde Javier Villafañe fundase su Titirimundo.

### Gacio en sus 60

El investigador, crítico y actor cubano Roberto Gacio Suárez, actual presidente de la Sección de Crítica y Teatrología de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, ha arribado a los sesenta años de edad. Nacido en Vertientes en 1941, la pasión de Gacio por el teatro surgió en la niñez, mas no fue sino con sus estudios en la Academia Municipal de Artes Dramáticas (AMAD), entre 1958 y 1961, que esta comenzó a consolidarse. Posteriormente fue fundador del Teatro Infantil La Edad de Oro, en el 63 entró al grupo Milanés dirigido por Adolfo de Luis, ingresó un año más tarde en Teatro Estudio, hasta que en 1968 se hizo miembro del llamado Grupo Los Doce. En la década siguiente se licenció en Filología, por la Universidad de La Habana, y a principios de los 80 en Teatrología y Dramaturgia, por el Instituto Superior de Arte.

Ha compartido la escena con importantes actores y actrices, entre los que se encuentran Adolfo Llauradó, Verónica Lynn, Omar Valdés e Isabel Moreno. Raquel y Vicente Revuelta, Berta Martínez, Humberto Arenal, Adolfo de Luis, Nelson Dorr, Ugo Ulive, Jérôme Savary, Jesús Hernández y Raúl Martín, entre otros, lo han dirigido. Gacio ha impartido cursos y talleres sobre historia y práctica teatral en universidades nacionales y latinoamericanas, así como ha investigado y dictado conferencias en torno al tema del teatro *gay*, lo cual lo convierte en uno de los más constantes estudiosos de tal materia en nuestro país. Sus críticas y estudios suelen aparecer en *tablas* e *Indagación*,

boletín del Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas, donde labora. Actualmente es miembro del colectivo Teatro de La Luna, donde ha participado en los montajes de *La boda*, *Electra Garrigó* y *Los siervos*.

#### Premio de dramaturgia «Alfonso Silvestre»

El Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Las Tunas, convoca al segundo concurso provincial de dramaturgia «Alfonso Silvestre», como homenaje al destacado actor tunero. Podrán participar en el certamen todos los escritores interesados, sean o no miembros de la UNEAC o la AHS. El tema de las obras será libre, aunque las mismas deberán estar dirigidas a público infantil y tendrán una duración mínima de treinta y cinco minutos y una máxima de una hora. El ganador recibirá 1 000 pesos y diploma. La pieza galardonada será llevada a escena por un grupo profesional de la provincia. El jurado, compuesto por prestigiosas figuras, podrá entregar cuantas menciones estime. Los trabajos se recibirán hasta el 31 de agosto del 2001, y el resultado se dará a conocer en el transcurso de la jornada dedicada a homenajear los treinta años del Guiñol Los Zahoríes. Para mayor información, llamar al teléfono 44895 o utilizar el email: aescenlt@tunet.cult.cu

#### IV Festival Nacional de Narración Oral Escénica

Convocado por la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica y el Proyecto NarrArte, tuvo lugar, del 12 al 15 de abril, el IV Festival Nacional de Narración Oral Escénica, bajo los auspicios del Gran Teatro de La Habana, sede permanente de las actividades de la Cátedra en Cuba.

Durante cuatro noches, veintidós narradores cubanos compartieron el espacio de la Sala Lecuona con las narradoras Marcela Sabio, de Argentina, y Elsa Bernal y Nelía Someillán, de México, países invitados a esta fiesta del arte escénico de contar cuentos, para emocionar y divertir al numeroso público que colmaba la sala, asumiendo el reto urgente de la comunicación humana, interpersonal, directa e irrenunciable, como necesario equilibrio ante los enormes e imprescindibles avances de la ciencia y de la técnica. Junto a los espectáculos unipersonales y colectivos de los narradores experimentados, por primera vez se presentaron los más recientes integrantes del Taller Permanente de Narración Oral Escénica del Gran Teatro de La Habana.

Como parte de la programación colateral, los cuentos llegaron al Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona con la presentación colectiva «Contar con el Pedagógico» y se ofreció el taller «Cuento, juego y encanto» para narradores orales en ejercicio, a cargo de la profesora y narradora argentina Marcela Sabio, quien abordó la expresión músico-poético-dramática en situaciones comunicativas, partiendo de las vivencias y descubrimientos del adulto de otras vías expresivo-comunicativas, por las cuales los niños pueden recrear la realidad, potenciar la comunicación oral y mantener viva la memoria cultural de su entorno.

#### María Irene Fornés viaja a la semilla

Recientemente ha llegado a nuestra redacción la noticia de que la dramaturga cubana María Irene Fornés, residente en New York, recibió el galardón Robert Shesley Award, que se concede a un autor dramático por toda su trayectoria artística. Aunque no es el primer reconocimiento que se le entrega a Fornés —en siete ocasiones ha ganado

el codiciado Obie y varias de sus piezas las ha escrito con las becas que le han otorgado fundaciones tan prestigiosas como Guggenheim y Rockefeller y universidades como la de Yale—, es esta una excelente ocasión para comentar muy brevemente, desde *tablas*, cuyas páginas aún permanecen en deuda con esta autora, las impresiones que en la joven dramaturga cubana Elvira Van Brakle, causó su presencia en la Isla:

Febrero fue el mes en el que transcurrió el II encuentro-intercambio de escritores cubanos y norteamericanos auspiciado por la UNEAC. María Irene Fornés, nacida en Cuba en los años 30, radicada en Estados Unidos y reconocida autora de los espacios escénicos internacionales, impartió el taller de dramaturgia. Fue una sorpresa inicial, que se concatenó con experiencias únicas en el transcurso de aquellos días, cuando nos reuníamos alrededor de María Irene para modelar personajes, contar historias —siempre en términos de acción— y elaborar escenas —que incitaban en mí una escritura casi automática. Todo, tras algunos ejercicios de relajación a los que convocaba, para conducirnos a través de una marcha sensorial, en la que poco o nada importaban didactismos académicos. En los amaneceres de Matanzas se lograron viajes interiores de calidez táctil y visual, en los que la experimentación y la búsqueda de la teatralidad del texto arrancaban del mismo hecho preparatorio, de la disposición y «arreglo» de nuestras energías para conciliar el acto creativo, desde la mirada más individual y privada posible, en un taller. María Irene Fornés no intentó ninguna estrategia que no fuera la de catapultar «lo que se siente», desde una disposición muy cercana al humor.

La compañía Huracán Mágico y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas, convocan a participar en la séptima edición del Festival Internacional de Magia Ánfora 2001, que se desarrollará entre el 28 de noviembre y el 2 de diciembre del presente año en la ciudad cubana de Las Tunas.

Tendrán derecho a participar todos los magos profesionales del mundo que acepten esta convocatoria. En el ámbito nacional, los artistas deberán estar representados a través de los Consejos Provinciales de las Artes Escénicas, Centros Provinciales de la Música, Circuba o las filiales de la UNEAC. La cuota de inscripción será de \$ 50.00 MN para participantes nacionales y \$ 30.00 USD para extranjeros. El plazo de admisión vence el 1 de septiembre del año que corre, y todos los magos asistentes deberán asistir con repertorio tanto para sala como para espacio flexible.

Se concursará en las siguientes categorías: magia de cerca, mentalismo, grandes y pequeñas ilusiones, manipulación. Entrarán en competencia los números que no hayan alcanzado primer lugar en ediciones anteriores. Sólo se realizarán los concursos en caso de que se presenten más de tres competidores por especialidad. Se otorgará un gran premio consistente en \$ 1500.00 MN, obra de arte y trofeo.

Para mayor información, comuníquese con el comité organizador en: Calle 24 de febrero, no. 120, e/ Colón y Joaquín Agüero, Reparto Primero, Las Tunas. O a través del teléfono 4-4895 o el email: aescentl@tunet.cult.cu

### IV Jornada de las Artes Escénicas en Matanzas

Con el espacio socio-cultural La Calle de los Títeres, en Daóiz, se inició el 25 de marzo la IV Jornada de las Artes Escénicas, que en saludo al Día Internacional del Teatro se realiza con carácter bienal en Matanzas, como

espacio de confrontación, intercambio y difusión; y que en esta ocasión tuvo la posibilidad de fundirse con el evento Mayo Teatral, organizado por la Casa de las Américas, del cual la Atenas de Cuba fue subselección.

La temporada se caracterizó por la presentación de agrupaciones como la Compañía Hubert de Blanck, con la memorable puesta de *El baile* y el cálibdo homenaje al maestro Abelardo Estorino —en el Sauto y el municipio Unión de Reyes—, la Siglo XXI y Danza Voluminosa, entre otros; los estrenos de *La Caperucita Roja*, de Modesto Centeno por Las Estaciones, y *Flores de papel*, de Egon Woolf, por el proyecto Alas Teatro, de la Asociación Hermanos Saíz. Se reestrenó *Una cucarachita llamada Martina*, por Papalote. Se efectuaron varias tertulias y se presentó, invitada por Papalote, la compañía zaragozana de muñecos Arbolé.

Especial connotación tuvieron dentro de la temporada los espacios para las exposiciones organizadas por El Retablo, Papalote y el Centro de Información e Investigación. Se presentaron volúmenes de Ediciones Vigía, se reunieron los fundadores de Mirón Cubano y Papalote... Actividades todas que convirtieron a Matanzas en una fiesta que el público y los creadores agradecieron con su aplauso y participación. (Ulises Rodríguez Febles)

### Caperucita: historia de 300 años

Otra vez se vistió de largo la Galería El Retablo de Matanzas, imprescindible centro de promoción de la imagen del títere en nuestro país, y lo hizo con una exposición fabulosa que abarca las principales puestas títeres protagonizadas por la Caperucita Roja desde el año 1949 al 1991, comenzando por el Guiñol de los Camejo hasta nuestros días. Este personaje, que casualmente marca el inicio de la dramaturgia para niños en Cuba, se mostró en muy diversos volúmenes plásticos, estilos y técnicas

de manipulación, además en apreciables carteles que refieren su presencia internacional.

La apertura de esta exposición de mayo, en plena primavera, propició no sólo la visualización y el reencuentro del camino de esta archiconocida y legendaria niña a través de la historia del teatro y de la literatura universal en múltiples versiones, sino también presentó en el orden teórico formidables disertaciones alentadas por Freddy Artilles, quien dio inicio al diálogo recordando el curioso origen del cuento y los polémicos debates filosóficos y psicológicos generados en torno a su cambiante interpretación. Destacadas personalidades como Armando Morales, Pedro Valdés Piña, Sara Miyares y otros representantes de los grupos Teatro Nacional de Guiñol, Okantomí, Papalote, Cimarrón y Juglaresca Habana junto al anfitrión Teatro de las Estaciones, contaron sus anécdotas en este sentido y recordaron gratas experiencias al abordar sus puestas en escena, algo que funcionó como exquisita conferencia magistral para jóvenes estudiantes del ISA y para nuevas generaciones de artistas, periodistas y críticos teatrales.

Ese día no sólo jugamos al teatro con el joven actor Freddy Maragoto, al participar en su animación y narración oral de *La Caperucita...* Todos los asistentes quedamos fascinados otra vez con nuestra historia teatral del títere, a veces tan escondida. (Yamina Gibert)

### Premio para textos infantiles

Recientemente hemos recibido en nuestra redacción las bases del X Concurso de textos teatrales dirigidos a público infantil, que convoca la Escuela Navarra de Teatro. A continuación transcribimos las bases:

Podrá participar en este concurso toda persona mayor de 18 años. Se presentarán hasta tres textos, en castellano o en euskera, siempre que sean originales inéditos, no premiados en otro certamen, no estrenados por compañía alguna, y con una duración normal para una puesta dirigida a público infantil.

Las obras, mecanografiadas a doble espacio y por triplicado ejemplar, se enviarán en sobre cerrado a la Escuela Navarra de Teatro (Calle San Agustín-5, 31001 Pamplona, España) antes del 1 de agosto de 2001. En el sobre se introducirá otro, cerrado, con un breve currículum del autor, nombre, apellidos, dirección y teléfono, fotocopia del DNI o pasaporte. En el exterior de este sobre

aparecerá el seudónimo bajo el que se presenta la obra.

El jurado será nombrado por la Escuela Navarra de Teatro, y los criterios de selección de los textos a premiar se regirán valorando la calidad literaria, la originalidad y la posibilidad de puesta en escena. El fallo, que será inapelable, se hará público antes del 15 de septiembre de 2001. La obra premiada quedará a disposición de la ENT a efectos de su publicación y/o puesta en escena.

Se establece un único premio en metálico para cada categoría (castellano o euskera), otorgado por el Exmo. Ayuntamiento de Pamplona, y dotado con 250 000 pesetas. Si lo estimara oportuno, el jurado podrá dividir el premio en dos accésits, o bien declararlo desierto.

## suscripción

*tablas* desea privilegiar a sus suscriptores con tarifas preferenciales, regalándoles un número y/o el envío por correo, además de garantizar que la recibirá en tiempo donde usted decida.

Sólo tiene que enviarnos sus datos a:

### Datos

Nombre / Name  
Dirección / Address  
País / Country  
Adjunto cheque por valor de \$  
A la agencia 2501

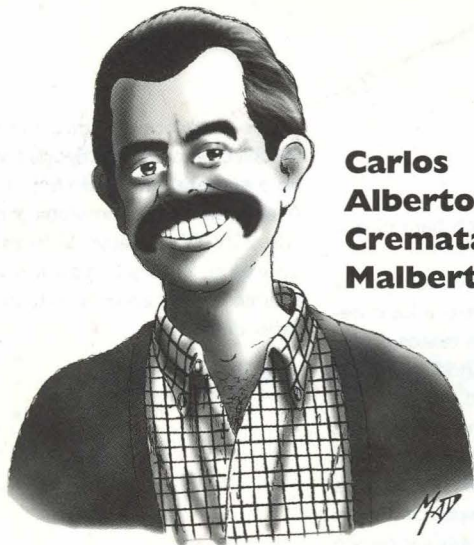
### Revista *tablas*

San Ignacio 166, entre Obispo  
y Obrapía, Habana Vieja,  
teléfono: 62 8760  
e.mail: [tablas@cubarte.cult.cu](mailto:tablas@cubarte.cult.cu)

Cuenta USD 32 10 1003300  
Cuenta MN 402501 10130009

**Cuba:** 15\$ (MN)

**Resto del mundo:** 20\$ (USD)



**Carlos  
Alberto  
Cremata  
Malberti**

## Un bien todos juntos

### **PRIMERO FUE LA COLMENA, Y EL EMPEÑO**

de un grupo de jóvenes alrededor del Instituto Superior de Arte, bajo el influjo de una Abeja Reina: Berta Martínez, por comunicarse a través de las enmarañadas y enriquecedoras selvas de los clásicos: Tirso, Lope, Shakespeare, Bocaccio, Carlos Fuentes y nuestro Martí.

Luego, el alumbramiento de «los que vienen detrás»: La Colmenita y un decir y hacer desde y hacia el niño y la niña.

Entonces, otra vez los clásicos: Los Hermanos Grimm, Lewis Carrol, Perrault, Collodi; hasta descubrir la maravilla de mirarnos por dentro con un autor mágico y nuestro: Joel Cano y su inolvidable *Fábula de un país de cera* —donde comenzamos a tejer una historia de amor, que ya no solo envolvía a los pequeños actores, sino, y sobre todo, a familias enteras.

Poco a poco, La Colmenita fue descubriendo sus palabras mágicas: Juego (para crear) y Familia (para vivir) y nos vimos de pronto en una aventura que muy pocos conocen. Más de medio centenar de familiares de niños y niñas, enfrentados a un largo y complejo proceso para crear dos versiones muy serias de la deliciosa comedia shakespeariana *Sueño de una noche de verano*. El sesenta por ciento apenas conocía a Shakespeare y el noventa y ocho jamás había leído una línea del Cisne de Avon fuera del consabido «to be or not to be»; personas de los más disímiles credos, profesiones, hábitats, intereses y que, por supuesto, jamás habían podido imaginarse que podían asomarse al escenario de un teatro y todo con el objetivo de aportarle material a sus hijos para la creación de la futura puesta en escena, al mismo tiempo que le permitía a los más pequeños convertirse en «directores por un día», exigentes *regisseurs* teatrales de papá, abuelito o mamá.

## En primera persona

Resultado: las soluciones más ingeniosas de la puesta en escena —que representará a Cuba en el Festival Internacional de Teatro Infantil de Spa, Bélgica, en agosto próximo— salieron de la interacción generacional en ese intento atrevido de las familias colmeneras, de comunicarse a través del exigente lenguaje de un gigante de la dramaturgia occidental.

Desde entonces surge una nueva necesidad y asomo de metodología creativa: «todo lo que aparecería en escena, debía salir realmente del alma de los niños y las niñas». Para eso los pequeños actores, para tener derecho a ser admitidos en los ensayos, deberían «pagar su entrada» con un acto creativo: poemas, canciones, dibujos, esculturas, ideas, juegos, sueños... sobre situaciones, ambientes, personajes... de la obra que se montaba. Ese material, que se acumula durante meses y que llega a ser muy voluminoso, pasa a manos del equipo de adultos que se encarga de la escenografía, el atrezzo, la banda sonora... y, de esta manera, muchas de las soluciones artísticas salen realmente de un anhelo infantil y se acerca a «lo que quisiera ver en escena un pequeño de hoy».

*Sueño de una noche de verano*, que acaba de ser estrenada en su nueva versión bilingüe (español-inglés) para una importante delegación anglosajona (que visitó nuestro país por el Día Mundial del Medio Ambiente), por niños y niñas cubanos de cuatro a doce años, ha resultado para La Colmenita un proceso paradigmático y esclarecedor, porque nos ha permitido, en el acto de la comunicación, descubrir la esencia del acertado juicio de nuestra Fina García Marruz:

«Un niño siempre gustará más de un poema que no entiende del todo, que de otro hecho sólo para que él lo entienda. ¿Y quién puede saber de antemano lo que entiende y lo que no entiende un niño, o cómo lo que no entiende opera sobre lo que entiende, abriendo la vía a ese superior conocimiento que resulta del contacto con aquello que nos sobrepasa?»

Hoy, la Compañía Cubana de Teatro Infantil La Colmenita, con sus talleres de actuación (que agrupan a más de seiscientos niños en la capital y el centro del país), de ballet, danza, actuación radial, canto coral, idioma inglés aplicado al teatro, artes plásticas, zancos, percusión, vestuario y maquillaje y sus vínculos creadores con importantes colectivos teatrales de España, Estados Unidos, Bélgica, México, Panamá y Japón, sigue fiel al sueño martiano que nos une y guía: «Los niños deberían juntarse por lo menos una vez a la semana para ver a quién podrían hacerle un bien todos juntos».



del 21 al 30 de septiembre de 2001 **X** edición

Festival de **Teatro**  
de La Habana

Lea en el próximo número:

Reportes  
sobre **Mayo**  
Teatral

y Festival  
del monólogo  
**de Miami**

FOTO: PEDRO B. PORTAL

