



tablas

La revista cubana de artes escénicas

2/03

tercera época
Vol. LXXII
mayo-agosto

Epifanías de Saskia Cruz y Carlos Repilado

fuentes de la danza posmoderna



En portada:

Compás,
de Danza Contemporánea de Cuba.
Fotos: Xavier Carvajal.

Reverso de portada: Premio de Dramaturgia
Virgilio Piñera 2004.

Contraportada: Premio Nacional de Danza 2003.
Fotos: Ballet Nacional de Cuba.

Reverso de contraportada: San Ignacio 166
y *Teatro cubano actual*.

Sumario

La selva oscura

- 3 Cien años de danza mundial
Ramiro Guerra

Premio Nacional de Danza 2003

- 5 Legendario paso de cuatro
Tania Cordero

- 8 La hermosa ley de amar
y el hoy de la danza en Cuba
Ismael S. Albelo

Encrucijadas

- 16 Fuentes de la danza posmoderna
Sally Banes

- 27 De los clásicos
Carlos Celdrán

Premio *tablas* 2002

- 32 Epifanía de la luz
Entrevista a Carlos Repilado y Saskia Cruz
Esther Suárez Durán

Reportes

Cuarenta años del Teatro Nacional de Guiñol

- 57 Diálogo con Carucha Camejo
Liliana Pérez-Recio
- 63 Ernesto Briel: un virtuoso excepcional
Pedro Valdés Piña
- 66 East side stories
Maité Hernández-Lorenzo
- 71 El espacio invadido
Dinorah Pérez Rementería
- 78 El señor repertorio: segundo acto
Amado del Pino

Oficio de la crítica

- 80 Verbena de múltiples encuentros **Esther Suárez Durán**. Alquimia de Buendía **Abel González Melo**. Entre el túnel y el pájaro **Roberto Gacio**. Rectificaciones *eminens* en el esplendor de un *Delirium* **Andrés D. Abreu**. *Compás* o esculpir la mirada **Noel Bonilla Chongo**.

- 90 En tablilla

- 94 Desde San Ignacio 166

- 95 Raúl Oliva, paradigma insoslayable
Miriam Dueñas

En primera persona

- 96 Escena cubana actual: ¿es fácil ser joven?
Fernando J. León Jacomino

Libreto 62

Shangó de Ima

Pepe Carril

Manifiesto y Programa General
del Guiñol Nacional de Cuba

Entretelones:

Cenital de Saskia Cruz

Director

Omar Valiño

Editor

Abel González Melo

Ediciones Alarcos

Adys González de la Rosa

Diseño gráfico

Teresita Hernández

Marietta Fernández Martín

Sección «En tablilla»

Claudia Mirelle

Administrador

Hugo Torres Hernández

Relaciones públicas

Ana María Recio

Mecacopia

Yoryana Martínez Toirac

Secretaria

Arellys Gavilán

Consejo editorial

Eduardo Arrocha

Freddy Artilés

Marianela Boán

Amado del Pino

Abelardo Estorino

Ramiro Guerra

Eugenio Hernández Espinosa

Armando Morales

Carlos Pérez Peña

Graziella Pogolotti



tablas, la revista cubana de artes escénicas. Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro. San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapía, La Habana Vieja, Cuba. Teléfono: 862 8760. Fax: (537) 55 3823. Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu

tablas, en el año 2003, aparecerá cada cuatro 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 e impresión: ENPSES-MERCIE GROUP.

ISSN 0864-1374

EDITORIAL

Danza

Entre los inviolables estereotipos sobre los cubanos está el de que bailamos. Desgracia para los no facultados, bien para el arte del movimiento, capaz de trasvasar una circunstancia cotidiana y popular en una fuerte tradición de muchas cabezas y, por supuesto, de muchos cuerpos.

Partiendo de ese reconocimiento, *tablas* ha querido continuar cediendo páginas a las intervenciones en torno al estado actual de la danza cubana. Incentivados esta vez en la redacción por el cúmulo de acontecimientos que visten a la primavera, más allá del nombre de un evento, como Los Días de la Danza.

Completamos la entrega con el homenaje a los cuarenta años del Teatro Nacional de Guiñol a través de la remembranza sobre varios de sus protagonistas menos favorecidos por el recuerdo. Dedicamos más espacio a las reflexiones alrededor del diseño escénico, línea que ampliaremos en próximos números.

También abrimos ventanas a zonas de creación que no tenemos tanto como quisiéramos en la revista. Y, en tanto esperamos por los pocos estrenos de este año, damos una vuelta de tuerca sobre el repertorio.

Cien años de danza mundial

Ramiro Guerra

¿CUÁL HA SIDO EL PANORAMA DE LA DANZA

en este siglo que acaba de terminar? Para poder establecerlo será útil tener en cuenta tres períodos históricos: de principios de siglo hasta la década de los treinta, de esta a la de los sesenta y un tercero que transcurrirá desde allí hasta nuestros días. Dos grandes acontecimientos marcarán la primera etapa: la Revolución de Octubre y la Primera Guerra Mundial. Un fuerte viraje cultural se va a efectuar a través de estos años con la emergencia de las vanguardias artísticas en el campo de la música, las artes plásticas y la literatura. La danza, por su parte, experimentará una renovación coreográfica impuesta por la obra de Mijhail Fokine. El ballet va a salir de los escenarios de las casas de ópera europeas y se va a instalar de un país a otro en teatros de vasta audiencia, con el traslado de las huestes de Diaghilev de Moscú a París. Posteriormente, las grandes compañías itinerantes continuarán la difusión de grandes espectáculos danzarios bajo la nomenclatura de Ballets Rusos de Montecarlo o del Coronel de Basil. Este último extenderá sus tournées hasta Suramérica completando la geografía itinerante de la danza occidental por el mundo que ya había iniciado Anna Pávlova.

Por los años veinte, simultáneamente en Alemania y Estados Unidos va a surgir un nuevo estilo de expresión danzaria que tomará el nombre de danza moderna. El bailar con los pies desnudos, con vestimenta más cercana a la cotidiana y con temas más inmediatos a la vida contemporánea, se impondrá. Se habló del ballet y la danza moderna como oponentes artísticos, cuando en realidad eran aspectos de una misma cuestión, la del arte universal de la danza.

El segundo período vendrá marcado por la Segunda Guerra Mundial, el uso de la energía nuclear y la instauración de la guerra fría en el planeta. El modernismo solidifica sus adquisiciones y la danza moderna crea sus códigos técnicos mientras el ballet clásico refuerza sus tradiciones coreográficas. La meca del

arte danzario va a pasar de Europa a New York. El estado norteamericano ofrece becas a los excombatientes que regresan de la guerra y las escuelas de ballet y danza moderna estarán entre las ofertas de estudio ofrecidas al personal masculino dado de alta en el ejército estadounidense. Latinoamérica se hará sentir en el panorama de la danza mundial con la presencia estelar de Alicia Alonso (Cuba), Lupe Serrano (México), y más adelante con Marcia Haydeé (Brasil), Julio Bocca y Maximiliano Guerra (Argentina). Mientras tanto, maestros norteamericanos, como Walden y Anna Sokolov, irán a enseñar más allá del Río Grande, imponiéndose la danza moderna por la región. Heredera de la opereta, el music-hall, el vodevil y los cafés cantantes europeos va a surgir en Broadway la llamada comedia musical, en la cual arte dramático, música y danza crearán obras estelares. La irrupción

de coreógrafos de la talla de Agnes de Mille, Jerome Robbins y Michael Kidd, con bailarines de alta calificación, brindarán un altísimo nivel a este género, cuya versión cinematográfica dio a Jerome Robbins numerosos premios Oscar. El ballet español que había entregado varias figuras famosas como Antonia Mercé y la Argentinita, va a organizar grandes y exitosas compañías. El gusto por una danza con lenguaje nacional va a hacer eclosión cuando se presenta en Occidente la compañía soviética de Moiseyev que pondrá en boga en los escenarios internacionales los ballets folclóricos. El baile y la música de los negros venidos de África van a dejar sus huellas en toda la danza del siglo xx occidental. Desde los bailes de salón que comenzaron a afluir a partir del charleston hasta el rock and roll, el negro va a dejar su impronta en generaciones de bailarines blancos que triunfarán en los escenarios y el cine musical de la época. Fred Astaire y Gene Kelly verán sus nombres inscritos en el más alto rango de la danza del siglo. Se creará la técnica del jazz, con sus códigos a partir de la danza moderna norteamericana desarrollada por Jack Cole y otros profesores.

El tercer período, comenzado en los sesenta, vendrá marcado por la revolución sexual, la caída del bloque socialista, la era tecnológica y la sociedad de consumo. La cultura de masas, el pop art y el posmodernismo serán las marcas de fábrica de la nueva cultura. Una de las adquisiciones más beneficiosas para la danza será la protección estatal. El primer estado en afrontar esa situación fue la Unión Soviética, y tras ella, todos los países del bloque socialista. Junto a ello se tuvo en cuenta la creación de escuelas en que ingresaron desde niños los futuros aspirantes a bailarines de las grandes compañías gubernamentales. Fastuosos festivales se efectuarán internacionalmente y se auspiciarán concursos donde aparecerán ante el mundo los nuevos talentos. Los años sesenta permitirán la apertura de un microfoco danzario newyorkino de vanguardia, la Judson Church, espacio nada convencional en que una nueva generación de bailarines, músicos y artistas plásticos se dedicarán a la búsqueda de nuevas formas de movimiento. El procedimiento de la improvisación se va a convertir en uno de los ejes de la creación danzaria, plasmando lo que se ha denominado: «la presentación de la vida cotidiana como danza». Hubo búsquedas en otras técnicas de movimiento (contacto, tai-chi, yoga, Alexander, ideokinética) basadas en el uso de una baja energía corporal que rompió con la fuerte proyección de la danza académica y la contemporánea, las cuales fueron consideradas como grandilocuentes para el nuevo gusto del movimiento cotidiano y urbano. Bajo estas líneas de ruptura va a surgir un nuevo género, la danza-teatro. En ella se concretará la estética del público, la revolución sexual. Otro aporte va a ser la apertura de la danza hacia nuevos espacios y nuevas audiencias: salas de museos, estadios o gimnasios, parques, fachadas de edificios y azoteas; el posmodernismo con su fusión de códigos y expresividad marcada en la unidad coreográfica divisoria entre vanguardia y tradición. Por otra parte calles, plazas y mercados, bares, fábricas o cualquier lugar donde afluyera gente. La fusión entre todos los estilos danzarios se ha logrado tanto en el aspecto práctico como conceptual y con mezcla de estilos, fuerte uso de textos y otros signos escénicos. Dentro de ello parece haber ejercido gran influencia la utilización del desnudo, el desuso de movimientos propiamente masculinos y femeninos y la aparición de temáticas homosexuales, así como el uso del travestismo, aun en versiones de los grandes clásicos. El cine, desde la década de los cincuenta, ha dado grandes aportes a la danza a través del celuloide, constituyéndose en el fundamento de muchas cintas como *Las zapatillas*

rojas, Un americano en París, Cabaret, Bailando bajo la lluvia, etcétera. El cinematógrafo también ha contribuido a la preservación en imágenes de mayor durabilidad para la danza, a través del video, el cual está desarrollando una gran labor al permitir que la pequeña pantalla guarde a las grandes figuras de la danza y las grandes creaciones coreográficas de forma jamás lograda dado el carácter efímero del arte danzario. Actualmente la Labanotación y otros sistemas como el Benesh y el chino están permitiendo anotar las coreografías, sólo mantenidas en vivo hasta ahora en la memoria de los intérpretes. Ya han sido compiladas obras de Balanchine, Martha Graham y otros famosos creadores de la danza, lo que permitirá su reposición en cualquier momento, asegurando la permanencia de las grandes coreografías del siglo xx.

Decididamente se puede asegurar que el siglo recién finalizado ha sido rico en grandes realizaciones relativas al arte de la danza, tanto en aportes creativos como en nuevos descubrimientos de la capacidad del cuerpo para ser cada vez más expresivo y en la sabia utilización de las nuevas tecnologías para expandir el arte danzario hacia mayores áreas de comunicación. Como consecuencia de todo ello ha surgido una sobreabundancia de grandes figuras, tanto con respecto a creadores coreográficos como a intérpretes, sin dejar a un lado, además, la gran sensibilización del arte danzario en relación con vastas audiencias como jamás lo haya tenido ese espectáculo en su trayectoria a lo largo de los tiempos.



ILUSTRACIÓN: SERGE



Legendario paso de **cuatro**

Premio Nacional de Danza 2003

Tania Cordero

Yo había oído hablar de Alicia Alonso y la había visto. La conocía como una bailarina de talento, cubana de nacimiento en una compañía americana de primera. (...) Mi ignorancia sobre Cuba, aparte del aroma de sus tabacos, era total. Esto hubiera continuado así si no hubiera pasado lo que pasó en la atmósfera del concurso de ballet en Varna, Bulgaria, en 1965 y 1966. Allí observamos más de setenta bailarines de diversos países, incluyendo los mejores que la Unión Soviética podía producir. Antes de que empezara el concurso nos percatamos de algunos nombres cubanos, pero no pensamos más sobre ellos. Tres días más tarde el mundo del ballet hablaba sobre Cuba. Vuestras bailarinas fueron una sensación. Los nombres de Mirta Plá, Josefina Méndez, Aurora Bosch y Loipa Araújo fueron familiares para todos, no sólo como bailarinas individuales sino como representantes de una sola escuela, una escuela cubana. De la noche a la mañana con su baile se habían situado no sólo en nuestros corazones, sino en la historia de siglos de ballet.

Arnold Haskell'



I

EL TEATRO LUCÍA ESPLÉNDIDO. NADA LE debía la instalación de casi dos centurias a su vetusta arquitectura, a su recreación barroca. O sí. El ambiente de esa noche de abril preludiva otro de los grandes acontecimientos a los que el Gran Teatro ha servido de testigo. Y uno percibe la exaltación en los pasos, el murmullo humeante de la espera; imagina a los espectadores de Fanny Elssler o Anna Pávlova: se siente parte de la historia.

Josefina y Loipa entran y se ubican en uno de los balcones de la izquierda. El aluvión de aplausos y la emoción galopan, transitan de un lado a otro de la sala para elogiar a Mirta y a Aurora que han aparecido por los balcones de la derecha. Sin que las manos admiradoras lo digan todo, la luz se apaga. El escenario se enciende.

La clase es lo más importante incluso cuando se enseña a los extraños. Raúl Martín, danzante perenne, tomó de la mano a varias de las figuras que han fundado en el arte del movimiento en Cuba y mostró un panorama solidario, abarcador de la danza. María Elena Llorente y José Zamorano, Perla Rodríguez y Johanes García, Dulce María Vale y Caruca, Eduardo Veitía y Lorna Burdsall, todos en una barra, lugar donde la semilla absorbe la savia que la convertirá en provechosa fruta.

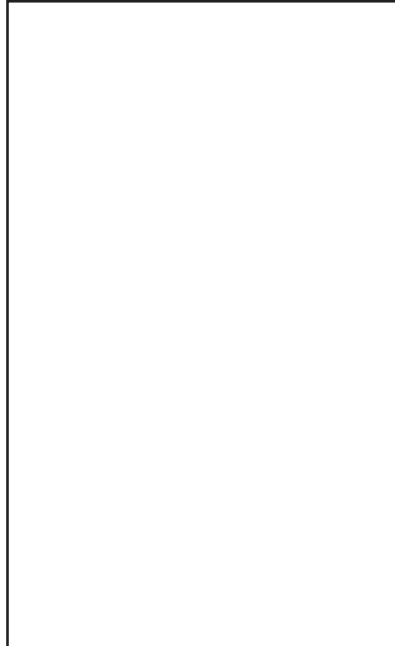
Muchos de los alumnos de estos creadores vinieron después. Flachazos de obras y estilos diversos hablaron de continuidad, de enriquecimiento fecundo, de lo queda por hacer en un país que ha probado talento amplio pero reciente si de danzar sobre las tablas se trata. La presencia de Fernando, siempre actualizando desde la propia historia que él representa, iluminó la velada.

Volví a pensar en Haskell, en la tremenda convicción que lo hizo pronunciarse pronto, inequívoco; en todo lo que puede privilegiar y establecer un crítico. Desde entonces cuatro joyas echaron a rodar por el mundo y cada piedra fue puliendo más los diamantes. Por esa pulcritud que brilla estallan nuevamente los aplausos.

II

La circunstancia fundacional teje con el mismo ovillo la vida de Mirta Plá, Josefina Méndez, Aurora Bosch y Loipa Araújo. Entre la Sociedad Pro Arte Musical y la posterior Academia Alicia Alonso comenzó a transitar la carrera siempre ascendente de estas figuras. Especialmente la Academia esculpió la esencia artística de las jóvenes bailarinas.

Allí, con Alicia, Fernando, José Parés y otros destacados profesores iniciarían una nueva etapa en sus carreras que les permitió poco tiempo después, ya como integrantes del Ballet de Cuba, cumplimentar también los reclamos del profesionalismo. La misma incluyó (...) el esfuerzo tenaz por lograr el dominio técnico, la riqueza expresiva, la ductilidad estilística y el conocimiento de las leyes que escénicamente rigen el hecho balletístico. (...) Las cuatro bailarinas asimilaron, desde tan temprana juventud, el hermoso legado de sus maestros que nunca, frente a incomprendiones, apatías y agravios, perdieron la fe en el empeño histórico de hacer del ballet un derecho de todo el pueblo cubano.²



En ellas, desde muy temprano, la formación profesional se entroncó con la pedagogía. Durante los últimos años de los cincuenta, coincidiendo con la represión batistiana contra el trabajo de la compañía Ballet de Cuba, vieron la luz las primeras intenciones coreográficas de Plá, Bosch, Méndez y Araújo. Las dos primeras se convirtieron en profesoras de las sucursales de la Academia en Kohly; Aurora, además, extendió su magisterio hasta las ciudades de Cárdenas y Varadero. Luego llegaría a su historial la privilegiada ocasión de que Alicia Alonso, ya renombrada figura internacional, las incluyera en el elenco de *Coppelia* para el Teatro Griego de Los Ángeles. De esa etapa, Mirta recuerda:

Ese viaje fue como un entrenamiento que complementaba nuestros estudios recién finalizados. Fuimos dos veces y en la segunda ocasión nos incorporamos además al Ballet Celeste. La directora de esa compañía vio que teníamos una preparación muy buena para nuestra edad (quince-dieciséis años) y ella estaba necesitando bailarinas. Para mí resultó una experiencia formidable. Aquí no teníamos todavía esa posibilidad de bailar todos los días, de confrontar sistemáticamente con el público. En un mes aprendimos todo el repertorio del grupo (*La niña de los rizos de oro*, fragmentos de *Cascanueces*, *Las estaciones*, de Vivaldi) y comenzamos a girar por la nación completa.

A finales de los sesenta cristalizó el empeño de los Alonso (Fernando, Alicia y Alberto) de fundar la

Escuela Cubana de Ballet y el cuarteto prodigioso se hacía cargo de divulgar con su virtuosismo ese concepto. El mítico concurso de Varna en sus ediciones de 1964, 1965 y 1966 las catapultó definitivamente a una gloria que han confirmado: Loipa, a través de su encomiable versatilidad; Josefina con el personal temperamento con que se adentra en los roles; Aurora poderosa en su técnica; Mirta, poseedora de la sonrisa serena para combinarla con «bella línea y elegantes maneras».³

Estas Cuatro Joyas han dejado en los escenarios cubanos y del mundo el destello de su arte. Las más importantes compañías las han asumido como primeras figuras o *maitres*. Desde el Ballet de Maurice Béjart hasta los coreógrafos más renombrados internacionalmente las han convertido en sus musas. Cuando el escenario retaba a la experiencia, la sapiencia las ha hecho aún más imprescindibles en la clase o el ensayo. Como en esa imagen final de la noche en que recibieron el Premio Nacional de la Danza 2003, en la que, gráciles, hicieron recordar momentos del *Grand Pax de Quatre*, brillan, bailan siempre.

NOTAS _____

¹ Durante su intervención en el Seminario sobre Crítica y Apreciación de la Danza, en Miguel Cabrera: *Las cuatro joyas*, Editorial Félix Varela y Ediciones Gran Teatro, La Habana, 1992, p. 6.

² Miguel Cabrera: Ob. cit., p. 8.

³ Ib., p.14.



Codanza

Ismael S. Albelo

La hermosa ley de amar y el hoy de la danza en Cuba

LA OPORTUNIDAD QUE DA TABLAS PARA

dialogar sobre el hoy de la danza en Cuba resulta un oasis dentro del desierto crítico de nuestra prensa. Para los que pensamos que no sólo se baila con los pies sino que hay que usar mucho la cabeza para sostener y desarrollar lo que se ha hecho y se hace (aunque no siempre de la mejor manera), escribir sobre el tema es estimulante.

Dos colegas me han antecedido en este «debate», con quienes comparto y difiero en opiniones. Mas el hecho de polemizar y contradecir implica movimiento—elemento consustancial a la danza—, evolución, dar una visión otra de problemas que pueden desembocar en crisis, ruptura, desequilibrio. Debatir es siempre muy saludable. Para expresar ideas distintas, eludo la réplica y me inclino hacia el análisis, sobre todo cuando recién he constatado «a pie de obra» el estado actual de la danza cubana.

La danza

Analizada como categoría, la danza en Cuba exhibe uno de los niveles más altos a que se pueda aspirar: la gente baila en fiestas, discotecas y casas de música—aun a expensas de sacrificios económicos—, conciertos públicos y hasta en teatros; hay más de 700 bailarines profesionales envueltos en treinta y ocho compañías y proyectos artísticos en todo el país, sin contar los que trabajan en centros nocturnos, para el turismo y en otras agrupaciones (dentro y fuera, que también eso es danza cubana). Cuando tienen la oportunidad de confrontar en el exterior, nuestros artistas reciben las mejores críticas y en muchas compañías de fama internacional aparecen nombres cubanos, no precisamente en las últimas líneas de sus elencos.

Esto sólo considerando los bailarines. Si agregamos profesores, ensayadores, coreógrafos, los miles de

estudiantes en todos los niveles y todo lo que conforma la danza como categoría, un verdadero ejército humano está enfrascado en mantener este don que la naturaleza nos ha dado. Nunca antes, repito, tanto talento potencial se ha visto envuelto en tamaña empresa.

Los que se dedican a la danza en Cuba, como todos nuestros trabajadores, tienen garantizados salario, seguridad social, apoyo oficial, un bien ganado prestigio en la comunidad, además de reconocimiento internacional. Este panorama, que a veces olvidamos cuando ejercemos el criterio, no se da en ninguna otra parte del planeta.

Por si esto fuera poco, un ambicioso proyecto de talleres de danza para niños y jóvenes ha involucrado a miles de estudiantes de escuelas primarias y secundarias en la Ciudad de La Habana, así como a instructores, bailarines, promotores e innumerables entidades culturales. No hay otro Estado, institución o mecenas en el mundo actual que soporte cultural, artística y financieramente semejante proyecto.

Pero una visión idílica de excelentes bailarines, maestros bien preparados, coreógrafos con oficio y estudiantes promisorios obnubilaría la realidad. El hecho masivo que recorre como un fantasma amistoso la danza en Cuba, obliga a un estudio casuístico de los elementos constituyentes del todo. Hay partes dañadas y esas heridas necesitan tratamiento apremiante para contener las fracturas que pueden desplomar el edificio icuando menos lo imaginemos!



Los daños no se presentan en los macrorresultados: todavía la danza convoca público (aunque no tanto como merece), todavía se ven espectáculos decorosos y hasta buenos, todavía se hacen producciones ambiciosas (aunque muy escasas), todavía hay quienes entienden que bailar no es sólo levantar los pies, sino también –y sobre todo– poner el alma. Pero cada vez son menos los interesados en estos y otros pormenores técnicos, artísticos y espirituales.

Es lógico que si somos un pueblo bailador –a pesar de que no aparecen nuevos géneros bailables de trascendencia–, tengamos una potente danza profesional. Sin embargo, es necesario analizar las partes y descubrir dónde están las grietas más profundas.

El bailarín

Cuba es un pueblo de bailarines y de bailarines, entendidos estos últimos como los artistas que nos convocan a los teatros, pagar por un asiento y aplaudir satisfechos –o por cortesía– al final de una representación.

El bailarín es el principal gestor de la danza. En Cuba, por lo general, es un egresado de alguna de nuestras escuelas de arte, donde ha consumido parte de su educación elemental, toda la media, la media superior y hasta la universitaria. Reciben un adiestramiento técnico riguroso donde se le explotan todas las posibilidades anatómicas hasta el límite que la preparación física puede lograr.

Aquí comienzan los problemas: durante cinco u ocho años se trabaja al alumno como un resorte elástico, una máquina de girar o un ave voladora. Quizás se le recuerde alguna vez que existen personajes, seres vivos, sentimientos, ideas o filosofías que deben representar y sentir en sus cuerpos para proyectarlos convertidos en arte. Pero no hay mucho tiempo: hay que lograr más resultados técnicos.

Estudian literatura e historia, un poco de español, francés o inglés... pero lo vital es la técnica, la técnica y más técnica. Esos cuerpos exhaustos por el entrenamiento se corresponden con niños y adolescentes que deben ir conformando personalidades artísticas en un entorno diverso y distinto al de generaciones anteriores, como hombres y mujeres de la posmodernidad, representantes de una cultura a nuestro pesar permeada por la globalización, que viven y harán sus carreras en el tercer milenio.

Años antes del advenimiento de este siglo advertía desde las páginas de esta misma publicación: «¿Qué



diferenciará pues una competencia de atletismo de un performance de danza? (...) ¿Qué se hace necesario preservar de nuestra danza como categoría? El espíritu, el alma. (...) Creo que es precisamente el ánimo lo que puede sostener la danza».¹

Esa «alma» está ausente porque se insiste sobre todo en el plano físico, se aprende y se cree que sólo esto es danza... y se equivocan. Lo que es peor, llegan a confundir a maestros, coreógrafos y al público, que espera sólo la hazaña técnica, el virtuosismo, y entonces todos tratan de satisfacer esta única expectativa.

Muchos factores inciden en la danza, pero es el bailarín quien hace –o no– que esta perviva en la conciencia del receptor como obra de arte, y su materialización se trastoca hoy en mera gimnasia y no transmite más que emociones, ni sentimientos ni ideas. ¿Puede existir obra de arte netamente emocional? La respuesta será el inicio de la solución.

El coreógrafo

A la danza se la ha llamado también arte coreográfico. Entendido así, será el coreógrafo el filósofo del movimiento convertido en el hecho danzario, el organizador de los elementos –muchos y muy complejos– que hacen de la danza una obra de arte.

La coreografía cubana ha sido un arte de mensaje. Siempre los creadores cubanos han querido comunicarse a través de la palabra danzada. Con los tiempos posmodernos y el llamado fin de la historia, el movimiento por sí mismo pasó a ser el único texto en la danza y la abstracción hizo presa de ella. No obstante, los coreógrafos cubanos en general continuaron escribiendo mensajes y textos. Pero ¿los temas reflejan los intereses del cubano en los años finiseculares? ¿Había correspondencia entre actualidad y escena?

Si bien hay ejemplos felices de esta correlación necesaria –que confirman precisamente la afirmación–, la generalidad obedece a temáticas agonizantes para un nuevo milenio. Eso sí, se explota el nivel físico del

ejecutante... y se pueden obtener ovaciones histéricas, pero al cerrar el telón no queda un solo pensamiento inteligente en el auditorio. Un poco inconscientemente y a pesar de los textos, caímos en la trampa del fin de la historia con que se preparó al arte para la globalización.

«El talón de Aquiles de toda la danza cubana actual es, en general, la coreografía. Los maestros históricos o no están en activo o han deprimido su trabajo en los últimos años, mientras que los ‘rebeldes’ de los ochenta trabajan para sus propias compañías y estrenan una o dos obras por año, por lo que el peso de la coreografía del siglo XXI recaerá en los más jóvenes (quienes) en su mayoría (...) se postran ante la técnica escolástica y académica. Conocen (...) las palabras pero no dominan suficientemente la gramática ni la sintaxis danzarias»,² señalaba cuando entrábamos en el nuevo siglo.

La salida, agotamiento o repetición de la obra de los nombres de antaño y la pobre aparición de nombres nuevos, han marchitado las fuentes coreográficas. Cuando se produce un estreno asistimos, por lo general, a una sucesión de pasos virtuosos, algún gesto que responde a cierta intención dramática, un texto en el programa de mano que trata de explicar lo que ocurre (a veces para inexplicarlo), una buena dosis de oficio –eso sí– pero poco aporte a los requerimientos del hoy. La falta de información nos mantiene desactualizados de las nuevas tendencias coreográficas (tampoco muy abundantes que digamos) y el resultado se torna vacío, trillado, atlético, isalvo honrosas excepciones!

El maestro

La presencia del maestro de danza no es visible, pero es fundamental. Su trabajo en nuestro país ha producido, unido a tradiciones, paradigmas y voluntad política, esa explosión de bailarines que asombra al mundo.

Muchas veces este maestro de danza ha sacrificado sus iniciales deseos de bailar –sea por falta de condiciones, por transformaciones inesperadas en sus cuerpos o por el inexorable paso de los años– y en no pocos casos trae consigo cierta nostalgia, resentimiento o rencor, que sólo amaina cuando ven el nombre de un alumno en las carteleras.

Ese trabajo anónimo en el salón convierte al maestro en soldado de la danza. Pero en ocasiones las re-

servas de sus frustradas aspiraciones primigenias afloran en aquellos estudiantes menos avispados, los que no logran fácilmente un paso o no captan rápido los ejercicios; se deslumbran con los talentos claros y evidentes, los que tienen asegurados –por condiciones físicas– un futuro en la danza y quienes pueden asegurar la pervivencia del maestro en la historia.

No siempre los más dotados llegan a ser artistas, pero en la academia de hoy se explota mucho al estudiante de mejores condiciones. Al comenzar su verdadera vida artística, el «vetetismo» creado en la academia influye negativamente en su formación profesional, cuando tiene que aprender a formar una fila, a trabajar en conjuntos, a ser un personaje más y no «el personaje». Por eso la academia como formadora y el maestro como máximo responsable de esa formación, deben dar justo espacio al talento pero haciéndolo consciente de sus carencias y su papel dentro de un colectivo profesional, donde se debe ganar su espacio con trabajo, trabajo y más trabajo.

Un defecto común en nuestras academias está en la promoción masiva. Los que estudian danza en Cuba son generalmente los niños y jóvenes de mayores dotes, pero entre ellos están los más dotados y los artistas; cuando se gradúa una masa de bailarines, las más reputadas compañías escogen a estos, mientras el resto va hacia las agrupaciones de provincia o a otros géneros diferentes a sus expectativas... y se repite la nostalgia, el resentimiento y el rencor.

Siempre se debe aspirar al máximo, pero hay que encauzar las posibilidades reales de cada cual, mostrarles que la danza es muy abarcadora, que la realización personal debe estar condicionada por las capacidades reales y que la vida puede dar satisfacciones hasta en el más remoto rincón, incluso como maestros. Hablo de satisfacciones espirituales, que muchos han olvidado en aras del fútil bien material.

Fomentar el sentido de pertenencia a los orígenes es también tarea del maestro, contando, por supuesto, con la incidencia de los grupos danzarios y las instituciones regionales que apoyen la política de descentralización

cultural que se trata de llevar a cabo. Este sentido de pertenencia y de responsabilidad social del artista incide en un tema tan sensible hoy como la migración interna y externa, que tanto lacera la danza en Cuba.

El maestro asume hoy día mayores responsabilidades artísticas, pues las cotas para los estudiantes son cada vez más altas. Ello obliga a una mayor profundización en los aspectos estéticos dentro de la formación del bailarín: debe verse mucha danza y toda la danza, conocer cuál es su misión, la responsabilidad que tendrá con un auditorio que espera ver arte, no deporte, que hay diferencias sustanciales entre un estadio y un teatro, entre un deportista y un bailarín.

El maestro es quien más y mejor puede contribuir a revertir estas insuficiencias que aquejan a nuestros estudiantes devenidos bailarines y que entorpecen el camino del arte.

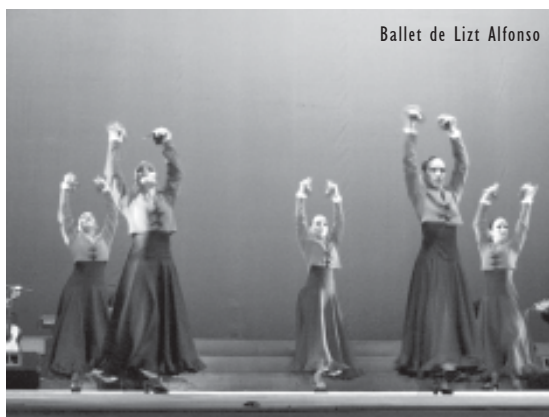
La obra

Unida la concepción del coreógrafo en el cuerpo del bailarín formado por el maestro, la danza puede ser reconocida. Pero la fugacidad del hecho danzario no permite una segunda oportunidad: llega o no, de ahí la trascendencia del milagro artístico en el que tantos hombres y mujeres están involucrados. Por ello no se pueden desperdiciar esfuerzos ni recursos. En la realización de la obra danzaria se gasta mucho en una empresa que dura muy poco. La producción de una coreografía hoy requiere elementos cada vez más extraterrestres: luces, vestuarios, equipos escenotécnicos conforman un entramado integrante de la creación artística.

El coreógrafo sueña con una producción perfecta... pero la realidad lo sorprende a cada paso: un país con nuestras condiciones económicas no siempre puede satisfacer todas las demandas. Para no detener la danza, se buscan alternativas no siempre felices, que en no pocas ocasiones culminan en una pieza inacabada, no lista para degustar –lo que el receptor busca en la danza teatral.



Ballet Español de Cuba



Ballet de Lizt Alfonso

¿Y qué decir de la realización y sus tiempos de ejecución? Meses y hasta años han dormido producciones de danza en los talleres, no siempre realizadas con la mejor calidad, lo que atrasa o impide el estreno, irrita a creadores e intérpretes y, para colmo, el resultado no es óptimo.

Los factores económicos tampoco son observados atentamente: una producción puede tener un elevado costo sólo en su confección; si se agregan los gastos por concepto de salarios, la energía eléctrica, el combustible, la alimentación y un largo etcétera, cualquier coreografía sobrepasa la cifra de cinco dígitos en moneda nacional, y otro tanto en la libremente convertible.

La única ganancia que puede extraérsele a una obra danzaria entre nosotros (que no comercializamos las obras, ni vendemos videos, CD de música, pulóvers estampados, afiches o programas cromados) es por concepto de taquilla. ¿Cuánto permanece una coreografía en cartelera? ¿Cuánto cuesta una entrada en nuestros teatros? ¿Es costeable el empeño? Económicamente no.

Sobre promoción y programación se hablará más adelante, pero si a este déficit se agrega la baja creativa, en modo alguno los espectáculos de danza son rentables, lo que puede colapsar nuestra precaria economía y dar al traste con los planes a los cuales nos enfrentamos.

De la obra coreográfica también se pudieran obtener beneficios económicos a través de giras. Las nacionales son cada día más escasas e irrealizables por las razones que todos conocemos; las internacionales son casi siempre «promocionales», por lo que entre pasajes, viáticos, impuestos y otros rubros, el Estado apenas recibe ingresos para luego revertir en la danza misma: una verdadera serpiente mordiendo la cola.

La obra danzaria es —quíerese o no— un producto artístico y económico. En Cuba, actualmente, es la lucha entre una idea kinética no muy actualizada, una prioridad sensorial, una producción emergente y una explotación mínima. Cuando la pieza puede comenzar a generar ganancias artísticas y económicas, desaparece... a veces para siempre.

La promoción y la programación

Aunque parezca algo extra artístico, en la actualidad promoción y programación son aspectos que componen la obra danzaria. La concepción contemporánea de la promoción es un sistema que incluye cinco aspectos, a saber: comunicación, publicidad, relaciones públicas,

promoción de ventas y ventas. No es menester analizar cada uno de ellos en estas líneas, pero la pregunta es: ¿hace nuestra promoción actual tales funciones?

En tanto sistema, las acciones están dispersas: unos se encargan de la comunicación y la publicidad, otros atienden las relaciones públicas, no hay promoción de ventas y las ventas corren por cuenta de los teatros. Resultado: no hay un trabajo efectivo y las mejores obras o los bailarines de primera línea apenas aparecen en los informes o en algún evento nacional, pues en lo internacional nuestra promoción puede considerarse nula.

La programación de danza en Cuba se ha estudiado con seriedad, pero los teatros para la danza son muy pocos y se deterioran con rapidez, los proyectos artísticos y los intérpretes proliferan por todo el país y no se puede estructurar una programación según la práctica común en el mundo: la de temporadas.

Eufemísticamente acostumbramos a llamar «temporada» a uno o dos fines de semana de funciones, cuando una verdadera temporada contempla desde un mínimo de uno a tres meses de una obra en cartel, hasta que el público esté dispuesto a asistir, con funciones diarias, tal vez con un día de descanso. Rara vez nuestro «fin de semana» comienza un jueves, y mucho más raro es que veamos doble función el sábado o el domingo. Si después de tanto esperar, entrenar, ensayar, sufrir, la obra se explota sólo en tres o seis funciones, ¿cómo se puede madurar?, ¿cómo se pueden resarcir los costos y gastos?, ¿cómo se pueden evaluar los resultados artísticos?

Los espacios

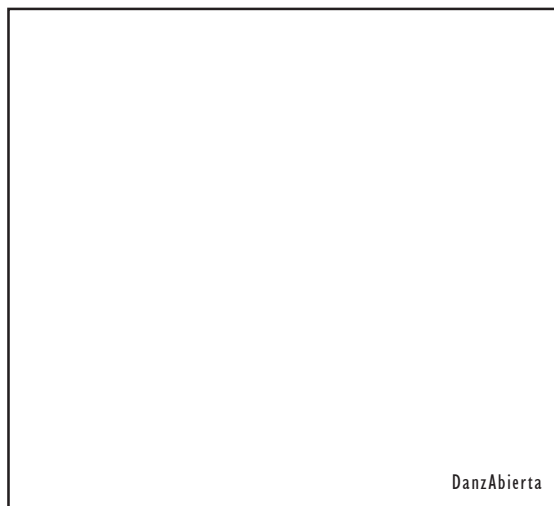
Puede hablarse de dos tipos de espacios básicos para el desarrollo de la danza: el teatro y la sede de las compañías y proyectos artísticos.

El escenario para la danza tiene características básicas que lo diferencian del resto de las manifestaciones escénicas: debe tener sobre 100 m² y una altura que permita los saltos y elevaciones de los bailarines, piso de madera sin deformaciones, liso y separado de superficies duras (cemento, hormigón, etc.) para permitir los rebotes en las caídas de los cuerpos. Estas son las condiciones imprescindibles.

En Ciudad de La Habana, por ejemplo, apenas hay dos instalaciones en activo propias para la danza: la sala Lorca del Gran Teatro y el Mella, donde se programan otras manifestaciones escénicas. Siendo la ciudad más poblada del país, el acceso a esos espacios

de las catorce agrupaciones danzarias habaneras en un año es de 0,85 mes por cada una, es decir, dos agrupaciones no podrían presentarse en doce meses en un solo fin de semana! ¿Qué queda para las otras veinticuatro del resto del país?

En provincias como Holguín, que cuenta con tres agrupaciones de danza, el único teatro existente lleva casi tres años cerrado, mientras otras provincias apenas tienen escenarios adecuados –o simplemente no poseen escenarios. No obstante se baila en tarimas, en cines y hasta en pisos duros, pero no hay suficientes instalaciones que propicien el hecho danzario. Y sobre las condiciones de las que existen... es mejor no comentar.



DanzAbierta

Sin temor a errar no se puede hablar de una compañía o proyecto artístico que hoy día posea condiciones óptimas para trabajar: aquellos que cuentan con sede propia confrontan problemas con los pisos, los espejos, las barras, el calor, el agua, los servicios sanitarios, la seguridad o la iluminación, sin contar con otras necesidades axiales –o no tanto– como la alimentación, la ambientación o la comunicación. Se han rescatado algunos espacios en los cuales las mismas agrupaciones han trabajado en el mejoramiento de las condiciones materiales pero, reitero, ninguna posee las necesarias para garantizar un trabajo óptimo.

¿Hay desinterés por parte de las instituciones oficiales en resolver esto? En modo alguno. Tal vez pueda incidirse más con acciones concretas y ya estudiadas, pero el amplio mar que representa la danza cubana es demasiado vasto para los recursos con que contamos.

Los eventos

En danza, como en todo, es muy importante la confrontación. No se puede desarrollar en las actuales condiciones una sistemática participación en festivales o encuentros internacionales. Sin embargo, parece que nacionalmente tampoco es muy factible hablar de eventos danzarios.

El más importante, el Festival Internacional de Ballet de La Habana, tiene objetivos bien definidos con una tradición de más de cuarenta años; no obstante sus organizadores han seleccionado ciertas puestas cubanas para participar en algunas ediciones –en la última de 2002 actuaron siete agrupaciones nacionales.



Iniciativas de creadores e instituciones provinciales han intentado acciones como La Habana: Ciudad en movimiento, Danzan Dos, Solamente Solos, Danza en Video, pero lo que aspira y merece la danza cubana y quienes la realizan es un verdadero festival nacional.

Desde 1994 se celebran Los Días de la Danza, un encuentro que pretendía, de manera modesta, esa confrontación y contó con la colaboración de muchas instituciones, desde el Ballet Nacional de Cuba hasta las comparsas habaneras, los espectáculos de cabaret y las escuelas nacionales. Era un encuentro de toda la danza, en el cual se abordaban aspectos teóricos, proyecciones de videos y un acercamiento al público como parte del hecho danzario.

Mientras se ha añejado como proyecto, Los Días de la Danza ha cambiado de objetivos, de estructura, de intereses; las condiciones económicas impiden la participación de agrupaciones de provincias, mientras paradójicamente se amplía en tiempo a todo un mes, a

manera de temporada. Pero aún continúa pugnando por convertirse en lo que debe ser: el evento de toda la danza nacional, por la fecha en que se desarrolla –alrededor del Día Mundial de la Danza–, los objetivos iniciales (confrontación de los públicos con compañías, proyectos artísticos, escuelas y espectáculos de calidad) y porque nuestra danza necesita un encuentro de esta índole.

No soy dado al «concurismo» pero –sobre todo para la coreografía– la danza cubana también necesita un concurso de valor nacional, que estimule la creación amplia y no limitada al video, los solos, los dúos o la danza callejera, lo que por demás resulta más costoso. Muchas obras premiadas en estos concursos no trascienden luego en los repertorios ni se sigue la trayectoria de los ganadores, por lo cual algunos de sus objetivos lamentablemente no se cumplen. El Concurso Bienal de Coreografía de la UNEAC tampoco se ha dimensionando en su justa medida, y queda como una simple línea en un currículo, un diploma y un cheque.

La crítica

Este acápite queda vacío, pues si bien existen críticos de danza, no se puede hablar de «crítica danzaria» como cuerpo teórico o manifestación cultural: no hay espacios para ello, lo poco que se publica –léase prensa plana–, por escaso y general, no permite análisis profundos y habitualmente se queda en reseñas y loas complacientes.

El público

Nuestro público de danza es muy especializado, porque es bailar *per se*: sabe lo que está bien y lo que no, más allá del gusto o del placer individual. La larga tradición de nuestra danza ha creado una audiencia que envidian muchas metrópolis primermundistas.

Hay dos factores que acercan o alejan a nuestras audiencias de la danza actual: la propuesta artística y la extensión de esa propuesta al público. Sobre la primera inciden los mencionados problemas de la creación, la preeminencia de las interpretaciones individuales, el poco interés por los temas ya tratados, la necesidad de comunicación y la llegada del mensaje, la carencia de opinión especializada; sobre la segunda, falta el acceso de las agrupaciones danzarias a la audiencia, la comunicación entre ambas, no esperar al sorpresivo encuentro teatral para que el auditorio habitual y potencial se acerque a la obra.

En la extensión o sensibilización es donde estamos más desfasados. A pesar de la divulgación de la danza, nuestras compañías y proyectos artísticos no han logrado salir del escenario para integrarse al entorno sociocultural de la comunidad. Vuelven a aparecer las excepciones, que precisamente son las que más audiencia convocan, pero lo general no es, precisamente, la relación entre personas, lo que se conoce como creación de públicos, a lo que se han dedicado muchos autores contemporáneos.

Casi todos los grupos de danza en el mundo dedican recursos materiales y humanos a la extensión de su proyecto estético. Si en Cuba tenemos bien conformadas las instituciones civiles, tan apoyadas por el Estado, incluso los propios hacedores de la danza forman parte de ellas, ¿por qué no estudiar planes concretos de extensión que rebasen el simplemente divulgativo y logren un verdadero «proceso de crecimiento y sabiduría compartida entre creadores, instituciones, promotores y públicos»?³

Por otra parte, considerar estas acciones de forma global resulta impropio: cada compañía o proyecto artístico es una propuesta diferente –algo que salva la danza cubana– y atrae o repele públicos diferentes. «Cada proyecto, grupo, compañía, institución, etc., tiene que crear su público»,⁴ dedicar tiempo y recursos a la formación de verdaderos espectadores, no simples consumidores, de la obra de arte danzario. Esto cuesta, sobre todo, tiempo y mucha voluntad, porque aunque un teatro lleno no tenga una relación proporcional con la calidad artística, la sala vacía espanta al público... y a los propios artistas.

La educación del público –o de los públicos– es una tarea de los que hacen la danza, y no sólo referida al público habitual o interesado, sino a aquel que se considera indiferente u hostil.⁵ Hacia esos espectadores debemos encaminar los esfuerzos inteligentes para convertirlos en parte de la creación.

Las instituciones

Hablar de las instituciones que dirigen la danza en Cuba y estar dentro de ellas es riesgoso: ¿cuánta responsabilidad tenemos en atender y resolver lo que se escribe, se habla o se sabe tácitamente?

Se conoce el fenómeno pero se subestima la dimensión. Nos sentimos tranquilos por los resultados globales y la danza cubana camina por sí sola. Se



carece de un diagnóstico exhaustivo de estos y otros problemas que inicien un trabajo estratégico para dar soluciones paulatinas y, en su lugar, se toman medidas emergentes cuando las grietas dejan pasar el agua.

Si bien hay esfuerzos por mejorar científicamente las condiciones de nuestra danza, escasean los recursos materiales. Por otra parte, se desaprovecha el potencial creativo artística y económicamente, lo que mantiene débiles las tan necesarias finanzas oficiales.

Debe tenerse cuidado con la proliferación de proyectos artísticos de danza: los territorios ansían institucionalizar sus grupos, el Estado aspira a conformar una magna red de estas agrupaciones, pero un proyecto de danza es costoso, requiere condiciones que lo hacen diferente al de teatro, música o plástica, y si esas condiciones mínimas no estarán resueltas para los ya existentes en varios años, ¿cómo piensa solucionarse para otros nuevos?

El nivel central no puede discriminar atenciones: como a los hijos, hay que darles a todos, globalmente, igual atención; las provincias deben desarrollar sus estrategias regionales a partir, por supuesto, de estrategias generales. Pero las actuales estructuras no satisfarán a corto ni a mediano plazo las expectativas de la danza en Cuba: se impone la creación de una organización especializada en este arte, llámese Instituto, Centro, Consejo, entre otros nombres usados, que cuente con recursos humanos y financieros propios y capaces de acometer la empresa de restañar las heridas del edificio, derribar las paredes inservibles y levantar nuevos «salones» donde se desarrolle la danza cubana como verdaderamente puede hacerlo.

Y al final...

No basta conocer el problema y criticarlo, hay que atajarlo y proponer soluciones. Cuando se ejerce el criterio «desde dentro» es preciso «ver y deducir; (...) analizar, presumir, explicar y adivinar».⁶ Y creo que la observación martiana abarca el «dentro» y el «fuera», que en nuestro contexto viene siendo lo mismo. Así es como, a mi juicio, la crítica tiene sentido.

Criticar es amar: y aunque no lo fuera, no está en que iniciemos época favorable a la agitadora y dura crítica: que en las horas de riesgo y de combate, cuando las penas de la lucha vienen y tintan el ánimo sereno, cuando no sobre fina tierra sino sobre arena movílísima, fresca a trechos y oscura, descansa el pie agitado, es ley suprema, urgente y salvadora la hermosa ley de amar.⁷

Ley de amar la danza, ley de conservarla, ley de desarrollarla: eso debe ser el ejercicio del criterio para el hoy de la danza en Cuba.

NOTAS

- ¹ «La danza del 2000: desafío al infinito», en *tablas* 1-2/94.
- ² «Danza del tercer milenio: problemas y reflexiones», en *Juventud Rebelde*, 2 de enero de 2001.
- ³ Cristina King Miranda: *Taller de gestión cultural para creadores y profesionales en las artes*, Santiago de Cuba, 2000, p. 21.
- ⁴ *Ib.*, p. 24.
- ⁵ Miguel Ángel Pérez Martín: *Técnicas de organización y gestión aplicadas al teatro y al espectáculo*, s/ed., España, s/a, p. 58.
- ⁶ José Martí: «Comentario sobre la obra dramática *El libro talonario* de José Echegaray», *Revista Universal*, México, 9 de noviembre de 1875, en *Obras Completas*, t. 15, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1975, p. 79.
- ⁷ *Ibidem*.

A LOS NORTEAMERICANOS DE HOY, EL ARTE MODERNO YA les parece anticuado. Hacia mediados del siglo xx, la novela, la pintura, la escultura y la música moderna habían alcanzado sus cumbres, y una nueva generación de pintores, artistas y compositores —así como de críticos— se enfrentaba a una crisis de forma y contenido en la misma raíz de las artes. Igual sucedía con la danza moderna: término que abarca un abanico de estilos y lenguajes individuales que, desde sus inicios a la vuelta del siglo, han sufrido una multitud de cambios, rupturas y variaciones. Todavía usamos el término danza moderna para referirnos de forma indiscriminada a una enorme variedad de arte danzario de concierto que no está arraigado en la *dance d'école* (ej.: ballet). La danza moderna se identifica como estética, mientras que la danza en la revista y el teatro musical se considera entretenimiento.

Fuentes de la danza posmoderna*

Sally Banes



Quiero delinear aquí brevemente el desarrollo de la danza moderna para mostrar por qué en los años sesenta surgió de forma inevitable un género que ahora llamamos danza posmoderna. Comenzó como una corriente subterránea, y aunque ahora flota más cerca de la superficie a la vista del público, permanece como una rama afuera de la corriente principal de la danza moderna.

El siglo xix norteamericano nunca desarrolló una sostenida tradición de ballet, aunque había producido artistas nacionales y proporcionado un público conocedor a estrellas visitantes como Fanny Elssler y Marie Banfante. Pero fue una norteamericana, Loïe Fuller (1862-1928), que trabajaba en París en la década de 1890, quien comenzaría a sentar las bases de la danza moderna. Al presentar danzas tomadas de un estilo de entretenimiento popular en un serio y elevado contexto artístico, Fuller estableció dos características de la danza moderna: la libertad de movimientos y la actuación del solista. Exagerando el tamaño de la falda de la bailarina y empleando brillantes efectos de luces —que ella inventó y patentó— para transformarse a sí misma y a sus objetos y vestuario en esculturas móviles de luz y color, Fuller —que había sido actriz, dramaturga, empresaria y bailarina—

hizo cambios radicales en el arte danzario. Muchos de ellos serían rechazados por los coreógrafos de comienzos del siglo xx, pero permanecerían latentes hasta los años sesenta: por ejemplo, Fuller evitaba la proyección de la emoción o la personalidad del intérprete, la técnica danzaria virtuosa y hasta la aparición de la belleza física del bailarín. En lugar de eso, centró la atención del espectáculo en la imagen: un objeto que creaba con telas, varillas, luces y sombras. El movimiento requerido para crear el efecto visual deseado era el movimiento correcto. Raras veces había elementos narrativos en las danzas de Fuller; el texto de la representación era la creación física de una presencia objetiva. Fuller no usaba calzas ni corset, y sus pies estaban desnudos o calzados con zapatillas planas. Cuando bailaba con un grupo, planeaba las danzas de manera que las diferencias individuales entre las maneras de moverse de cada bailarín se preservaran. A menudo empleaba en sus obras a bailarines no entrenados, y daba a sus intérpretes un amplio abanico de opciones dentro de los marcos preestablecidos e imaginativos que creaba.

Isadora Duncan, una californiana nacida quince años después que Loïe Fuller, fue otra bailarina norteamericana que triunfó en Europa. Incluso

ILUSTRACIONES: SERGE

* Gracias a la gentileza de Marianela Boán y Carlos Celdrán, publicamos aquí la introducción del libro *Terpsichore in sneakers. Post-Modern dance*, de Sally Banes, que vio la luz en el año 1987 en Wesleyan University Press, Estados Unidos. Esta traducción es la primera al español. Sally Banes es profesora de danza e historia del teatro en la Universidad de Wisconsin, Madison, y actualmente es presidenta de la Society of Dance History Scholars. (N. del E.)

antes de que viera en París las maravillosas figuras orgánicas de Fuller en 1899, Duncan se había inspirado en el movimiento de las cosas naturales –las olas, los árboles, los ciclos de las estaciones– para encontrar una expresión de movimiento «natural» en el cuerpo humano, fuera de los restrictivos códigos y vestuarios del ballet. Bailaba con las piernas y los pies desnudos, con túnicas sueltas, empleando los simples y fluidos movimientos sugeridos por las figuras de los vasos griegos, e inspirada por las profundas emociones surgidas a partir de la música de serios compositores como Beethoven, Schubert y Chopin. Construía danzas simples como estructuras elementales y repetitivas y los elementos básicos de la locomoción. Duncan –que giró por Europa por vez primera bajo los auspicios de Fuller– enfatizó lo personal en la danza, tanto en el formato de sus conciertos, que a menudo eran solos, como en su significado, que expresaba emociones profundas e individuales.

Duncan creía que la fuente de la emoción y el movimiento humanos radicaba en el plexo solar, un principio que dictaba el uso de todo el cuerpo en la danza, del centro hacia fuera, en contraste con el periférico despliegue de brazos y piernas del ballet. Al parecer, la coreografía de Duncan no era improvisada, sino que seguía un plan establecido, pero con seguridad su carismática presencia escénica infundía a la danza libre mucha de su legendaria fuerza. Sus ideas acerca de las posibilidades de la libertad humana y la expresión personal –tanto en la vida como en la danza–, su desenfadado amor por el cuerpo humano, su rechazo a la rigidez impuesta por cualquier acercamiento académico al movimiento; estas actitudes, en fin, más que la coreografía esquelética que hoy sobrevive, son su legado más importante.

Ruth St. Denis, nacida en 1879, había crecido –como Duncan y Fuller– sobre el escenario profesional. Había trabajado como solista en teatros de variedades y actuado en compañías itinerantes desde la adolescencia. Como

Duncan, vio a Fuller en París, y se impresionó también con los espectáculos de Sara Yacco y su compañía teatral japonesa en el teatro de Fuller durante la Exposición de París en 1900. St. Denis, a diferencia de las otras dos precursoras de la danza moderna, trabajó primero en los Estados Unidos, pero, irónicamente, lo que presentó al público norteamericano fue una visión espiritual, filtrada a través de su interpretación personal, de las formas orientales: sus impresiones de los estilos danzarios de la India Oriental, Egipto y Japón. La serenidad de su empleo espiritual elevó su exotismo a la categoría de arte, aunque la compañía que estableció con su esposo Ted Shawn después de 1914 actuó a menudo en circuitos de vodevil. El entrenamiento que St. Denis y Shawn ofrecían en sus escuelas Denishawn desde 1915 hasta 1930, era una mezcla ecléctica de ballet básico, ejercicios delartianos¹ y técnicas danzarias indias, javanesas, chinas y japonesas, así como las «visualizaciones musicales» de St. Denis: danzas que reflejaban las estructuras de las composiciones musicales en términos de estado de ánimo, así como de notas y fraseos. Denishawn no es históricamente significativa por sus lujosas producciones –que hoy lucen pasadas de moda– ni por su análisis del movimiento –St. Denis y Shawn no formularon teorías coherentes–, sino por haber ofrecido a las siguientes generaciones de coreógrafos de la danza moderna un entrenamiento intensivo en una amplia variedad de estilos, una continua experiencia de trabajo profesional y una definida estética –exótica y extravagante– contra la que se rebelaron sus estudiantes a finales de los años veinte.

Como correctivo a las danzas Denishawn, que consideraban superficiales, frívolas y ornamentales –una vitrina para exhibir la destreza individual más que una expresión seria–, Martha Graham, con su director musical Louis Horst y sus compañeros Doris Humphrey y Charles Weidman, se acercaron a la forma, a la técnica y al contenido de manera esquemática. Graham exhortó a los coreógrafos norteamericanos a ocuparse de la dan-



za norteamericana antes que de la oriental, y de temas que reconocieran los serios asuntos del día, de la vida moderna, y no de tiempos o espacios lejanos. Aun cuando sus heroínas eran mitológicas, como apunta Jill Johnston, eran «heroínas de un reconocimiento consciente, una confrontación y una resolución» propias del siglo xx. Graham y Humphrey –junto con Mary Wigman, que trabajaba en Alemania– empleaban el espacio de forma teatral para expresar sus inquietudes temáticas. Ambas usaban una abstracción, o distorsión, del ciclo natural de la respiración, sobre el cual construían complejas superestructuras de vocabularios



danzarios y sintaxis. Para Graham, la respiración podía llevar al cuerpo a la contracción y el relajamiento, posiciones extremas que dramatizan connotaciones psicológicas de dolor y éxtasis. Para Humphrey, la respiración sacaba al cuerpo de dos posibles «muertes» cinética y simbólica –las posiciones estables de estar parado y acostado–, y lo llevaba a la caída y a la recuperación, creando así un arco simétrico que trazaba diseños teatrales de interés y la vez significaba el triunfo social del género humano sobre la inercia. Los vestuarios usados por ambas coreógrafas eran relativamente austeros, pero siempre expresivos. Las danzas explotaban la gravedad, en lugar de intentar la ilusión balletística de trascenderla. Sus ritmos eran los ritmos angulares, mellados y percusivos de una época fascinada por el jazz y las potenciales maravillas y horrores de las máquinas.

El director musical de Graham, Louis Horst, abogaba por una coreografía basada en la coherencia temática y la variación de formas dancarias preclásicas, como las danzas cortesanas desarrolladas entre los siglos xv y xvii: la majestuosa pero simple pavana, la «caliente y ligera» giga y la chispeante y animada gavota. Cada estado anímico tenía su forma, y la estructura rítmica en combinación con los requerimientos simbólicos y dramáticos del contenido de la danza moderna construía un vocabulario que finalmente se codificaba dentro de una gramática de la técnica Graham.

Para Humphrey, los contrastes entre diseño visual, ritmo, dinámica, motivaciones y gestos, eran las fuerzas estructuradoras de una danza. Al considerar el peligro cinético de la

constante caída y recuperación del equilibrio como un movimiento análogo a los estados de la existencia social, la asimetría requerida en sus cuatro aspectos de la estructura danzaria correspondían metafóricamente –y en términos teatrales también– a la incertidumbre y variedad de la vida moderna. Para Humphrey, el pecado mayor de un coreógrafo era concebir una danza demasiado estable, monótona o simétrica. Ella analizaba la arquitectura de las formas naturales, pero siempre las expresaba en términos de la costumbre humana. Aunque lo bastante estilizados para lucir simbólicos, sus gestos parecían más bien exageraciones de los movimientos expresivos naturales que nuestra cultura asocia enseguida con ciertos estados emocionales, que los gestos altamente específicos y simbólicos del vocabulario Graham, que deben ser «leídos» para captar el significado de la danza.

El énfasis en lo personal de la danza moderna norteamericana hizo que su historia fuera del todo diferente a la del ballet. La danza teatral clásica ha evolucionado en los últimos cuatrocientos años –y sin duda continuará evolucionando– hacia un vocabulario abstracto, codificado e impersonal, pero que es directamente transmitido de maestro a discípulo. Basado en los principios fundamentales de las cinco posiciones por las que el cuerpo pasa, y el giro desde el centro, el sistema se transforma gradualmente, pero en menor medida, durante el complejo proceso histórico de transmisión: ocurren refinamientos, cambios de estilo y desarrollo de la fuerza y la destreza; también ocurren desviaciones de la línea y la mirada básica, pero siempre regresan a la norma y

reafirman sus raíces en la tradición clásica. También los bailarines aportan sus propias intenciones y estilos individuales al vocabulario estándar. Pero en el ballet, los cambios de materiales, método y estilo tienen lugar dentro del contexto de una tradición conservadora y académica; una tradición, sin embargo, lo bastante elástica como para absorber la innovación.

Puesto que la danza moderna se afirmaba con tanta fuerza sobre los formatos personales y a veces íntimos, sobre un contenido subjetivo y sobre búsquedas y estilos de movimientos que no sólo expresaran la fisicalidad del coreógrafo, sino también sus inquietudes temáticas y teorías del movimiento, cada ligero cambio en la técnica o la teoría de maestro a estudiante no significaba mayor refinamiento, sino mayor rebelión. La historia de la danza moderna es rápidamente cíclica: revolución e institución. Las opciones de cada generación han sido ingresar a la nueva Academia —e inevitablemente, diluirse y trivializarse al hacerlo— o establecer algo nuevo. En este sistema, la importancia del coreógrafo sobre el bailarín es obvia. La «tradición de lo nuevo» requiere que cada bailarín sea un coreógrafo en potencia.

Los finales de los cuarenta y principio de los cincuenta no fueron años creativos en la danza moderna. La conmoción política y artística de los primeros años se había disipado. Como apuntó Jill Johnston en los sesenta, se necesitaba desesperadamente una nueva danza moderna, puesto que «la vieja ya empezaba realmente a lucir de su edad». Ni los temas ni las técnicas de las danzas que proliferaron a partir de la siguiente generación de coreógrafos —provenientes de Graham y Humphrey-Weidman, como de Hanya Holm, Tamiris y Lester Horton— eran nuevos. La muerte del WPA Federal Dance Project, la Segunda Guerra Mundial y luego el conservadurismo cultural de los años de la Guerra Fría parecían despojar a la siguiente generación de todo espíritu revolucionario, tanto en lo político como en lo artístico.

Pero incluso durante este período, Merce Cunningham, que fue solista de la compañía de Martha Graham

desde 1939 hasta 1945, ofreció un fresco acercamiento a la danza en su propia obra. A partir de 1944 dio conciertos de danza que se apartaban radicalmente de la entonces tradicional danza moderna. Sus innovaciones en la danza se equiparaban a las de su amigo y colega John Cage en la música. En esencia, sus planteamientos eran los siguientes: 1) cualquier movimiento puede servir de material para una danza; 2) cualquier procedimiento puede ser un método compositivo válido; 3) cualquier parte o partes del cuerpo pueden usarse (sujetas a las limitaciones naturales); 4) la música, el vestuario, el decorado, la iluminación y la danza tienen, por separado, su propia lógica e identidad; 5) cualquier bailarín de la compañía podría ser un solista; 6) podría bailarse en cualquier espacio; 7) la danza puede tratar de todo, pero en primer lugar y fundamentalmente, trata del cuerpo humano y sus movimientos, empezando por la marcha.

Para Cunningham, la base expresiva del movimiento humano es inseparable del cuerpo, y proviene del hecho de que todo el mundo camina diferente. No hacen falta rasgos expresivos externos para darle significado a una danza, pues el movimiento ya es intrínsecamente significativo en «sus huesos». Aunque una danza de Cunningham se compone de movimientos realizados por bailarines bien entrenados que ejecutan pasos complejos, resulta tan inherentemente expresiva y distintiva como la acción que podríamos ver en la calle de una ciudad. Y de la misma manera que nunca confundiríamos Times Square con la Piazza San Marco o con Michigan Avenue, cada danza tiene sus cualidades y rasgos propios.

A menudo los diversos componentes de un espectáculo danzario de Cunningham han aparecido juntos, por primera vez, la misma noche del estreno; por ejemplo, la música sorprendiendo a los bailarines tanto como al público. Esto se debe tanto a la falta de tiempo como a razones teóricas: para Cunningham, los diferentes canales sensoriales son autónomos, una situación que refleja la correlación arbitraria de los eventos sensoriales en

la vida. Eso también libera a la danza de seguir como una esclava de la música o contrastar con ella. Así, sin corresponder directamente en ritmo, tono, color o forma, los elementos expresivos que coexisten de manera simultánea en la danza, la música y el decorado, crean un efecto abarcador. Cunningham, cuyos colaboradores han sido los compositores John Cage, David Tudor, David Behrman, Christian Wolf, Pauline Oliveros y La Monte Young, así como los artistas visuales Robert Rauschenberg, Jasper Johns y Andy Warhol, no está interesado en que el público reúna todos los elementos para «sacar» un determinado mensaje del evento danzario, sino más bien en presentar una variedad de experiencias —auditivas, visuales y cinéticas— que el espectador es libre de interpretar, o seleccionar, o simplemente absorber.

La vida moderna requiere que nos guiemos más por nuestros entendimientos que por reglas. Raras veces las cosas resultan como las hemos planeado, y vivir en cualquier momento significa cambiar los planes en el último minuto, oír una cosa y ver otra, tratar de lograr algún tipo de orden personal fuera del tormentoso caos de la experiencia mental y sensorial. Las danzas de Cunningham descentralizan el espacio, telescopian o alargan el tiempo, permiten la repentina actividad unísona, la repetición y una rica variedad y dispersión. Suprimen lo acostumbrado y predecible del movimiento danzario que sigue una estructura musical, una historia, una estructura psicológica o las necesidades de un escenario convencional.



Más al mantenerse dentro de un sistema técnico-danzario mientras renuncia a ciertos tipos de control, Cunningham preserva la lógica física y la continuidad en sus obras. Puede usar métodos fortuitos, como lanzar monedas al aire, tirar dados o escoger cartas al azar para determinar el orden de los movimientos en una frase, las frecuencias de las frases en una danza, los lugares para situar a los bailarines en escena, el número de bailarines en una sección o las partes del cuerpo que serán activadas. El azar subvierte los hábitos y permite nuevas combinaciones. También socava los significados literales adjudicados a secuencias de movimientos o combinaciones de partes del cuerpo, puesto que la próxima vez la secuencia o combinación puede ser del todo diferente. Pero el programa de Cunningham raras veces ha permitido la improvisación de los bailarines o la determinación espontánea de las frases. La velocidad y complejidad de los movimientos harían ciertas situaciones físicamente peligrosas. Una vez determinados, los pasos y las posiciones de los bailarines deben ser exactos. No obstante, el aspecto de sus danzas no es rígido, sino flexible. La flexibilidad se aplica a muchos aspectos de la danza misma: su elástico empleo del espacio y el tiempo, de los pies y la columna, de la forma y el orden de las frases danzarias. Se aplica también a la logística, porque con sus Eventos, que comenzaron en 1964, Cunningham ha inventado un mecanismo danzario portátil que puede rearmarse en el lugar de manera discreta.

A diferencia de los coreógrafos posmodernos, inspirados por las ideas de Cunningham o críticos de su método, pero que no obstante llevarían adelante sus teorías, Cunningham permanece atrincherado en un idioma técnico-danzario. Es un idioma que él inventó, combinando el porte elegante y el brillante trabajo de pies del ballet con la flexibilidad de la columna y los brazos practicada por Graham y sus contemporáneos. Junto a esta síntesis de estilos, están los aportes propios de Cunningham: claridad, serenidad, sensibilidad para un amplio abanico de velocidades y sustentación al desplegar pasos y gestos, y las inusuales cua-

lidades de aislamiento que se derivan de las combinaciones fortuitas. Las invenciones técnicas y la libertad del diseño coreográfico crean un estilo danzario que parece abarcar flexibilidad, libertad, cambio y –sobre todo en los propios solos de Cunningham– placer en el idiosincrásico drama de la individualidad.

Hubo otros vanguardistas de la danza en los años cincuenta que influyeron a los posmodernistas de los sesenta, ya sea porque sus ideas sobre la danza se apartaban de forma drástica de la corriente general, o sólo porque ofrecían situaciones escénicas o coreográficas a los bailarines jóvenes. James Waring (1922-1975) fue un coreógrafo y diseñador cuyas danzas a veces se parecían a las de Cunningham –con su descentralizado uso del espacio, formato de collage y estructuras desconectadas pero con porte de ballet–, aunque su método se basa en la intuición más que en el azar. Waring abandonó la estructura narrativa y dramática a mediados de los cincuenta, creando atmósferas –a veces nostálgicas–, refiriéndose amorosa y traviesamente a la danza de variedades y al ballet, y mezclando estilos musicales y danzarios que incluían gestos comunes e ideosincrásicos. Waring era un suave humorista que a veces parodiaba otros géneros danzarios acercándose con frecuencia al campo. Aunque nunca pudo mantener una compañía a tiempo completo, entre 1954 y 1959 dio conciertos de su obra en forma regular. Entre los que actuaron con él estaban Toby Armour, Lucinda Childs, David Gordon, Deborah Hay, Fred Herko, Ivonne Rainer y Valda Stterfield. A finales de los cincuenta, Waring dio clases de composición y organizó conciertos de coreografía con sus estudiantes entre 1959 y 1960 en el Living Theatre.

Aileen Passloff, contemporánea de Waring, apareció en algunas de sus obras y a veces compartió un estudio con él. Comenzó a coreografiar a finales de los cincuenta, a menudo con música vanguardista que incluía obras de La Monte Young y Richard Maxfield. Empleó bailarines como Setterfield, Gordon, Armour, Barbara Dilley Lloyd,

Louis Falco y Buró Supree, y decorados y vestuarios de Waring, Remy Charlip y Claes Oldenburg. Algunas de sus danzas son, como algunas de Waring, nostálgicos tributos a las grandes glorias del ballet o de la danza folclórica: otras eran decididamente modernistas. «Más cerca de la calistenia que de la coreografía», dijo con desdén un crítico de la revista *Time* en 1960. Los críticos se quejaban de que el cuerpo de Passloff era demasiado corto y grueso para ser danzario. Pero Yvonne Rainer recuerda que cuando en 1960 vio a Passloff bailar *Tea at the Palaz of Hoon* en el Living Theatre, se dio cuenta de que había una multitud de posibilidades en cuanto a la apariencia de los cuerpos de los bailarines, y que su propia «construcción rechoncha» podía servir.

Aunque Ann Halprin trabajó primero en la Costa Oeste después de 1955, tuvo un impacto de largo alcance sobre la coreografía en New York a través de sus alumnos. Halprin había estudiado kinesiología, anatomía e improvisación con su maestra Margaret H'Doubler en la Universidad de Wisconsin a principio de los cuarenta.² El uso que hacía Halprin de la improvisación, las tareas, y los movimientos lentos o a menudo repetidos, influyeron a Simone Forti, que estudió y actuó con Halprin por cuatro años, y con sus otros alumnos, entre ellos, Yvonne Rainer, Trisha Brown y Robert Morris. Halprin colabora con artistas visuales y músicos, y sus primeras obras fueron deliberadas, espontáneas y alegres confusiones de vida y arte. Sus talleres han sido importantes focos de intercambio para jóvenes bailarines, músicos, poetas y artistas de la Costa Oeste. A medida que Halprin adquirió información acerca de la terapia Gestalt, el trabajo con el alineamiento del cuerpo, los estados alterados de la conciencia y el proceso creativo –tal y como fueron analizados por su esposo, el arquitecto Lawrence Halprin–, su trabajo se ha apartado del entrenamiento de artistas hacia la búsqueda del artista entre la gente común. Ella y los miembros de su compañía dirigen ahora sesiones con

grupos comunitarios, así como grupos *ad hoc*, para «crear un lenguaje común con respecto a las experiencias de movimiento» y «crear de manera colectiva rituales y ceremonias fuera de las situaciones de la vida» con la esperanza de reciclar los valores de los intensos rituales de grupo en la vida cotidiana.

Pero las fuerzas externas a la danza fueron igualmente importante para las nociones revolucionarias de los coreógrafos posmodernos, los filmes, las artes visuales, la poesía y el teatro nuevos; sobre todo en los Happenings, los Eventos y el Fluxus (un grupo neo dadá), en los que se borraban los límites en las formas del arte y abundaban nuevas estrategias formales para la creación artística. Repetición, estructuras alógicas, eventos simultáneos, la primacía de lo visual en el teatro, ruido en la música, objetos reales en la superficie de las pinturas y los detritos del mundo cotidiano que proporcionaban el material para los Happenings: todo esto podía ser traducido por los jóvenes coreógrafos en términos danzarios. Ellos eran miembros de una comunidad artística, en parte a causa de la situación de los talleres de Halprin y el estudio de Cunningham en el edificio del Living Theatre, dos lugares donde florecían ricos intercambios de ideas y acciones. Intercambios de personal tuvieron lugar también, puesto que algunos de los jóvenes coreógrafos actuaban en Happenings, y los pintores, poetas, compositores y escultores aparecían a menudo en las danzas, o hasta las creaban. Estos amigos no bailarines de los coreógrafos eran un personal conveniente cuando se requerían repartos numerosos, pero también la estética de la nueva danza proponía, como los Happenings, la aparición de cuerpos no entrenados sobre la escena.

El evento multimedia de John Cage en el Black Mountain College en 1952 –donde Merce Cunningham improvisó una danza, se proyectó un filme, Cage dio una conferencia, David Tudor tocó el piano, M. C. Richards y Charles Olson leyeron su poesía, Robert Rauschenberg mostró sus pinturas y puso discos de su elección en un viejo gramófono; todo dentro de

estrictos paréntesis de tiempo–, había creado un paradigma, no sólo para los posteriores Happenings, sino también para toda la vanguardia de los próximos veinte años o más. Cage estaba inspirado por las ideas teatrales de Antonin Artaud, el uso de las operaciones de azar de Marcel Duchamp y la doctrina de no evaluación del filósofo Zen, Huang-po. Cage sintetizó los tonos vanguardistas del Futurismo –sobre todo el Bruitisme o «música ruido»– y el Dadaísmo para crear una vanguardia norteamericana que generó nuevas formas de música, teatro, danza, pintura y poesía, así como las menos definibles categorías de Happenings, Eventos y Fluxus.

Los Happenings de Allan Kaprow sentaron precedentes para el rompimiento entre las experiencias artísticas y vitales; los Happenings de Robert Rauschenberg mezclaron hábilmente los medios y manipularon objetos ordinarios en fantásticas transformaciones. Jim Dine usó objetos como actores, construyendo collages de texturas e imágenes. Claes Oldenburg puso objetos en movimiento, transformó la escala o el material con resultados cómicos, privilegió los detalles de la obra sobre la composición del conjunto y usó una estructura más asociativa que narrativa en sus obras.

El nuevo teatro, como el nuevo arte visual, estaba en un proceso de desmaterialización. Cuando una escultura o pintura viva disipaba la tradicional permanencia del objeto de arte, disolvía también el aspecto de utilidad de la obra. Un sentido de inmediatez y concreción combinado con espontaneidad y un interés mayor en el proceso de trabajo que en el producto terminado, para repudiar la noción romántica de la obra de arte como un ejemplo permanente de la expresión del artista. Las estrategias de monotonía y repetición socavaban los valores de artesanía y composición. El uso de la escala humana y de materiales ordinarios y a veces industriales, introdujo una cualidad terrena y laboriosa en la pintura, la escultura, el teatro y también en la danza. A medida que el arte visual se enfilaba hacia el teatro –colocándose en guerra con el



arte modernista, según Michael Fred –, el correspondiente movimiento en la danza, centrándose también en las percepciones del espectador y cambiando los puntos de vista, parecía contradecir el argumento de Fred al reprimir los elementos teatralmente expresivos de la forma y a la vez acercarla a una identidad objetiva.

Merce Cunningham inspiró en gran medida la danza posmoderna al servir de inspiración a posteriores innovadores y a la vez como una autoridad para ser criticada. Lo que hizo Cunningham para dar a luz el nuevo movimiento fue poner a Robert Dunn a realizar un taller de composición en el estudio Cunningham. Dunn, casado entonces con Judith Dunn, que bailaba en la compañía de Cunningham y, por amistad, con James Waring, había estudiado composición musical con John Cage en la New School. Él introdujo las ideas de Cage en su clase de composición danzaria, sobre todo las relacionadas con los procedimientos fortuitos. También analizó las estructuras de tiempo repetitivas de Eric Satie y las recomendó para su uso en la coreografía. Los estudiantes del taller durante el primer año, 1960 a 1961, fueron Paul Berenson, Simone Forti, Marnie Mahaffey, Steve Paxton e Yvonne Rainer. Más tarde se unieron Ruth Allphon, Judith Dunn y Ruth Emerson. El segundo año en que se dieron las clases, a partir del otoño de 1961, hubo muchos más participantes, entre ellos Trisha Brown, David Gordon, Alex y Deborah Hay y Elaine Summers.

Judith Dunn recuerda:

Como maestro, Bob Dunn era atroz. Consentía discusiones y divagaciones interminables que a menudo se descarriaban locamente desde el principio. Permitía a los alumnos tratar cualquier cosa que golpeará su fantasía. Para examinar: considere y presente cualquier objeto, colección danzaria de palabras o lo que tenga como respuesta a los problemas que él había mandado a estudiar. Planteaba preguntas que partían de los elementos más básicos: estructura, método, material... Evaluación: los términos de «bien o mal», «aceptable-rechazado» se eliminaban de la discusión y eran remplazados por el análisis

(qué viste, qué hiciste, que sucedió, cómo te las arreglaste para construir y ordenar, cuáles son los materiales, dónde los encontraste o cómo los formaste, etc.) No había una fórmula para seguir. Al principio, esto causaba cierta ansiedad. Lo que él pedía era que la invención tuviera lugar y el trabajo continuara para ser montado de manera económica y práctica.

Para los miembros de la clase, muchos de los cuales habían estudiado composición con Louis Horst y Doris Humphrey en el Connecticut College, librarse de la evaluación y de las fórmulas prescritas resultaba inaudito, pero tuvieron reacciones diversas respecto al método de Dunn. Algunos sólo se dejaban ver en la clase para presentar las danzas que habían trabajado de manera independiente. David Gordon recuerda que él, por ejemplo, siempre trataba de encontrar las aberturas en lo que percibía como una actitud paradójicamente rígida hacia el azar.

Robert Dunn organizó el primer concierto en la Iglesia Hudson, después que sus estudiantes se habían encontrado en el lugar donde podían mostrar el trabajo que habían hecho en su clase. El concierto, ofrecido el 6 de junio de 1962, comenzó con la proyección de películas mientras el público se sentaba —«pietaje editado al azar por Elaine (Summers) y pietaje de prueba que (John Herbert McDowell) hizo, todo lo cual era blue-y» y un clip de W. C. Fields, *The Bank Dick*. Las películas se disolvieron dentro de la primera danza del programa: *Hombro*, de Ruth Emerson. El programa incluía también una o dos veces a la semana *Me pongo mis tenis³ para ir ciudad arriba*, de Fred Herko (que murió en 1964); *Tránsito*

y *Apoderado* de Steve Paxton; *Danza de Helen* y *Danza de maniqués* de David Gordon; *Piel de lluvia* de Deborah Hay; *Divertimiento*, *Danza común* y *Danza para tres personas y seis brazos* de Yvonne Rainer. Hubo danzas de William Davis, John Herbert McDowell, Gretchen MacLane, Carol Scotthorn y Elaine Summers; una colaboración de Alex Hay, Deborah Hay y Charles Rotmil, y música de John Cage. Yvonne Rainer, que junto con Steve Paxton y Ruth Emerson había «audicionado» para el uso de la iglesia, recuerda:

El primer concierto de danza resultó ser un maratón de tres horas en una sala con capacidad para unas 300 personas sentadas de principio a fin con un calor de 90 grados F, sin aire acondicionado. La selección del programa había sido lucubrada en numerosas sesiones de cháchara, con Bob Dunn como el calmado piloto de una nave a veces recalentada... Recuerdo a Fred Herko con patines de rueda, recuerdo a John Herbert McDowell con una media roja y un espejo, recuerdo a Deborah Hay cojeando por ahí con algo alrededor de su rodilla. Me recuerdo haciendo mi *Danza común*, recuerdo estar en *Apoderado* de Steve Paxton con (la diseñadora de luces) Jennifer Tipton. Al final, todos estábamos en un loco éxtasis, y con razón. A parte del entusiasmo del público, la iglesia nos parecía una buena alternativa al método de alquilar un salón una vez al año, que había atormentado hasta entonces al combativo bailarín de danza. Aquí podíamos presentar cosas con más frecuencia, de manera más informal y barata, y —lo más importante— de forma más cooperativa.



Los participantes en el programa que habían mostrado su propia coreografía antes (como Rainer, por ejemplo) se habían presentado en el programa de James Waring en el Living Theatre, o seguido los dos caminos establecidos: alquilar una sala o hacer audiciones para los conciertos anuales de obras de coreógrafos jóvenes ofrecidos en el YM-YWHA de la calle 92.

En agosto, Elaine Summers organizó un concierto para el grupo en Woodstock, New York. Las danzas eran de Summers, Elizabeth Keen y Ruth Emerson; y Laura de Freitas, June Ekman y Rally Gross aportaron una improvisación estructurada.

Cuando llegó el otoño y Dunn no reanudó su taller, Paxton y Rainer convocaron reuniones semanales en el estudio de esta última. Más tarde, el nuevo taller colectivo se transfirió a la Judson, donde se celebró un tercer concierto el 29 de enero de 1963 y un cuarto programa la noche siguiente. En abril, Rainer presentó su espectáculo de toda una noche, Terrain. En mayo, siete miembros del grupo –para entonces, Robert Rauschenberg se había unido a ellos– fueron invitados por la Galería de Arte Moderno de Washington a dar un concierto en Washington D.C., donde actuaron sobre una pista de patinaje en ruedas. En junio se ofreció un concierto de once danzas y dos piezas teatrales en el Pocket Theatre de New York.

Desde la época del primer concierto, el grupo incluyó «coreógrafos» que no eran bailarines entrenados, sino artistas, compositores y escritores. Aunque muchos de los coreógrafos eran también bailarines consumados que habían trabajado con Cunningham, Waring, Passloff y otros, algunos de los bailarines nunca habían coreografiado sus propias obras. La informalidad y flexibilidad del taller permitió el uso de no bailarines en piezas danzarias, y dio lugar a la presunción de los no bailarines de que podían no sólo bailar, sino también coreografiar. «La gente que venía, simplemente se lo tragaba», como apuntó John Herbert McDowell. Él vio la situación de la Judson como un encuentro de artistas con la misma impor-

tancia histórica del París de los años veinte, y señaló que se trataba de una explosión de ideas interactivas a partir de una variedad de campos que propiciaba nuevas actitudes acerca de lo que podía ser la danza.

Y el público era también de artistas, pintores, músicos, bailarines, escritores, cineastas e intelectuales; gente que vivía en Greenwich Village, el barrio donde estaba la iglesia. Era un público bien enterado de las crisis del arte moderno y conocedor de la historia de las alternativas a las tradiciones artísticas; un público ansioso de ser sorprendido, choqueado y provocado. Excepto las benévolas críticas de Allen Hugues en el *New York Times*, la prensa por lo general pasó por alto o desaprobó lo que sucedía en la Judson, al menos en los primeros años. Otra notable excepción fue Hill Johnston, del *Village Voice*, una entusiasta partida que defendió la causa de la revolución y la explicó en sus columnas del *Voice*, en las críticas del *Art News* y en paneles, charlas y «conferencias-acción». Johnston organizó conciertos fuera de la ciudad para sus amigos, y en ocasiones ella misma bailó e hizo coreografías. Cuando ella favorecía en el público a un coreógrafo respecto a otro, la competencia y el resentimiento aparecían de forma inevitable, pero «cualquier cosa que escribiera, sus columnas eran la mayor fuente individual de PR desde que Clement Greenberg publicitó a Jackson Pollock».⁴

Al principio, los creadores de Happenings se mantuvieron apartados de la Judson, pero después de que Rauschenberg se involucró, la escisión se redujo un poco. No obstante, surgieron otras tensiones, porque con la participación de Rauschenberg se produjeron cambios en el público y un nuevo sentido de estrellato y rango dentro del grupo. Una facción –que incluía a Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Alex Hay, Deborah Hay, Robert Morris, Steve Paxton, Yvonne Rainer y Robert Rauschenberg– se consolidó. Fueron invitados a actuar fuera de New York, fueron favorecidos por Johnston y vistos como los mayores exponentes de la estética de

la Judson. Algunos participaron en el Yam Festival, en mayo de 1963 –en la Galería Smolin, la ciudad de New York, la granja de George Seagal en South Brunswick, New Jersey, la Hardware Poet's Playhouse en Manhattan y otras varias locaciones–, junto con miembros del Fluxus y creadores de Happenings y Eventos. Viajaron al New Paltz, New York, en enero de 1964, y se presentaron en el Once Festival, en Ann Arbor, en Michigan, al mes siguiente. En febrero y marzo de 1964, Esteve Paxton organizó las series del Teatro de Danza Excedente en el Stage 73 de New York, y al año siguiente, en mayo, la Primera Reunión del Teatro de New York, con reposiciones y nuevas danzas de Carolyn Brown, Trisha Brown, Lucinda Childs, Judith Dunn, Gordon, Alex Hay, Deborah Hay, Tony Holder, Morris, Paxton, Rainer y Rauschenberg. En la reunión hubo también Happenings, performances y eventos musicales de Oyvind Fahlstrom, Claes Oldenburg, Karlheinz Stockhausen, el Once Group, Robert Whitman y una exposición curada por Lewis Lloyds.

En 1964, Robert Dunn ofreció de nuevo un curso de composición. Mas por entonces las reglas de la danza habían cambiado. La oleada inicial de experimentación en la Judson, habiéndose consolidado momentáneamente, se resistía sin embargo a la institucionalización a medida que la actividad danzaria proliferaba. Sin embargo, los talleres semanales habían perdido su valor para aquellos coreógrafos que encontraron oportunidades de trabajo en otra parte, o cuyas ambiciones los llevaron a hacer un mayor trabajo independiente. Los empleos para enseñar fuera de la ciudad de New York separaron al grupo geográficamente, y los vínculos se aflojaron en adelante por compromisos fuera, conciertos de solistas y un constante flujo de nuevos coreógrafos a la Judson. De acuerdo con Hill Johnston, el ímpetu del grupo central estaba mermando hacia finales de 1963. Hacia 1965, Meredith Monk, Kenneth King y Pohebe Neville emergían como los líderes de una «segunda generación de la Judson». Continuaron dando

conciertos en la Iglesia Judson hasta 1968, pero también se presentaban en galerías de arte, almacenes, otras iglesias y varios espacios no teatrales.

Mas no fueron solamente los artistas quienes aportaron fructíferos espacios de intercambio para la coreografía. La nueva danza se simplificó y se complicó a la vez con experimentos tecnológicos. La tecnología ofrecía un rigor objetivo que resultaba un agradable antídoto para la subjetividad de la danza dramática y una lógica extensión de la inquietud por la metodología. En octubre de 1966, Experimentos en Arte y Tecnología (EAT), una fundación organizada en parte por Rauschenberg patrocinó una serie de representaciones en la que los artistas colaboraban con ingenieros de los Laboratorios Telefónicos Bell. Nueve noches: Teatro e Ingeniería, como se tituló la serie, incluyó obras de Childs, Alex Hay, Deborah Hay, Paxton, Rainer y Rauschenberg, así como de John Cage, Oyving Fahlstrom, David Tudor y Robert Whitman. Los eventos, celebrados en el Arsenal del 69 Regimiento—donde se celebró el famoso Show del Arsenal de New York en 1913—fueron en parte desastrosos, afrontaron muchos problemas técnicos y dejaron varias de las piezas, hasta cierto punto, sin realizar.

A finales de los sesenta y principios de los setenta, cuando la inquietud política se apoderó del país, diversos coreógrafos crearon danzas con temas políticos, ya fueran explícitos o implícitos. Rainer, por ejemplo, bailó *Trío A* en condiciones de convalecencia y la llamó *Danza Convaleciente* en un programa de obras en protesta contra la guerra de Vietnam durante la Semana de las Artes Iracundas en 1967; coreografió una marcha hacia Soho basada en su *Paseo-M* para pronunciarse contra la invasión de Cambodia y las matanzas del estado de Kent en 1969; preparó una danza para el Show de la Bandera de Judson en 1970, y el mismo año creó una pieza llamada *GUERRA*. Las danzas de Steve Paxton durante ese período—incluyendo *Conferencia intravenosa*, *Conferencia hermosa*, *Colaboración con Wintersoldier* y *Aire*—trataban temas específicos sobre la censura, la guerra y la corrupción política.

Otros temas generales sobre la organización política se expresaron incorporando formas comunales a piezas de grupos grandes y de estructura simple como *Amante satisfactorio* y *Estado*, de Paxton, y los grupos de danza cada vez más informales de Deborah Hay. El uso por muchos coreógrafos posmodernos de bailarines no entrenados, que resultaba apropiado en un contexto general de antiautoritarismo, retrocedió de manera considerable a finales de los años setenta.

Los experimentos y aventuras del Teatro de Danza Judson y sus derivaciones, sentaron las bases de una estética posmoderna en la danza que extendió y a veces desafió el alcance de los propósitos, materiales, motivaciones, estructuras y estilos en la danza: una estética que continúa conformando el trabajo danzario más interesante de hoy.

Reaccionando en sus orígenes contra el expresionismo de la danza moderna, que encadenó el movimiento a una idea literaria o forma musical, los posmodernistas proponen—como hacen Cunningham y Balanchine—que las cualidades formales de la danza podrían ser razón suficiente para la coreografía, y que el propósito de crear danzas podría ser simplemente el de construir un marco dentro del cual miremos el movimiento por sí mismo. Pero hay otros propósitos que el posmodernismo reclama para la danza. Uno es que una danza puede formular o ilustrar una teoría de la danza, como en *Algunas ideas sobre improvisación*, de Rainer, en la cual su voz grabada planteaba preguntas sobre el proceso coreográfico y la naturaleza de la «determinación espontánea» del diseño de movimiento, mientras ella, de hecho, improvisaba; o como en *101*, de Douglas Dunn, la cual propone que la quietud puede constituir una danza. Otro propósito, inspirado en parte por los filósofos y escritores fenomenológicos, es abarcar diferentes perspectivas sobre el espacio, el tiempo o la orientación hacia la gravedad, como hizo Trisha Brown, por ejemplo, con sus *Piezas de Equipo*. La ruptura de la distinción ente el arte y la vida—no en el sentido de que la vida se haga más

artística, sino en el de que la vida real sea a la vez tema y material para el arte—, la clarificación de movimientos individuales y distintos y el aislamiento de las características esenciales de la danza, se han convertido todos en propósitos válidos para crear una danza. Por tanto, se tiene la opción de crear una danza para el placer del bailarín, sin tener en cuenta que el público la encuentre agradable o incluso accesible—o no. La misma pregunta sobre lo que significa crear una danza puede generar coreografía: ¿escribir una partitura—como ha hecho Simone Forti—es un acto de coreografía? ¿La creación danzaria es un acto de construcción y pericia o un proceso de toma de decisiones? En la danza posmoderna el coreógrafo se convierte en crítico; educa a los espectadores en las formas de mirar la danza, desafía las expectativas que el público trae a la representación, aísla partes de la danza para inspeccionarlas más de cerca, comenta sobre la danza a medida que se desarrolla.

Una gran variedad de estrategias organizativas han sido empleadas para lograr estos objetivos. Un paso crucial fue el uso del tiempo real, en lugar de la medida artificial. O sea, que las acciones ya no se ajustaban a las estructuras temporales dictadas por el acompañamiento musical, sino que, simplemente, se tomaban el tiempo que hubieran necesitado fuera de la escena. Otro fue el uso de la repetición para enfatizar el paso del tiempo. El fraseo no acentuado, que Rainer hizo paradigmático en *Trío A*, tuvo el efecto de aplanar la estructura temporal de manera que la dinámica ya no participaba en el diseño de la danza sobre el tiempo. No sólo el cuerpo puede relajarse en la danza posmoderna—en contraste con el ballet y la danza moderna—, sino que el tiempo, en el sentido de suspenso, también se relaja.

Ya sea que la estructura predominante sea un sistema matemático para usar el espacio, el tiempo o el cuerpo, o



un ensamblaje arbitrario, o la fragmentación y yuxtaposición, la deliberada anulación de la estructura por la improvisación o el constante cambio de estructura por métodos fortuitos, en la danza posmoderna siempre existe la posibilidad de desnudar la forma subyacente. La postura anti-ilusionista plantea que pueden mostrarse las costuras, y que parte del placer estético de contemplar una danza se deriva de aprender su estructura examinando esas costuras, viendo los errores que ocurren en la improvisación, presenciando la fatiga, el peligro, la torpeza, la dificultad; viendo cómo el movimiento es marcado y aprendido: viendo cómo los sistemas se construyen y se desmantelan, rechazando el ser seducido por la destreza.

Una manera de desviar la atención de las cuestiones de virtuosismo técnico es desmitificarlas creando danzas que reconozcan su propio proceso de composición. Otra es simplificar la coreografía de manera tan drástica que la técnica sea pasada por alto; y esa simplificación se relaciona con el uso de movimientos naturales. Los movimientos naturales presentan al cuerpo de manera concreta y lo muestran comprometido con el tipo de posturas fortuitas y cotidianas que se asocian con las acciones comunes. De esta manera, cualquier cosa: desde hacer saltos mortales hasta permanecer parado, desde peinarse hasta caminar, comer o contar un cuento, puede convertirse en material. Lo que hace a un movimiento parte de una danza, más que el simple y común movimiento, es que esté instalado en un contexto danzario. El uso de objetos –cargados o manipulados–, la improvisación, los incidentes espontáneos, las tareas, los juegos y las estructuras temporales relajadas, engendran todas nuevas posibilidades para los movimientos de la danza, en especial los movimientos naturales. Cuando las precursoras de la danza moderna Loïe Fuller e Isadora Duncan hablaban de movimiento «natural», se referían a los gestos que imitaban o presentaban formas de la naturaleza –para Fuller, flores y mariposas; para Duncan, los movimientos de las olas y los árboles.

En los años veinte y treinta Graham y Humphrey buscaron movimientos «naturales» basados en la respiración, por lo cual ellas entendían gestos que connotan la expresividad de las realidades psicológicas o sociales por medio de la tensión corporal. Para los coreógrafos posmodernos de los sesenta y los setenta, «natural» quiere decir algo bien diferente: significa una acción no distorsionada por el efectismo teatral y despojada de toda cobertura emocional, referencia literaria o cronometraje manipulado. Un salto, una caída, una carrera o un paseo, se ejecutan sin atender a la gracia, la atracción visual o la destreza técnica. La acción tiene la cantidad exacta de sencillez y rudeza, y dura exactamente el tiempo que podría durar fuera del teatro. El cuerpo no está más estirado o tenso que en la vida real. Este nuevo sentido de actividad fortuita arraigado en la experiencia completa, se tipifica en la cobertura del pie, la herramienta básica de la danza. Si el ballet cubrió el pie con zapatillas de raso, ocultando la superficie del cuerpo y su fuerza de trabajo tras una envoltura que buscaba una tenue y graciosa feminidad, y si la danza moderna desnudó el pie con desenfado para asegurar su simbólico contacto con la tierra, la musa del posmodernismo usa zapatos tenis (ver nota 3), para simbolizar nada, para proporcionar la velocidad y ligereza de los zapatos de punta y a la vez comodidad, y para mantener una fresca y humana distancia de la tierra mientras el pie se mantiene firme sobre el suelo.

La estética posmoderna no es monolítica, y en ella podemos hallar inquietudes y métodos contrastantes. Están los grupos y coreógrafos, como Grand Union, Simone Forti y Douglas Dunn, que a menudo practican una especie de relatividad coreográfica, dejando a sus intérpretes vagar sobre el tiempo y el espacio en diferentes grados. Después vienen otros como Lucinda Childs, Kenneth King, Laura Dean y Andy de Groat, que por lo general operan como géometras, trazando claros diseños en un espacio bien controlado. Hay un tipo de coreógrafo que atrae la atención del espectador mediante complejos dise-



ños de movimientos, y otro que simplifica o complica el movimiento para enfatizar las operaciones corporales de los bailarines individuales que hacen los diseños. Y en *Improvisación de contacto* de Steve Paxton y *Danzas circulares* de Deborah Hay, el foco de atención de la danza es la sensación y la conciencia física del bailarín, lo que amenaza desplazar por completo a la obra del reino del arte, al hacer obsoleto al espectador.

En los setenta, una vez que las cuestiones de técnicas y expresión habían sido identificadas, probadas y resueltas de diversas maneras, y reducida la danza a sus rasgos esenciales, un nuevo expresionismo surgió en la obra de Meredith Monk, Kenneth King y otros. La narrativa volvió a instalarse en la danza, pero una narrativa distanciada por técnicas de extrañamiento y reflexividad, como en las últimas obras de Rainer, algunos espectáculos de Grand Union y la obra más reciente de David Gordon. Incluso el virtuosismo ha vuelto a surgir en las danzas: un virtuosismo de invención, destreza y resistencia, como en las simétricas y graciosas construcciones de Douglas Dunn, las danzas obsesivamente precisas de Lucinda Childs y las elegantes e ingeniosas obras de David Gordon. Las aventuras de Bastia Zamir con esculturas aéreas y las Piezas de Equipo de Trisha Brown son ejemplos de danzas que requieren una nueva tanda de habilidades físicas.

He escogido diez coreógrafos y un grupo para escribir sobre ellos. Muchos otros creadores danzarios estuvieron implicados activamente en la creación de la estética de la danza posmoderna; no sólo bailarines como Judith Dunn, Elaine Summers y Rudy Pérez, sino también, como he apuntado, compositores como John Herbert McDowell y Philip Corner y artistas visuales como Alex Hay, Robert Morris, Robert Rauschenberg y Carolee Schneeman. No obstante, los seleccionados han trabajado de forma

consistente en la danza, muchos de ellos al menos desde los comienzos del Teatro de Danza Judson, y su obra es también representativa de varios temas y principios que han preocupado a todos los posmodernistas.

Muchos coreógrafos que pudieron considerarse parte del movimiento posmoderno no han sido incluidos aquí por diversas razones. Algunos, como Laura Dean, Andy deGroat, Batya Zamir, Judy Padow, David Woodberry, Wendy Perron, Kei Takei, Sara Rudner, Mary Overlie, Pool Kaye y otros, han estado trabajando por menos de una década y en estilos que aún están evolucionando. Por otra parte, Twyla Tharp, cuyo trabajo merece un detenido análisis, se ha excluido de este estudio pese a que muchos de sus tempranos intereses y métodos se entrelazaron con fuerza con los de los posmodernistas. Las apariciones de Tharp han cambiado, o al menos eso parece indicar su obra más reciente, y más que emplear formas de la danza popular en un contexto de vanguardia, trabaja con seriedad en formas más generales, como el ballet y los musicales del cine.

Entre estos diez coreógrafos y un grupo están representadas casi todas las posiciones teóricas y prácticas de la estética posmoderna. Son estos los creadores danzarios que han adquirido el estatus de una nueva academia de acuerdo con el modelo cíclico de la historia de la danza moderna propuesta antes. Y sin embargo de muchas maneras este grupo ha logrado romper ese ciclo y trascenderlo. Aunque los coreógrafos más jóvenes se inspiran sin duda en las teorías y danzas discutidas aquí, los posmodernistas en su mayor parte rechazan una posición jerárquica de autoridad. Su ruptura con la tradición lleva consigo la noción explícita de que no se necesitan más academias y de que las reglas no son sacrosantas, pero lo mismo pueden ser útiles que innecesarias. Si este es un nuevo *establishment*, la danza posmoderna es tan pluralística que inaugura un nuevo tipo de *establishment*: el que tolera la invención y recibe con júbilo el cambio.

Traducción del inglés: Freddy Artiles

NOTAS

¹ Se refiere a los ejercicios basados en el método de François Delsarte (1811-1871), quien planteaba que la emoción podía expresarse de manera más fuerte y directa por medio del movimiento hablado. Las ideas de Delsarte influyeron sobre la actuación en el cine mudo. En su escuela, Shawn enseñaba este método de forma simplificada, aplicando el principio delsartiano de que el pie desnudo añadía más expresión al movimiento. (N. del T.)

² Margaret H. Doubler fue una de las primeras profesoras de danza en una universidad norteamericana —en el departamento de Educación Física de la Universidad de Wisconsin— e influyó en la extensión de la danza a los programas de las escuelas superiores a partir de 1917. Estudió con Bird Larson, que usaba «Ejercicios Rítmicos Naturales», y la misma H. Doubler privilegió el proceso creativo sobre la disciplina de ejercicios físicos. Es la autora de *Danza: una experiencia de arte creativo* (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1968). (N. de la A.)

³ La palabra *sneakers*, que es la empleada aquí, «zapatos de gimnasia», pero es sinónima de *tenis shoe* o «zapato de tenis», que se define como «zapato deportivo de lona con una suela flexible de goma». Por extensión, al menos en Cuba, se le llama «zapatos tenis» a este tipo de calzado, usado comúnmente por los bailarines de danza posmoderna. El título del libro en que aparece este texto es *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, o sea, *Terpsícore en tenis. Danza posmoderna*. (N. del T.)

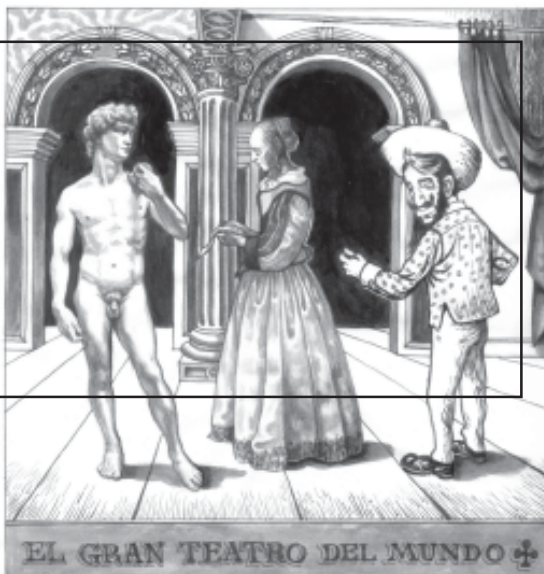
⁴ Clement Greenberg (1909-1994) fue un severo y muy importante crítico norteamericano de artes plásticas, editor de *Partisan Review* y crítico de *Nation*. La autoridad de Greenberg contribuyó a situar en primeros planos la obra del pintor, también norteamericano, Jackson Pollock (1912-1956), cuya técnica consistía en colocar grandes lienzos sobre el suelo, rociarles la pintura encima directamente de la lata y, con frecuencia, caminar sobre el cuadro que realizaba. (N. del T.)



Siempre es bienvenida la polémica en una revista que, como el arte que refleja, se nutre del diálogo profundo. Recién presentado el último número de *tablas* del año 2002, recibimos en nuestra redacción este texto del director de escena Carlos Celdrán, quien debate asuntos cruciales planteados en dicha entrega por la investigadora Esther Suárez Durán. Para el lector no avisado, el siguiente ensayo ofrece por sí solo criterios y valoraciones recientes de uno de nuestros más activos hombres de teatro.

De los clásicos

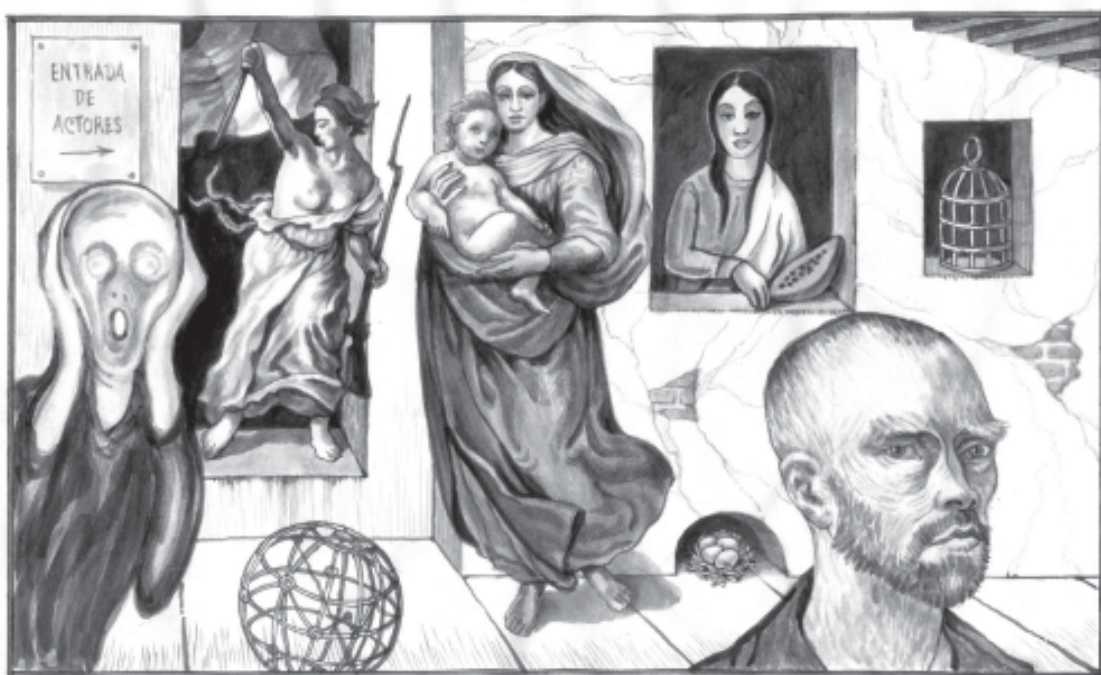
Carlos Celdrán



ILUSTRACIONES: ERICK GRASS

RECUERDO NÍTIDAMENTE LA POLÉMICA que suscitaba algunos años atrás, entre muchos teatristas y aficionados al teatro, la ausencia inexplicable en los escenarios cubanos del repertorio clásico internacional. Entre las quejas más frecuentes y sostenidas que se escuchaban estaba la añoranza por los tiempos en los que esta práctica era frecuente y normal, cuando los maestros cubanos de entonces volvían, una y otra vez, sobre sus autores predilectos, en una obsesiva y personal visión de los mismos, que permitía al público seguir la evolución formal y temática de dichos directores en su afán por asumir esas poéticas clásicas. Recuerdo muy claramente la necesidad que había en el ambiente teatral hace unos pocos años, de volver a retomar ese trabajo sobre los textos clásicos, textos que permitieran operar sobre la realidad desde la visión que el tiempo y la síntesis poética presentes en ellos ofrecían al presente, al público y al actor. Recuerdo la necesidad compartida por muchos de nosotros de continuar trabajando para mantener y restaurar esa tradición esencial del teatro, que a la vez que mira hacia el futuro, medita sobre su propia herencia, sobre sus propias imágenes, metáforas, conflictos, arquetipos y paradigmas. Recuerdo la batalla tremenda de entonces por levantar de nuevo elencos grandes y estables, con textos tan complejos y hermosos, con

actores y directores, ávidos de hacer, pero, quizás, desentrenados, sin recursos financieros para hacerlo, sin apoyo institucional suficiente, sin publicidad oficial garantizada, acabado el país de salir de un Período Especial que sólo dejaba sobre los escenarios la opción del pequeño formato y el monólogo, prácticas útiles estas pero que reclamaban el empeño impostergable de volver a formular la imagen, tan cara a los barrocos, del Gran Teatro del Mundo. Recuerdo las reacciones parejas, críticas y polémicas del público, recuerdo la satisfacción de lograr, con casi nada que no fuera imprescindible, traer de vuelta estas fábulas que se comunicaban con la realidad presente desde su espesor y su artesanía, y haberlo hecho tratando de encontrar en esos textos de la tradición universal el núcleo de sentido que justificara el lenguaje y su búsqueda formal, no convertidos y empacados como para una presentación cultural de prestigio del tipo: hagamos Brecht, hagamos Calderón, hagamos Strindberg, hagamos títulos. Creo, sinceramente, que surgieron del fuego y del reto de un momento donde la evolución natural de cierta gente de nuestro teatro, entre las que me incluyo, condujo a dar ciertas respuestas orgánicas en ese camino, las cuales entrañaron puentes que espontáneamente se establecieron con la práctica de todos y con el pasado más reciente.



Por ello no deja de asombrarme cómo hoy vuelven a simplificarse los reclamos por parte de ciertas zonas de la crítica, que reparan en un exceso de clásicos frente al vacío de dramaturgia de textos nacionales en los escenarios cubanos, reduciendo las causas de este fenómeno, entre otras, a la decisión ofuscada de los directores por montar clásicos respetables y seguros en consciente detrimento de los autores nacionales, descolocando así el enfoque de su centro y creando falsas y superadas dicotomías entre lo clásico y el texto actual, redundando todo en un empobrecimiento de conceptos.

Los clásicos, por los que tanto se clamó cuando desaparecieron de los escenarios, son una ganancia neta y un aporte singular de nuestra escena en estos últimos años, sean imperfectos o no sus resultados escénicos. Un fenómeno que ha generado una renovación espontánea y desinteresada de actores y directores, que a contrapelo de la banalidad y el vacío de los espacios culturales, las medias tintas de los productos de nuestros medios masivos de comunicación, la crisis de valores reinante, el escapismo y el éxodo continuo de talentos, han hallado en la utopía del teatro una zona intacta donde meditar sobre la realidad, usando todo tipo de fábulas, construyendo, con su oficio, un servicio impagado a la sociedad cubana de hoy. Gentes que han disciplinado y entrenado su voluntad para encarnar desde sus biografías y sus *backgrounds* personales, personajes, técnica y conceptualmente, retadores, desbrozando así el difícil acceso al oficio. Y creo

que han tenido en ese empeño y en el plazo de muy pocos años, el éxito que justifica su elección, han tenido éxito frente al público y ante sí mismos y eso es algo que no debiera soslayarse con reclamos parciales e indiferencias que no aportan nada al diálogo.

Una vez más quisiera enfatizar que el trabajo con materiales clásicos y foráneos es una ganancia, una normalización de las cosas, un síntoma de recuperación, una vuelta a lo que nunca debió perderse de los escenarios nacionales. Por demás, creo que aún hay pocos clásicos en nuestra cartelera anual, serían necesarios más, muchos proyectos infatigables más que renueven y actualicen con sus visiones y hallazgos la escena cubana, que traigan de vuelta a tantos y tantos autores que abrirían el espectro que tenemos entre nosotros de representar textualmente la realidad, estéticas y subjetividades que desbaratarían tantos clichés y modelos, tantas poéticas anquilosadas y repetitivas. Quizás ese pudiera ser el mejor estimulante para que nuestros dramaturgos o los que se decidan a escribir para la escena o los que están escribiendo y continúan inéditos, acaben de encontrar sus voces definitivas y hallen su camino imparabile hacia el público. Porque no creo, una vez más, como se ha aseverado últimamente en algunas críticas que abordan estos temas, que el problema de la ausencia de la dramaturgia nacional en los escenarios, entre otras razones parecidas y menores, sea el prejuicio consciente de los directores, siempre apostando y a toda costa, por los clásicos, de algún modo inservibles ahora para el consenso profundo con la actualidad. La razón es más dolorosa y siempre muy

personal: hay poca buena literatura dramática actual para escoger y no tiene relación con la cantidad de textos que se estén escribiendo. Cada vez que ha surgido algo interesante, inmediatamente se ha abierto camino al escenario y ha ocupado su lugar entre los espectadores. Nadie es ciego como para no montar una pieza de calidad, pero no tiene razón de ser un montaje por el solo hecho de la actualidad de una obra, debe ser, además, imprescindible, certera, o sencillamente posible, no hablo de maestra, pues tampoco tenemos, ni directores, ni actores, ni teatros, ni promotores, ni productores, ni recursos, ni dinero como para exigir tanto los unos de los otros. Hablo del esfuerzo invertido por un equipo en crear una metáfora del presente que los justifique plenamente frente a la realidad, un gran esfuerzo que necesita tener un soporte que lo dispare hacia el blanco con una visión, al menos, esencial.

De cualquier modo, la realidad teatral, según la veo, es mucho más matizada en la práctica de lo que se esboza ahora mismo en las generalizaciones críticas que se han hecho al respecto. Si nos detenemos a revisar la obra de los directores y de los grupos que con más asiduidad y regularidad han estado trabajando en el país, descubrimos que en su mayoría estos han presentado, versionado, redescubierto y en menor cantidad, es cierto y podemos suponer por qué, estrenado, obras cubanas. Sus repertorios, en casi todos los casos, exploran la dramaturgia nacional de cualquier época. Desde diversos ángulos y estéticas estos directores han lidiado con la tradición textual cubana, rediseñando autores, revisitándolos o sacándolos del olvido y del ostracismo impuesto a que fueron confinados. Creo que quedamos fuera de la lista de los que han trabajado asiduamente en textos cubanos apenas uno o dos directores a lo sumo, lo cual no quiere decir absolutamente nada como proporción a tener en cuenta para sacar por estadística una conclusión tan contundente. A no ser que se estén redimensionando las excepciones en el balance final.

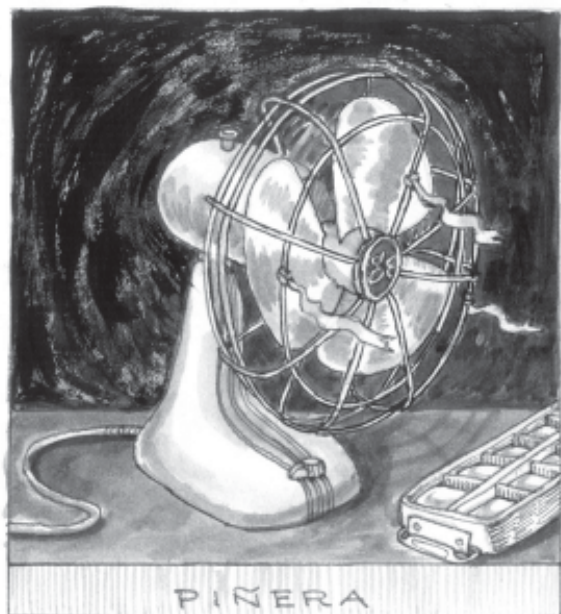
Considero simplísimo acusar de la existencia de un fenómeno tan complejo como la crisis de dramaturgia nacional, a los directores de escena en primer lugar, junto a un conjunto de factores externos al propio pro-

ceso de escritura de las obras, que es donde debería buscarse la explicación definitiva. Las crisis reales tienen causas más ramificadas. La ausencia de un imaginario, la falta de un caudal de creatividad en la mayor parte de la reciente producción dramática, la escasez de reflexión y dramaticidad real en ellos, de efectividad y estilo, la ausencia de visiones y estructuras complejas y renovadas, la pobreza de personajes y situaciones y de densidad de diálogos, la falta de territorios dramáticos ansiosos y personales, caóticos y sísmicos, confesionales y parciales, rebeldes y subversivos, transgresores u obviamente mercenarios hasta la rabia y el escándalo, la falta, incluso, de modelos estándar, comercialmente temperados, neorrománticos y apetecibles, y muchos más, performáticos, colectivos, posibles e imposibles, la carencia, salvo excepciones notables y reconocidas, de autores que se están buscando o que ya se han establecido, de velocidad, de pureza y de gracia: en fin, la crisis en la creatividad de textos visibles para la escena, no se explica por la decisión parcial de un director de escena enfrascado, a su vez, en la batalla tenaz de producir un espectáculo real para el público de hoy, ni se explica tampoco por la ausencia de supuestas medidas ministeriales, extemporáneas, al cabo, a la creación. Se explica en algo que supera estas notas pero que habría que buscar, seguro, en la asfixia, recirculación, lentitud,

censura y autocensura de un período social concreto, al que cada cual, cada artista, debe enfrentar como algo personal a resolver, a dinamitar y a traducir en obra y afirmación, algo que no admite transferencia ni justificación, ni lamentos. En el fondo es un problema de talento, de voluntad y concentración estrictamente personales.

Creo, y lo he dicho otras veces, que necesitamos nuevos personajes que remplacen a los que la tradición dramática cubana ya nos ha dado para bien común. Irán, sin duda, saliendo a nuestro encuentro, pero no están injustamente soslayados por nadie, al menos conscientemente, como se ha afirmado. Ni surgirán de las directivas ni del poder de decisión de ningún funcionario o promotor cultural bienintencionado. ¿No

**El trabajo con
materiales clásicos
y foráneos
es una ganancia,
una normalización
de las cosas,
un síntoma
de recuperación,
una vuelta a lo que
nunca debió
perderse
de los escenarios
nacionales**



sería más auténtico reconocer sencillamente que no han sido escritos aún, o que no nos son visibles todavía, por incapacidad nuestra, y de todos, y en primer lugar de los autores? De lo que sí estoy convencido es que mientras se escriben y se descubren a sí mismos, primera etapa de este proceso, las voces que darán al futuro los arquetipos dramáticos del teatro de esta época nuestra, es tarea cotidiana de un grupo seguir bregando con materiales de todo tipo que permitan al teatro diversificarse y dialogar con el público de un modo regular.

Resulta demasiado anticuado afirmar, a estas alturas del juego, algo que he leído también acerca de estos temas, que la importancia y la posteridad del teatro de una época se medirá solamente, o al menos priorizadamente, por sus textos. Aunque sea casi pueril rebatir tales cosas, deseo recordar que también quedarán para la posteridad junto a la dramaturgia escrita, la ganancia de los espacios y hallazgos escénicos, la técnica y la herencia viva de la práctica encarnada en otros que continuarán, el recuerdo y el recuento, la reconstrucción, las imágenes indelebles que deja toda praxis en el subconsciente colectivo. A veces la descripción y memorias de un proceso de ensayo de Vajtangov, por ejemplo, la memoria vívida de unos actores o la historia azarosa de un grupo, la foto del gesto pertinente de un actor, la visión de un traje, el cuento de un amigo sobre un espectáculo que

lo impresionó, un ejercicio de actuación que me enseñara alguien que a su vez lo recibió de otro con cierta autoridad y pericia, el mito de los grandes, su aureola y su leyenda, junto a todo lo leído, por supuesto, me marcan y me influyen definitivamente y me devuelven la fe cotidiana en lo que hago y me dan testimonios meticolosos de lo que significa la posteridad, al menos, para las gentes que hacemos teatro todos los días.

Amo los textos. Los contemporáneos y los clásicos. Estos últimos son artefactos, son módulos, son materias informes que han sobrevivido, son paisajes, son caminos abiertos para transitar y reencontrarse siempre en un punto de la vida del mundo. Es sabio exponerse a ellos e iluminarlos de nuevo frente al público de hoy. No importa que se repitan sus versiones una y otra vez, no importa de dónde vengan, importa para qué llegan, y cómo se hacen. Considero un deleite y un privilegio que una escena pueda contar con gentes que se apasionen por empujar al público a compartir ritos tan intensos de donde saldrán, quizás, escritores más fulminantes y más certeros. Es un caudal que debería engrosarse, ese de abortar «las Medeas, los Segismundos, las Irinas, las Señoritas Julia». No roban ni desplazan nada: aportan, siembran, complejizan. No hay que suprimir, hay que recordar que cuando las pocas cosas que tenemos se van, se destruyen o se malogran, tenemos que empezar de nuevo el penoso ejercicio de contradecirnos y reclamar que falta, en la pluralidad, la visión panorámica del Clásico y del Otro.

Sería vandalismo y una ingratitud, para con nosotros mismos, no reconocer lo que de veras aporta, sin dejar por ello de criticar y de estudiar las cosas. Insisto que es un privilegio que se aborden los clásicos, que se dinamiten, que se actualicen, que se reconceptualicen desde la condición contemporánea. Sería tarea de los críticos estudiar y desentrañar si su acercamiento se justifica esta vez en el minucioso entramado de las acciones, intenciones y poéticas de cada puesta en escena en particular. Sería tarea del público ver el teatro como algo unificador, siempre nacional, donde lo ajeno y lo propio conforman una imagen de la identidad menos chovinista y nacionalista. Una identidad múltiple que se renueva en la medida que la interculturalidad, el fluido de información, las miradas globales de un mundo que se autoinventa como planeta, van integrándonos y ayudándonos a ser menos sectarios y proclives a la exclusión. Una identidad que supera aquella que nos brindan los discursos oficiales de legitimación. Ese es

también el espacio subversivo donde opera subliminalmente el teatro, socavando los moldes de nuestra propia imagen y condición de cubanos, ratificados una y otra vez hasta la saciedad, ensanchándolos y permeando la conciencia colectiva con imágenes que sólo la mirada del Otro, la arcaica de los Clásicos, la lúdica de esas fábulas permanentes pueden, en su deleite artesanal, en su ficción y exceso formales, en su extrañeza, despertar. Y es que el teatro tiene también una parte lúdica, vuelvo a las puerilidades, un aprendizaje gozoso y excesivo, que traen los clásicos con su desmesura y su fuerza originaria, con su libertad asociativa y sus agonías primordiales. Hay un disfrute *per se*, que es conocimiento también, en las imágenes arrasadas de poesía y demonios de los textos clásicos y ese gozo resulta irremplazable, incluso con los textos actuales. El escenario las necesita constantemente para renovarse y desatarse de las lógicas causales, psicológicas y referenciales, el público las necesita para entender la textura desplegada de la poesía escénica, los actores las necesitan para escalar cimas y climas dramáticos pero por sobre todo, la necesitan los dramaturgos para constatar *in situ* la efectividad escénica de una metáfora de la realidad bien construida. Es una especie de epifanía volver a disfrutar la concreción de un clásico en escena, un éxtasis que tiene un peso propio dentro de los aficionados al teatro, aun cuando sean imperfectos, como ocurre frecuentemente con nuestros resultados.

En esto último quisiera detenerme, preguntar sinceramente, ya que estamos todos en esto y al parecer en ello nos va la vida, ¿quién sería capaz de tirar la primera piedra? ¿Quién se siente libre de estas imperfecciones y desniveles en su trabajo hoy día, en las condiciones prácticas del teatro cubano? ¿Quién? ¿Y quién deja, por ello, de producir y de luchar contra las adversidades cotidianas que las generan? ¿Qué ganamos con no entender que el problema es de todos y que por ello digo siempre, aprecio más, mucho más, hoy día, la candente visión de una poética viva e inteligente que la imposible impecabilidad de sus resultados? Pesquisa que si la enfatizo me llevaría a la parálisis y a la aridez. Impecabilidad que por demás no existe, hace mucho tiempo, en ninguna zona activa y creativa de nuestra escena, plagada de desniveles e improvisaciones inevitables, derivados de los sismos que hemos compartido, como país, en estos años recientes.

Insisto en que la preocupación está mal enfocada, el punto debe ser el diálogo con los resultados concre-

tos de cada propuesta, con la eficacia o no de su aproximación al hecho y no con la elección de un tipo u otro de textos o de poéticas. Midiendo con objetividad la importancia que ha tenido, para todos, el que se retomaran con seriedad iniciativas y textos en los finales de la pasada década y principios de esta. No estoy defendiendo aquí una postura personal frente a un ataque crítico, participo con cuidado y tacto del duelo con la crítica, me alejo de caer en intolerancias improductivas, aunque me duelan, una que otra vez, las aseveraciones. Si decido terciar esta vez es a nombre de cosas que están siempre en juego en el balance y el consenso generales. No quiero bucear en la raíz y los móviles de las intenciones que dicta esta nueva oleada de opiniones. Sólo deseo dejar muestras aquí de mi perplejidad ante ellas.

Quiero, para terminar, recordar que hacer teatro en Cuba, y mucho más, tratar de hacer clásicos y actualizar y estrenar todo tipo de nuevas escrituras y afinar gentes, actores y artistas, convencerlos y entrenarlos en la voluntad de hacer del oficio un acto de vida, merece ser considerado como una escritura en el cuerpo social de este país, tan indeleble como las páginas necesarias que escribirán y han escrito nuestros mejores autores dramáticos.

NOTAS

¹ Esther Suárez Durán: «Aires fríos y rumores no tan vagos: la dramaturgia cubana: contigo, pan y cebolla», en *tablas* 3/02.



El Premio de Crítica y Fotografía *tablas* 2002 fue dado a conocer el 22 de enero del año que corre en la ciudad de Matanzas. El jurado, en esta ocasión presidido por el crítico e investigador Osvaldo Cano e integrado por el fotógrafo Jorge Luis Baños y el teatrólogo Jaime Gómez Triana, luego de evaluar los envíos en los diferentes apartados, acordó por unanimidad premiar la entrevista que a continuación entregamos a nuestros lectores, «por la novedad temática y la agudeza en el abordaje, la actualidad e importancia de los entrevistados en el contexto del teatro cubano y la suma coherencia en la escritura». El galardón en la categoría de proyecto de investigación sobre humor escénico, auspiciado por el Centro Promotor del Humor, recayó en Fernando J. León Jacomino por «Marginalismo y escena nacional veinte años después», por «el interés del tema que actualiza aspectos concernientes al universo de la escena popular».

Entrevista a Carlos Repilado y Saskia Cruz

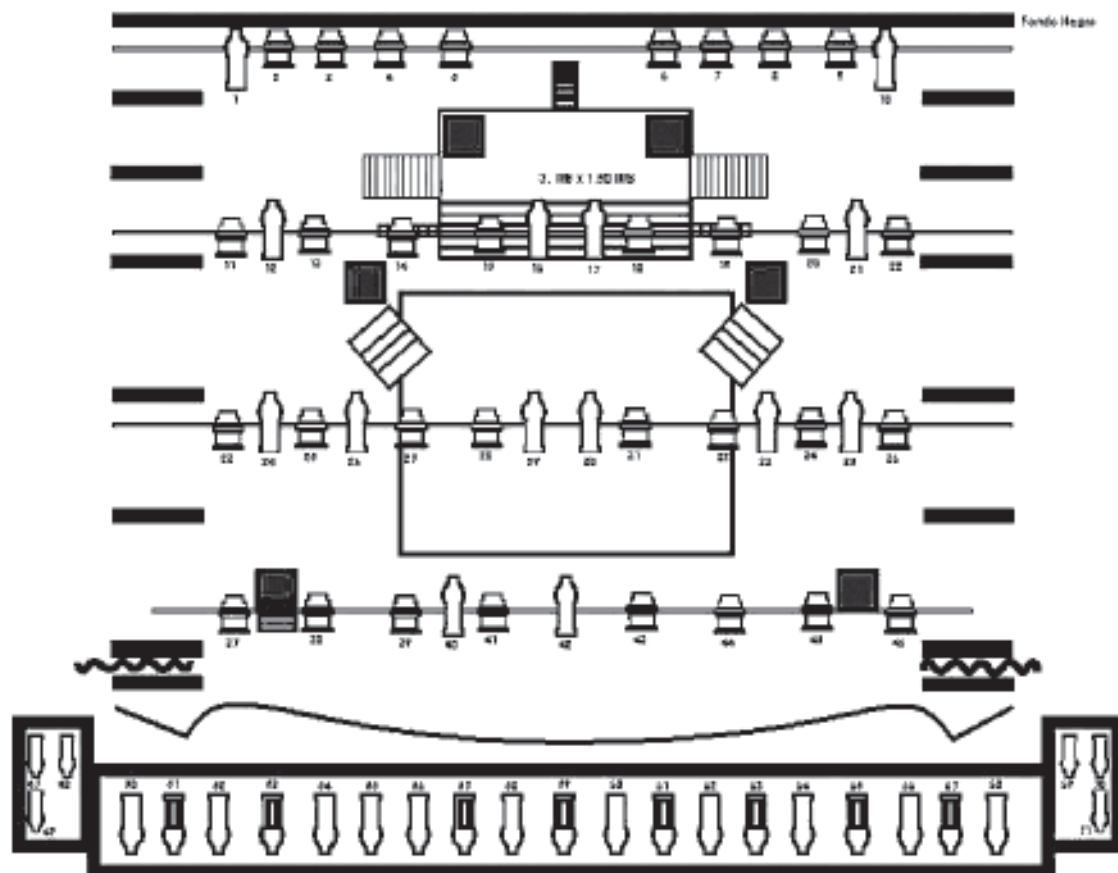
Esther Suárez Durán

DURANTE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS LA LUZ HA ALCANZADO un lugar protagónico entre los diversos lenguajes del hecho escénico. En las páginas que siguen, dos iluminados por excelencia, en entrevistas heterocrónicas tejidas ahora en un solo discurso, nos colocan en el vórtice mismo de esta

Epifanía de la luz

Y dijo Dios: Sea la luz: y fue la luz.
Y vio Dios que la luz era buena...

Génesis



Plano de luces de Carlos Repilado para *Bacantes*, de Teatro Buendía

El arribo

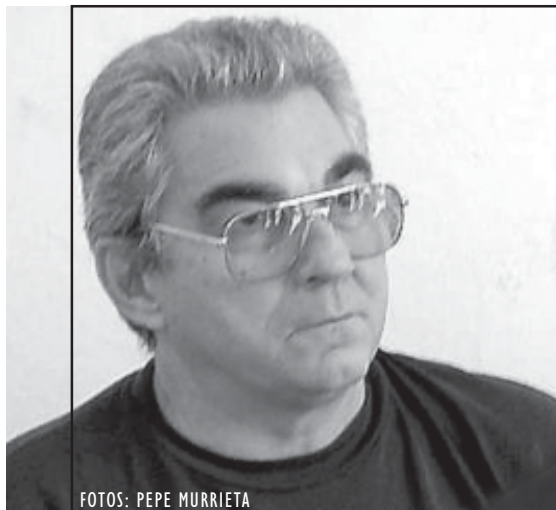
C.R. Estudié pintura, escultura y dibujo en San Alejandro, pero no terminé la carrera. Quería ser pintor y pintar como Antonia Eiriz y veía que no iba a lograrlo, que sería alguien que pintaba, pero no un gran pintor. En ese momento conocí a Berta Martínez. En Teatro Estudio estaban necesitando gentes que tuvieran interés por el teatro, y me inicié allí como jefe de escena, luego fui asistente de dirección, y después me empezaron a interesar las luces. Comenzó a funcionar lo que había aprendido en San Alejandro con la pintura y la luz.

S.C. Trabajé durante nueve años en la televisión, como asistente de dirección de Roberto Garriga, a quien mucho agradezco la formación que me dio; quería que fuera su relevo y me enseñó mucho. Pero mi pasión era trabajar en Teatro Estudio, adonde iba desde niña. Cuando Raquel Revuelta hizo en la televisión *Doña Bárbara* trabajamos juntas durante muchos meses, entonces me propuso ir para el teatro. En aquel momento quise pensarlo porque estaba a punto de dirigir televisión y esa era una posibilidad que me interesaba mucho. Total, que a los tres días fui a verla y acepté. Empecé en Teatro Estudio como jefa técnica y hasta hoy. De eso hace ya veinticuatro años.

Predecesores, tradiciones

C.R. En ese momento, como diseñadores de luces existían los Maceda y algunas gentes, como Arrocha, que también hacían luces, pero no creo que el diseño de luces se viera entonces de la misma forma en que lo vemos hoy. Siempre digo que tuve una excelente maestra, que fue Berta, además de Vicente y Raquel; pero, fundamentalmente, Berta, que hacía las luces de sus obras. Con ella aprendí la ética del teatro, que es algo que da una base donde sostenerse, desde la cual mirar el trabajo, incluso la vida.

Aprendí que lo más importante sobre un escenario es el actor. Aunque con mi trabajo trato siempre de apoyar la puesta en escena, lo fundamental para mí es el actor en sí. Cuidar que se sienta cómodo con las luces, no crearle situaciones que lo distraigan; ir yo detrás de él y no que sea él quien tenga que seguirme a mí. Por ejemplo, si voy a hacer una zona de luz y a mantener oscuro el resto del escenario, estar muy seguro del lugar donde el actor cómodamente se ubica. Es decir, yo no le digo te tienes que parar ahí, sino que espero, veo los ensayos, observo que se coloca en determinado lugar todos los días, entonces le hago una marquita en el escenario y lo alerto de que en ese lugar va



FOTOS: PEPE MURRIETA

«Creo que la mayor virtud de Repilado es haber entendido la obra tal y como la vieron dramaturgo y director y por eso en su diseño no hay grietas. Con una de las escenografías más económicas que recuerdo –tablas viejas y sogas– construyó la escalera (...) y nos cerró la salida de la escena a los hombros para enmarcar así en un espacio escénico celda y morada de recuerdos. El resto son sus luces y sus sombras que esculpirán atmósferas, lugares y hasta estados anímicos. (...) Su diseño de luces es eficaz y plurifuncional, elemento dinámico y polisémico que, como la escenografía, no se limitará a ser marco de la puesta en escena, sino que se incorporará como una parte inseparable de ese todo armonioso e integral». (Gilda Santana, *tablas. La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, puesta de Abelardo Estorino con Teatro Estudio).

a caer la luz durante la función, pero ya se ha situado ahí siempre. No es supeditarle al lugar donde me gustaría a mí que estuviera la luz, sino que soy yo quien se supedita a él.

S.C. En Teatro Estudio hice de todo, aprendí de todo. Tuve la dicha de entrar en una época de gloria, un momento en el que estaban los actores, los directores, los asesores más importantes: Marta Valdés como asesora musical, Yeyo como asesor literario, Vicente, Raquel, Berta, Estorino, Armando Suárez dirigiendo; los mejores tramoyistas, como Guillermo Cernada y Ramitos. Entonces me picó el bichito de la luz.

La luz es algo más que un amor, es un sueño hecho realidad. De niña quise ser pintora, pero tuve que tomar otro rumbo. Sin embargo, ahora pinto en el espacio, lo hago con la luz. La pizarra de luces es mi paleta, los colores son las micas, y los pincelazos los haces de luz.

En Teatro Estudio descubrí a Berta Martínez, que es un genio de la iluminación, y teníamos largas conversaciones sobre la luz; sobre cómo ella la veía en el espacio y cómo la veía yo. En aquel momento era la persona que más yo admiraba, justamente por su integralidad, por su trabajo en la dirección, en el diseño de luces, y fue la primera en darme toda su confianza; me dijo: *coge una obra mía y no me digas nada, yo confío en lo que tú hagas*.

Desarrolló en mí una hipersensibilidad para ser capaz de ver una luz que no existe en ese momento, ver cómo entra, cómo se despliega, que es algo muy interesante. Yo las dibujo, pero no es lo mismo. Cuando la luz aparece por primera vez, es impresionante.

Así que si en algún lugar me inserto, es en el estilo de Berta. Y es curioso, porque nunca la he visto montando, ni dirigiendo luces, ni he visto una obra diseñada por ella; las dos veces que lo ha hecho, he estado trabajando fuera. Es algo así como seguir las huellas de un pintor sin conocer

sus cuadros. Quizás, por las conversaciones que hemos tenido, por lo que me ha explicado acerca de la luz en sus obras, es que siento que mi estilo es el de ella.

Los procesos

C.R. Asisto a muchos ensayos y voy entrando en el espíritu de la obra y sintiendo cómo debe ser más o menos cada escena. Yo no invento el diseño de luces, la atmósfera me la da la obra. A veces encuentro la solución para iluminar una escena en una nota de actuación que le da el director al actor. Sin embargo, trato de que los directores no me digan, a priori, lo que quieren, me funciona más hacerle proposiciones a la dirección, analizarlas conjuntamente y modificar lo que sea necesario.

Luego viene la parte técnica, para decirlo con una frase: una cosa piensa el borracho y otra el bodeguero. En ocasiones quisiera tener mucho y no tengo nada, y otras estoy en un lugar donde hay mucho y me hace falta muy poco; porque cada obra tiene sus necesidades y su manera de hacerse. Siempre digo que si veo una obra que lo único que necesita es un bombillo colgando en el centro del escenario, ya eso es un diseño de luces, porque el diseño no tiene que ver con poner a funcionar doscientos reflectores, sino con el modo en que se utiliza la luz, y la luz puede venir de un quinqué, de una vela. Recientemente me ocurrió con *Bacantes*, donde hay una escena alrededor del árbol iluminada solamente por velas; ese es mi diseño para ese momento, y es lo que brinda el misterio de esa escena.

Para hacer el diseño de luces necesito tomar en cuenta la escenografía, que puede resultar a veces una impedimento, mientras otra da posibilidades de hacer más. Es un obstáculo cuando me ponen un techo en el centro del escenario que me invalida una cantidad considerable de

puntos de iluminación, o un telón que me limita el uso de las varas de luces y no me permite hacer contraluces desde el fondo. Son cosas con las que hay que trabajar y dar soluciones.

Con el diseñador de vestuario me ocurre otro tanto. Sobre todo en espectáculos que empleen color, necesito saber con anterioridad cuáles son los tonos que se usarán en el vestuario, puesto que mi tarea no es enturbiar esos colores, sino resaltarlos. Entonces, cuando asisto a los ensayos, ya voy pensando también en función de esa gama de colores.

S.C. Lo primero que hago es leer el texto. Luego, comienzo a conversar con el director, cómo ve la obra, qué tipo de montaje piensa hacer, quiénes son los diseñadores de vestuario y de escenografía, qué tonos van a utilizar, qué tejidos, cómo van a ser los paneles, si van o no a tener transparencia, y en cuanto puedo asistir a los ensayos me siento cerca del director, porque él siempre tiene sus propuestas acerca de la iluminación. Muchos tienen excelentes ideas, algunos montan pensando en la luz; entonces, me sugieren las atmósferas que quieren o que imaginan y empiezo a hacer mis guiones, que son guiones de pies de texto o de movimiento, y a partir de esos guiones voy escribiendo en cada pie lo que se me ocurre para ese momento o esa escena; hago una memoria descriptiva donde apunto el ambiente, el color, el equipo que debo tener en uso. Ya en casa sigo trabajando sola, releo mis apuntes y empiezo a dibujar las diagonales, los contraluces, todo. No descanso.

En la semana del estreno tengo tres o cuatro sesiones, de tres horas a lo sumo, para el montaje de los equipos, y luego vienen los ensayos generales. Por eso paso las madrugadas en el teatro, porque es la única posibilidad de soñar un poquito, pero entonces trabajo con fantasmas, porque no están los actores; nada más veo luz y elementos, y sobre eso hago mis grabaciones. A los actores los tengo en el ensayo general, donde ya no puedo rectificar, no puedo decir voy a quitar estos equipos y poner otros, no hay tiempo. Estreno siempre muy tensa, muy nerviosa. Por mucho que haga mis apuntes y mis planos y por mucho que dibuje, uno realmente ve la luz en escena y sobre un actor. Se dice que basta un actor para que tenga lugar el teatro, pues si está el actor y tiene luz, es únicamente ahí cuando el diseñador puede ver lo que ha imaginado.

Cuando estoy en un proceso de trabajo me la paso conectada con la obra, sólo pienso en eso; incluso aunque se trate de una reposición, porque no quiero hacer lo mismo que antes, sino algo diferente y mejor; me planteo la obra de nuevo.

Géneros teatrales

C.R. Drama y comedia son diferentes a la hora de iluminar. Siendo un tanto esquemático, el drama puede ser trabajado con claroscuros, luces fuertes, contraluces

fuertes, quizás hasta poca iluminación, pero una comedia no la concibo en esos tonos. Una comedia es, justamente, algo festivo, y si se le empiezan a poner atmósferas dramáticas vamos contra el sentido de la puesta. He pensado sobre eso y creo que no tengo preferencias. Cada obra es un reto. Me gusta la comedia, el drama, el melodrama, la comedia musical, que es muy interesante, porque durante los números musicales el estilo de la iluminación cambia en relación con el resto del espectáculo. La fantasía está en los números musicales; la iluminación de las otras escenas la determina la situación, la escenografía, el vestuario.

S.C. Las atmósferas son completamente diferentes. Hasta el propio equipo cambia. Por ejemplo, *La casa de Bernarda Alba*, la puesta de Berta Martínez, la trabajo con un equipo que se llama *leko*, que da una luz lineal, que parece cortada con una cuchilla. Es un equipo perfecto; la luz es muy limpia, muy dura si la concentro. En las zonas de luz de *Bernarda* sólo uso *lekos* para responder al concepto de la puesta de que todo sea duro, árido, opresivo. No puedo usar un *fresnel*, porque la luz que da es difusa, ni un *plano convexo*. Pero cuando salen de esas zonas ya sí entran otros equipos; digamos en la escena de la costura, buscando una luz más solidaria, que una a los personajes, mientras que la otra los aísla. Los equipos tienen sus almas, como las plantas y los animalitos, cada tipo sirve para obras de género diferente o para momentos muy distintos dentro de una obra.

En la creación de un ambiente también colabora el color. En *Bernarda* todas las luces son blancas, no hay una sola gelatina, un filtro, sólo la luz en su pureza. Sin embargo, en *La verbena de la paloma* empleo algunos colores, hago ciertos juegos de colores, porque, además, los trajes son blancos.

Otras expresiones escénicas

C.R. He hecho teatro, danza moderna, ballet, folclor, cabaret y es diferente en cada caso. Estuve tres años en Tropicana. Fue una experiencia interesante, hasta que con el paso del tiempo dejó de serlo, porque en el cabaret hay que seguir las reglas propias de esa expresión y es muy difícil hacer innovaciones, crear atmósferas distintas a las que todo el mundo tiene ya prefijadas. Existe una expectativa general de cómo debe verse una bailarina o una vedette en el cabaret.

Si eso uno lo cambia, entonces ya no gusta. Es muy difícil romper con lo establecido.

Algo así no ocurre ni siquiera con el ballet clásico, que también tiene sus normas. En el ballet descubrí, por ejemplo, que las luces les molestaban a las bailarinas en las piruetas y los balances, les hacían perder el equilibrio. También están los estilos. El ballet romántico es algo donde todo está predeterminado y nadie lo va a cambiar. El ballet moderno es otra cosa. Recuerdo cuando Hilda Riveros hizo *Pedestal* con los bailarines descalzos. Era algo inusual en el Ballet Nacional, y las luces tuvieron una visión diferente. Fuimos osados ambos en

Un buen espectáculo puede quedar mal por un diseño errado, pero un buen diseño de luces no salva un mal espectáculo

cómo se bailaba y en cómo se iluminaba. Cuando Hilda habló conmigo me dijo que quería otra visión, la de una gente de teatro. Ella sabía que, hasta ese momento, yo nunca había hecho ballet, y quería ese otro criterio, esa otra manera de ver las escenas. Estuvimos trabajando en el montaje durante tres meses en los que yo iba todos los días porque tenía mucho que aprender, debía aprender a ver, a oír; no podía irme por la palabra, sino por las ideas y sentimientos que me provocaba lo que estaba viendo en los ensayos. Sin embargo, el teatro y la danza son más libres para crear las luces, para hacer los ángulos de luz. Hace años trabajé el diseño de luces

de una coreografía que bailaba Dulce María Vale, que en ese entonces estaba empezando, y me imaginé como un gran río que se movía constantemente sobre el piso del escenario. Lo primero que hice fue hablar con los bailarines y explicarles que iba a poner las luces, y que si eso les molestaba, las cambiaba inmediatamente. Yo temía que aquello los pudiera marear, porque se trataba de un piso que parecía moverse continuamente, y recuerdo que, cuando las vieron, Dulce María me dijo *déjalo, yo lo hago aunque me caiga, esto es bellissimo*, y así es como me gusta trabajar. Yo estaba enamorado de la idea, pero si ella no hubiera podido bailar, aquello no habría tenido sentido. Por suerte, pudo sortear esa dificultad. Las luces no son un adorno, sino un complemento, una parte integral del espectáculo. Tienen que respirar juntos; de otro modo, no funciona.

S.C. Creo que hay diferencias. Aunque, con Isabel Bustos, por ejemplo, ya me he acostumbrado a trabajar, conozco su estilo, aun cuando haya cosas de la danza que yo no alcance a comprender, pero la danza de Isabel tiene mucho que ver con el teatro, ella concentra a los bailarines en una zona y ahí hace maravillas, lo cual me da más posibilidades. Otros coreógrafos mueven a los bailarines por todo el espacio y piden cosas que, de ese modo, son muy difíciles de lograr, porque no puedo concentrar la luz. Hay que tener rasantes para destacar los pies, pero, además, calles de luz para destacar también las cabezas, las cinturas, porque debe poderse apreciar toda la figura del bailarín.

Nunca había hecho ópera hasta que hice *Rigoletto*, con Amán, y fue muy interesante, porque en la ópera se trabaja mucho con los coros, con la composición de grandes agrupaciones, y me encantaría incursionar de nuevo en ese campo. Nunca he diseñado luces para ballet y es algo que deseo hacer. Veo mucho ballet y creo que se podrían intentar diseños más atractivos; usar contraluces, luces cruzadas, algo más allá de los ambientes azules, rosas o ámbar.

Con Isabel tuve hace poco una experiencia muy bonita cuando, después de un ensayo general, los bailarines se me acercaron para decirme lo bien que se habían sentido porque, gracias a la luz cerrada que usé, sabían hasta dónde llegar en el escenario, tenían claros sus espacios y no se sentían como en un stadium.

Resplandores

No puede haber un buen trabajo de luz si en un teatro sólo hay doce reflectores para una obra de nueve personajes

C.R. Disfruto mucho el montaje de luces, ese momento de ubicar las luces, en que nadie más que Dios sabe por qué las estoy poniendo ahí. Generalmente no hay tiempo para explicarles a los técnicos que ese equipo lo voy a mezclar con la luz de otros para buscar tal o más cual efecto o gama. Cuando tengo claro el montaje, voy poniendo equipos y micas y dirigiendo las luces desde la última vara hasta el puente de sala, pero ya sé que esa lucecita que ahora está sola ahí no va a funcionar aislada, porque se va a mezclar con una de aquí y otra de allá. Después necesito ir

ajustándolo todo para que quede como he pensado. El otro momento que disfruto es el día del estreno; que lo disfruto, o lo sufro, horrores; pero sufrirlo es también disfrutarlo. He hecho estrenos en los que, prácticamente, estoy viendo el resultado del diseño junto con el público y, a veces, se han logrado efectos que me han sorprendido a mí mismo. Tengo la ventaja de que, aunque soy nervioso, no lo proyecto, por dentro estoy muriéndome, pero mantengo la serenidad pase lo que pase. Lo aprendí con Nelson Dorr, quien me decía que si uno pierde la cabeza en la función, ya todo sale mal. Si sucede algo que no debe ser, hay que tener una respuesta, pero no detenerse en lo que pasó. El teatro tiene eso, hay que estar preparado para lo imprevisto, para que un actor no dé el pie para un cambio de luces, o para que el pie se le vaya a uno mismo. A mí me ha pasado dos o tres veces, me he quedado bobo viendo una escena, disfrutándola, y se me ha ido el cambio de luz.

S.C. Cuando estoy satisfecha con mi propio trabajo, ese momento en el que percibo que los actores se sienten cómodos, que el director está complacido, y eso puede ocurrir en un ensayo. Cuando un ensayo de luz ha salido bien y casi no hay errores, me siento tan contenta. Es mi forma de agradecer a los actores por su trabajo, es como mi aplauso. Porque iluminar una obra es como vestirla, es la luz la que termina de vestirla, la que cierra todo el proceso. Y siempre aspiro a que sea perfecto.

Un estilo propio

C.R. Hay gente que dice que sí, pero yo no estoy muy seguro. No es algo que me propongo, ni que me preocupe.

Me gusta trabajar con contrastes fuertes, con colores fuertes; sorprender, a veces, con un color, en medio de un espectáculo que está todo en blanco, pero eso tiene que ser orgánico, si no, no vale. El teatro siempre lo veo en blanco, y el color como un apoyo para el blanco.

Cuando Raquel hizo *Doña Rosita la soltera* trabajé cada uno de los tres actos con un color diferente. El primero era rosa, el segundo ámbar y el tercero como un color humo, el color de esa mica se llama chocolate y da una sensación un poco tristona, aunque, prácticamente, el espectáculo se veía

«Mientras que las luces de Saskia Cruz tienen los efectos cinematográficos de un Luis Buñuel». (Alberto Minero, *Backstage*, New York, Estados Unidos. *Vagos rumores*, puesta en escena de Abelardo Estorino con Teatro Estudio).



blanco porque no son colores estridentes, y, además, no los usé muy subidos. Sin embargo, cada acto tenía su tonalidad.

Esa experiencia fue como una clase. Me obligó a estudiar el texto, donde cada acto tiene su atmósfera muy clara, muy precisa, su *tempo*, y es diferente al otro, aunque en cada uno pueda encontrarse una reminiscencia de los anteriores. Lo interesante es encontrar eso, en qué lugar del tercer acto, por ejemplo, puedo hacerle llegar al público, con la luz, ese instante en que ella vuelve a ser joven hasta que regresa a su condición real.

S.C. Creo que sí. Me encanta utilizar el claroscuro. Por supuesto, donde esto cabe. Me gusta trabajar a intensidad media para traer a primeros planos los momentos más importantes, y ello se puede conseguir sólo cuando se trabaja con un margen de intensidad. Si lo hago todo a *full*, no puedo destacar a nadie, pero si trabajo a un cincuenta o sesenta por ciento, hay una ocasión determinada en que es posible traer a un actor en particular a primer plano y luego me lo llevo y traigo al otro, o a un objeto. Me agrada trabajar las atmósferas, los contrastes, investigar la luz, colocar los equipos en una forma en la que nunca antes los he puesto y estudiar qué luz me dan, ver si puedo aislarlos arriba en el espacio. En cuanto a los colores, soy muy convencional, tengo una determinada gama de opciones. Creo que eso tiene que ver con cada cual, es algo así como los tonos que uno escoge para vestirse; hay algunos que nunca elegiría. Existen colores que casi nunca uso, como el verde, a no ser que se trate de plantas o de una escenografía que lo precise, pero jamás lo empleo sobre un actor o sobre un músico. Utilizo los ámbar, los chocolates, los azules, los lavandas, que defienden la piel del intérprete, sea actor, bailarín o músico, y embellecen el espacio porque se mezclan entre ellos y, sin ser complementarios, logran una atmósfera muy rica.

La luz en el tiempo

C.R. Desde hace algunos años la luz empezó a tomar importancia en el mundo entero. Fuera de Cuba ocurrió un poco antes. Fundamentalmente en el ballet moderno y

en la danza se empezó a desarrollar el sentido de la iluminación como soporte dramático de lo que estaba pasando. Antes, lo único que importaba era que los bailarines y los actores se vieran, crear una atmósfera en el escenario, pero la luz no tenía el valor actual. Hoy día existen obras que se hacen sin escenografía, casi sin vestuario. Eso no quiere decir que todas tengan que ser así, algunas lo único que necesitan es que se vea bien lo que ocurre en escena y que tengan la atmósfera que corresponde y no hay por qué hacer efectos, ni muchos cambios de luces; sin embargo, hay otras donde la acción dramática cambia muy rápidamente de tiempo, de espacio, y las luces tienen que ir jugando con ese cambio; cada momento debe tener su luz específica.

S.C. La luz ha adquirido importancia desde hace unos años. No sólo aquí, sino en todas partes. Ha ganado un protagonismo que necesitaba. Hay muchos espectáculos que, sin luz, no serían tan importantes, y creo que los verdaderos artistas, tanto músicos, como actores y directores que verdaderamente respeten su trabajo, deben contar con un diseñador que les ayude en su labor, porque no se trata de cantar o de actuar con cualquier luz. Muchos artistas no se mueven sin su diseñador, sin esa persona que los atiende y los cuida, porque lo que el diseñador hace es cuidar el espectáculo, por eso ha alcanzado, al fin, el lugar que merecía. En el teatro nuestro la mayor parte de las obras se hacen sin escenografía; la escenografía es la luz y tiene una importancia vital.

He visto producciones en el mundo donde lo que más me ha gustado ha sido la iluminación, un trabajo de luces impresionante que convertía aquello en un gran espectáculo. Y creo que la luz va a ganar aún más espacio.

Eva a contraluz

C.R. Uno de los principales diseñadores de luces en el mundo es una mujer, Jean Rosenthal, que revolucionó la iluminación en los Estados Unidos a partir de la danza.

Para la mujer no existe limitación alguna, no sólo como diseñadora, sino incluso como luminotécnica. Yo he trabajado con excelentes luminotécnicas. Recuerdo una experiencia en Japón donde la luminotécnica era una mujer.

En general, tenemos pocas diseñadoras: Saskia, Julita Rodríguez, en la Ópera, Nieves Laferté, y creo que ninguna otra.

S.C. Las mujeres podemos ser no sólo diseñadoras de luces, sino, incluso, luminotécnicas. Aquí en Cuba no tenemos ningún caso, pero en otros países es algo frecuente. He trabajado con luminotécnicas en España, Francia, Rusia y otros lugares. Sin embargo, cuando trabajo fuera de Cuba, generalmente tengo que luchar porque me respeten, hay como una pared que tengo que romper. Eso ocurre en cualquier parte, desde Francia hasta Venezuela. Existe como una subestimación. Hasta hoy, siempre la he podido vencer, hasta el punto de que me he marchado de esos sitios con la mayor de las satisfacciones, con amigos que me escriben, que son los técnicos de los teatros, los mismos que, al inicio, me habían puesto esa especie de bloqueo.

Apenas me ven y ya piensan que no soy capaz. Al final, entienden que lo soy y entonces me respetan, y eso es muy agradable. He llegado a disfrutar tanto esta especie de juego que cuando no me pasa algo así, me siento rara.

Geografías y tecnologías distintas. Diferencias en la iluminación

C.R. La luz es luz. Por mucha tecnología que haya, a excepción del cabaret, que es otra cosa, la luz es la misma con los equipos viejos del año treinta que con lo más sofisticado que existe. La utilización de ella es lo que determina. Claro, cuando se tienen muchos equipos y de mayor calidad, pueden hacerse mejores cosas, pero de todas maneras, lo que se sabe hacer con lo que hay aquí, se puede hacer con lo que hay en otra parte y no se crea ninguna dificultad, porque no se ha inventado realmente nada nuevo. Lo que existe es tecnología, pero la luz difusa sigue siendo luz difusa, la luz concentrada es concentrada; la luz que da determinado tipo de reflector es así desde el primero hasta ahora; lo que ocurre es que ahora son mejores, la luz concentrada es mucho más definida, más clara, más blanca; los colores de las micas no se ensucian por el amarillo de la luz incandescente, pero el resultado es prácticamente el mismo. La cuestión es saber qué equipo debe utilizarse para conseguir la luz que se desea.

S.C. Existen ciertas diferencias en la forma de ver la iluminación. Creo que las condiciones tan difíciles en que hemos tenido que trabajar ante la escasez que padecemos, nos han ayudado. Nos han obligado a desarrollar una inventiva para ver qué podemos lograr con lo poquito que contamos, mientras que en otras partes no se han visto en esa necesidad. Y es curioso, porque a uno se le despierta como otro sentido (igual que pasa con los ciegos que desarrollan entonces más el oído o el olfato), y entonces ve un diseño de luces y piensa que allí se podrían hacer todavía cosas más interesantes, con todas esas posibilidades. En

ocasiones veo luces funcionales, pero no se trata de algo artístico, no hay alma detrás de aquello.

La crítica

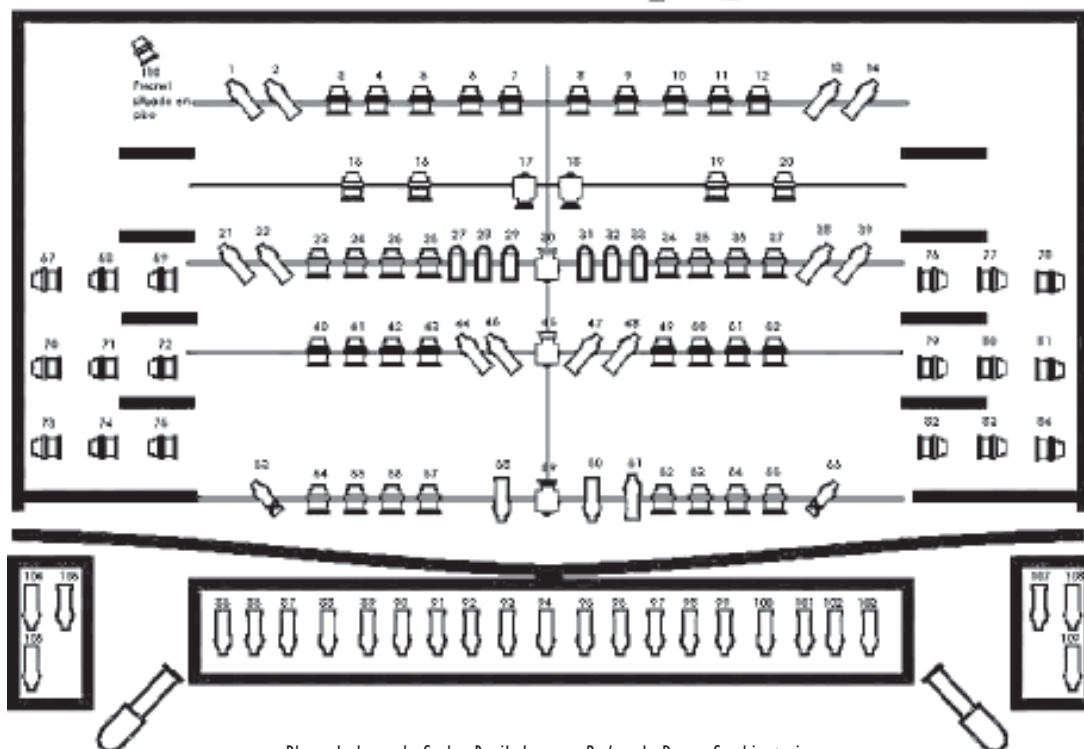
C.R. No quiero ser duro, pero pienso que la crítica en Cuba debía ser más especializada y los críticos de teatro saber técnicamente qué es lo que pasa en el teatro y no verlo como público o como un intelectual que analiza solamente el texto de la obra. Un verdadero crítico tiene que saber un poco de todo, saber cómo funciona la tramoya, cómo se logran cada uno de los resultados que luego se ven en escena, para poder valorar después integralmente. No puede verlo como lo hace el público, como magia. A mí me ocurre, cuando asisto a un espectáculo, no lo puedo ver como público. Los pocos que me han agarrado—de modo tal que cuando terminan me doy cuenta que no he podido analizar lo que ha pasado—es porque han sido excepcionales, muy fuertes. Eso es lo que tienen que saber los críticos, y cuando hay algo realmente sorprendente en escena, no pasarlo por alto. Y en Cuba, pese a los grandes problemas que tenemos, he visto resultados sorprendentes, y los críticos los pasan por alto o simplemente dicen *escenografía funcional o adecuada*; no hay un verdadero análisis de lo que está ocurriendo. No siento que los elogios o los señalamientos negativos que se hacen estén fundamentados, son apenas la impresión de un público. Son más analíticos del texto de la obra que de la puesta en escena. Hablan muy poco de los actores, de la dirección. No digo que el texto no sea importante y que no se hable de él, pero pienso que tiene que pasar a un segundo plano, y entonces detenerse en la puesta en escena. No creo que la crítica de la puesta se enfrente de un modo especializado.

S.C. Estimo que ellos cumplen su labor al igual que yo cumplo la mía. Lo único que me molesta es que nunca se preguntan cuáles son las dificultades técnicas que existen para iluminar. No puede haber un buen trabajo de luz si en un teatro sólo hay doce reflectores para una obra de nueve personajes. Un crítico necesita conocer también esa parte.

Un buen diseñador de luces

C.R. Lo más importante es ser un hombre o mujer de teatro, no simplemente un técnico. El diseño de luces requiere de dos aspectos: la parte artística y la parte técnica. Por supuesto, hay que conocer la técnica, pero la técnica no se puede ir por encima del artista. El que no lleve dentro un artista, por mucha técnica que maneje no va a saber qué hacer con la técnica. Hacer un diseño de luces es como pintar, hay que conocer las herramientas con las que se cuenta, saber mezclar los colores, las luces, pero eso tiene que estar acompañado de un sentimiento en el que uno lo está entregando todo.

S.C. Alguien dijo que entre la cabeza y las manos está el corazón, y un diseñador no basta que piense con su cabeza y ejecute con sus manos, creo que está eso otro por el medio, el corazón. Cuando se tiene un buen corazón,



Plano de luces de Carlos Repilado para *Dador*, de Danza Combinatoria

en el sentido de ser capaz de amar el trabajo, se logra todo, aunque sea con pocos equipos.

Confesiones

C.R. La luz es una de las cosas más difíciles de explicar, de describir, no vale ni siquiera pintarla. Por eso cuando converso con los directores prefiero hacerlo en términos conceptuales, de atmósferas, tomar como referente un pintor, un período de la pintura, un movimiento artístico que tenga que ver con la luz; por ejemplo, hablar del neorrealismo o del expresionismo, decirles un poco por dónde voy a ir. Al principio yo trataba de describirles lo que iba a hacer con la luz y me di cuenta de que así creaba falsas expectativas. Ahora hablo lo menos posible, a no ser que se trate del uso específico de un color, pero no me gusta ser muy explícito porque ya sé que hasta que no lo vean en el ensayo, no van a poder imaginar con exactitud de qué se trata.

S.C. Me gusta mucho la danza, pero aún me resulta difícil el trabajo con ella, sobre todo por los pies para los movimientos de luz, porque tengo que guiarme por los movimientos de los bailarines y el espacio donde se coloquen y, en ocasiones, ese movimiento se repite.

C.R. Desechar una idea es también algo complicado. A veces logro una luz y me encanto con ella, pero no le viene a la obra. Eso a lo mejor es subjetivo, a lo mejor es objetivo, no lo sé; es un sentimiento. Uno ve algo que le gusta, pero sabe que le falta la base del *porqué*, y cuando ese *porqué* falta, es porque aquello no va ahí.

Hace años tuve la suerte de trabajar con Marta Valdés, alguien a quien admiro mucho, y ella me decía *quítale los areticos, esos aretes están por gusto*. A veces miro y digo esto es un aretico, vamos a quitarlo, y al final, resulta mejor.

S.C. Aunque tengo excelentes relaciones con los directores de todos los grupos, con algunos de ellos a veces se me hace engorrosa la colaboración; son personas de talento que desperdician su propia creación; podrían lograr mayores atmósferas en el uso de la iluminación y enriquecer aún más sus puestas. Pero como dijo Vajtangov, el talento se tiene, la maestría se alcanza. Porque lo que un director presenta es como un gran cuadro en movimiento; el escenario no es más que eso: un gran lienzo hecho por varios pintores, que tiene una vida, un movimiento. Cuando se logra esto, se obtiene el virtuosismo. Estos directores mueven a los actores innecesariamente; no porque la acción dramática lo pida, sino por miedo al estatismo. El actor está diciendo un texto importantísimo, y podemos cerrarlo con la luz y lograr una mayor intensidad de luz en él, y a los demás personajes llevarlos a un segundo plano, como si se tratara de una cámara de cine que enfoca al actor que está diciendo el parlamento, mientras los demás están en un segundo plano o fuera de foco. La luz hace eso: llama la atención sobre algo o alguien. No importa el lugar donde el actor se coloque. Es posible lograr un primer plano con la luz, aun en lo último del escenario, si se le da la verdadera intensidad a ese actor, y al resto, aunque esté en proscenio, se les ilumina con menos intensidad.

C.R. Para mí, lo más delicado es la transición de un momento a otro, en obras de muchos cambios de luz. Veo muy claro cómo debe estar iluminada una escena y la siguiente, pero me resulta laborioso encontrar cómo pasar de una luz a la otra sin que las escenas se vean como fotografías. Hay puestas en escena en las que me parece estar viendo una serie fotográfica, porque no se ve la transición entre las escenas y esto puede hasta provocar incongruencias.

S.C. Entre los directores también existen quienes tienen miedo a los grandes espacios, piensan que, mientras menos área utilicen, más intimidad gana la puesta; reducen el espacio sin que la obra lo requiera, y es que ignoran que la intimidad se logra con la luz. En estos casos el trabajo de iluminación se empobrece y se hace ingrato. Son directores con sensibilidad y talento, pero les falta esa educación de la luz.

C.R. En ocasiones me gusta lo que estoy haciendo, pero no lo que estoy viendo en el escenario. Eso me crea una situación desagradable. Quiero lograr determinados resultados y no es posible, porque un diseño de luces no salva un espectáculo, aunque sí lo puede hundir. Un buen espectáculo puede quedar mal por un diseño errado; pero un buen diseño de luces no salva un mal espectáculo. Lo que la luz hace es remarcar, subrayar, valorar algunas cosas y desvalorizar otras, pero el trabajo del actor, del director, es lo fundamental, y es lo que me gana cuando voy a hacer un diseño, ver un ensayo y que me gusta lo que está pasando.

Un momento del día

C.R. El atardecer. Es cuando la luz se hace más interesante. Me he levantado a ver los amaneceres y son bonitos, pero no tienen el misterio del atardecer. A medida que el sol empieza a caer se comienzan a crear luces, sombras, variaciones de color, hay como un mundo mágico que empieza a funcionar hasta que el sol desaparece. Quizás el atardecer sea más dramático.

S.C. El atardecer me encanta, tal vez por el cambio de luz, porque hay como una resistencia allá en el cielo que empiezan a bajar y uno ve cómo todo se pierde poco a poco. La atmósfera completa va cambiando hasta que, de pronto, cae la noche.

Un deseo

C.R. Me gustaría que se hiciera más teatro. Que a los diseñadores nos tomaran más en cuenta en todas esas inversiones que se están haciendo en los teatros y que, al final, no están funcionando.

Para hacer el proyecto de un teatro es necesario ser una persona de teatro; alguien que conozca no el edificio, sino lo que tiene que haber dentro. El teatro empieza a ser teatro cuando se apaga la sala, antes puede ser un espacio de conferencias, cualquier otro lugar. No se puede supeditar el escenario a la sala donde está el público. Entiendo que se quiera hacer de ella un lugar agradable, pero lo que tiene que quedar funcional es el escenario, y

eso tiene reglas, normas que no se pueden desconocer. Es el caso del Karl Marx, del Astral, lugares donde se ha invertido mucho dinero y que no han quedado bien.

Creo que nosotros, la gente que trabaja diariamente en el teatro, somos bastante racionales; no estamos pidiendo lujos, ni tecnologías de última hora, sino que las decisiones sean coherentes. Sobre todo, los diseñadores, que tenemos la realidad en la mano, sabemos lo que es posible y lo que no lo es. Los directores están para soñar, y eso es lo que se espera de ellos, pero los diseñadores, aunque también soñamos, sabemos mantener los pies en la tierra.

Hacer arte no tiene que ver ni con el mucho presupuesto ni con el derroche de tecnología. Los espectáculos que más me han impresionado no han requerido una gran inversión, son trabajos donde hay un concepto, una idea que se ha manejado muy bien y que se ha hecho muy racionalmente, y, por lo general, no son costosos. Las cosas empiezan a ser costosas cuando se comienza a delirar, justamente porque no se tiene claro lo que debe hacerse.

S.C. El reconocimiento. Que se reconozca el sacrificio enorme que hace todo el personal del teatro, que se entrega noche a noche. Porque no es lo mismo que trabajar en la televisión o en el cine, que son productos perdurables. La pasión que pone un actor en una función: el que no vio la función ese día, se la perdió. Son gentes que entregan su alma y su vida en cada representación y eso tiene que tener un reconocimiento de verdad.

Pediría más público, más gente que asista al teatro, que no se pierda esa posibilidad maravillosa de disfrutar un arte vivo, que ocurre ante los propios ojos y que luego se desvanece.

Entonces, ¿qué es la luz?

C.R. Al inicio dije que para mí lo más importante son los actores, la puesta en escena, pero ante una pregunta como esta tengo que decir que, en un escenario, la luz es lo más importante. Si no hay luz, la que sea, no hay espectáculo.

La luz es la que dibuja al actor en el escenario, la que puede desaparecerlo y hacerlo aparecer de la nada, la que define si es día, es noche, tarde o madrugada, la que ayuda a que una escena de amor sea más amorosa, o que un crimen parezca más violento. Diría que, si no lo es todo, forma parte del todo.

S.C. La luz es la vida. Es todo. Sin sol no tendríamos vida, y un escenario, sin luz, no es un escenario, es un local, un espacio cualquiera.

Iluminar un escenario es como estar ante un cielo lleno de estrellas y poderlas bajar una a una, y luego bajar un rayo de sol e incorporarlo a ese espacio, y llenarlo de vida. Es llenar un escenario de vida.

Así, entre confesiones y anhelos susurrados en el misterio de cualquier atardecer, tornan los nuevos alquimistas a su ámbito de penumbras, desde donde hacen posible la luz buena, que nos separa de las tinieblas y nos permite ver.

tablas



DISEÑO: PEPE CAMEJO

Shangó de Ima

Pepe Carril

Libreto 62



José (Pepe) Carril Reyes

(Mayarí, Holguín, 1930-Miami, Florida, 1992)

Actor, dramaturgo, diseñador y director de escena. Pionero del arte titiritero en la Isla. En Mayarí fundó el Teatro de Muñecos, y trabajó en el Teatro Universitario tras su arribo a La Habana. Figura clave, junto a los Hermanos Camejo, del Guiñol Nacional de Cuba.

Pepe Carril y *Shangó de Ima*

Roberto Fernández

Desde el primer año de la década del cincuenta Pepe Carril entra con derecho propio en la no muy extensa lista de fundadores del teatro de títeres en nuestro país, al crear, en su natal Central Preston, Mayarí, el grupo Teatro de Muñecos. Sus primeros trabajos en el oriente del país se expresan con títulos como *Los zapaticos de rosa*, versión sobre el texto de José Martí, que Carril estrena un 25 de enero y repone todos los años en la fecha del natalicio de nuestro Héroe Nacional. Para entonces ya conocía y manejaba el repertorio de Javier Villafañe y entre sus primeras obras están *La calle de los fantasmas*, *El soldadito de guardia*, así como *Las bodas del Ratón Pirulero*, de su autoría.

Su arribo a la capital lo lleva a hacer contactos con los artistas que se dedicaban a este arte: Dora Carvajal, Renée Potts, María Luisa Ríos (artista plástica que aún espera su descubrimiento). Con Beba Farías realiza puestas en escena, diseña escenografías y construye muñecos en el pequeño local que Farías poseía en la calle 26, en el Vedado, y que se llamó Titirilandia. También el Teatro Universitario contó con su valiosa presencia; Carril, como alumno de esta institución, diseñó y realizó escenografías, montajes de luces y sonido, además de participar como actor en muchas obras. Luego es captado por los Hermanos Camejo hasta pasar como director artístico al Teatro Nacional de Guiñol donde desarrolla un apreciable trabajo.

Su impronta campesina nunca lo abandonó. Así pues, en 1958 publica un libro de narraciones que, bajo el título de *Cuentos simples*, recrea la situación del campo cubano y las zafras azucareras manejando un lenguaje tan directo y creíble como sólo se encuentra en las narraciones de Samuel Feijóo y Onelio Jorge Cardoso. Este libro con notas de Concha Alzola e ilustraciones de Pepe Camejo, así como su obra para títeres *Belén de Cuba* y su adaptación del cuento de Emilio Bacardí «Liborio, la jutía y el majá», que Carril tituló *Ekú y Edí*, testimonian sus orígenes.

Pepe Carril se acercó al mundo de la afrocubanía y no lo hizo como les sucede a algunos, por moda, sino que se convirtió en estudioso profundo de estos temas. Su texto *Shangó de Ima*, especie de auto sacramental que él denominó Misterio Yoruba, en su sencillez aparente es capaz –y así fue la puesta– de hacer posible un mundo inagotable de imágenes y caminos múltiples para cualquier director. Fruto también de esos estudios fue la obra *Chicherekú*, basada en cuentos de Lidia Cabrera.

El trabajo de Pepe Carril es indudablemente una huella permanente en el Teatro Nacional de Guiñol. Allí realizó diseños tanto de escenografía como de muñecos. Asumió con acierto la dirección de espectáculos como *Asamblea de mujeres de Aristófanes*, *Los títeres son personas* de Nicolás Guillén, *Pinocho*, *El gato con botas*, además de ser el autor de varias versiones para otros directores del TNG.

En el tema de las investigaciones sobre grupos o trabajos titiriteros que lo antecedieron, dejó sin terminar los que realizaba sobre un grupo titiritero que trabajó en las regiones de Baracoa y Guantánamo; esta agrupación andariega se llamó El Retablo de Marcos Blanco, dirigida por un canario de ese nombre y que Carril logró ver cuando era niño en Mayarí. También se interesó por Los Títeres de Bernaza, un intento fallido de actividades titiriteras que surgieron a principios del siglo xx en el área comprendida entre las calles Bernaza, Monserrate, Obispo y O'Reilly de la Habana Vieja.

Artista de talento e incansable luchador por el arte de los títeres, Pepe Carril es hoy un recuerdo muy vivo para quienes lo conocimos y supimos de su sencillez y capacidad de comunicación con todos los que de una forma u otra se acercaron a oír sus consejos y enseñanzas. Nosotros, sin poses generacionales, ya que las «generaciones» son más efímeras de lo que algunos piensan, nos acercamos hoy con respeto a una figura imprescindible por su obra: el autor de *Shangó de Ima*; y ello contando con la inteligente actitud de *tablas* de apostar por la memoria.



Shangó de Ima
Misterio yoruba

Pepe Carril

Primera parte: Nacimiento y destino

Segunda parte: Amores y guerra

Tercera parte: Incesto con Yemayá y castigo de Olofi

Personajes:

Obatalá, madre
Shangó
Ikú, la muerte
Agayú Solá
Oshún
Oyá
Olofi
Yemayá, madre
Obba
Oggún
Voces
Coro



Escena I

Obatalá, madre de la tierra y de los hombres, de la justicia y la pureza, nos recuerda cómo concibió en su vientre al orisha Shangó de Ima, rey de los rayos y del fuego: Obatalá pagó en tributo su cuerpo a Acayú Solá, barquero de todos los ríos, cuando le cruzó en la protección de sus remos y su barca por un río revuelto. En un ámbito oscuro se canta a Elegguá, orisha de los caminos y las encrucijadas, para iniciar la ceremonia:

Voz, coro y tambores batá: Barasuayo...

o moní ara guana
má má queña iraguo é...
O barasuayo...
e... Keé...

ó... Chuok dara...
o moní ara guana
má má queña iraguo é... (Bis.)

Aparece el altar iluminado de Obatalá llevado por sus hijos.

Voz, coro y tambores batá: Enú ayé mimosheo
enú ayé mi baba... (Bis.)

Obatalá ta wini wini
se é kuré
bobo la ñña fere... (Bis.)
(Queda en murmullo.)

Obatalá: Yo, Orishanla, soy del seno de Olodummare, Uan Mariqueño, Olofi me hizo padre y madre del cielo y de la tierra. Siempre fui santa y mayor, nunca pude ser niña ni tener mundo como cualquier mujer... Pero tengo los dieciséis caminos: soy humilde, cariñosa, vengativa, voluptuosa, sencilla, padre, madre, rey y reina, juiciosa, serena, dueña de todos los destinos. (Ríe.) Nada... Padre, Hijo y Espíritu Santo... Este pelo blanco me refleja todos los misterios, tengo el poder de todas las cabezas, y a la cabeza de los malos siempre les arrebató el juicio. Un día me entregaron los ojos claros de la Providencia y desde entonces vigilo en todas partes lo bueno y lo malo, y sé ponerle a cada mano que hace o que deshace el precio que tiene, y luego también el perdón que nunca niego a mis hijos...

Voz, coro y tambores batá: Baba oba seye
babá oba

babá oba seyé... (Bis.)

Oba seye eé...

oba seye... (Bis.)

Obatalá: Yo tenía una vez que cruzar el río. El agua en remolino avisaba la muerte. No sé si tuve temor, o necesitaba acunarme en su casa solitaria, pero le pedí a Agayú que me cruzara en su barca. Agayú Solá, el barquero hermoso que cuida los ríos. Le prometí muchas cosas si me cruzaba protegida por sus remos y su barca. Metí tantas cosas que la promesa se hizo un tributo incierto. Ni yo misma sabía qué ofrecerle. Ya en el otro lado del río me dijo temeroso «Omordé, págame el tributo». Quedé desconcertada. Me despojé de toda mi ropa y me tendí desnuda en la hierba. Agayú, el barquero fuerte, que sólo conocía el juego fresco del barco en el agua, montó sobre mí y tuvo el alto honor de acostarse conmigo sin saber quién yo era. Luego le dije: «Barquero, ¿sabes quién soy? Soy Obatalá». Se quedó pasmado. (Ríe.) Me convertí entonces en un hombre, irritado y altanero, y me fui a mi casa cantando por el camino de osán qiriñán...

Coro: Oliri efá...
Obatalá: Yeku yogbi...
Coro: Olori efá...

Mientras canta, Obatalá se transforma en hombre. Su saya vuela convertida en blancas palomas. Oscuro.



Escena II

Shangó de Ima, desde muy niño, siempre pregunta a su madre con insistencia el nombre del padre que no ha conocido. Un día Obatalá, agobiada por las preguntas de su hijo, le contesta: «Tu padre se llama Agayú Solá, vete a buscarlo por los ríos y quédate con él». La casa de Obatalá tiene ecos de cascabeles y acheres.

Shangó: Madre, quiero tener un nombre...
Obatalá: (Indiferente.) Llámame como quieras. Hay nombres para cada hombre en todas las piedras del monte...
Shangó: Quiero también el nombre tuyo, para saber de dónde vengo.
Obatalá: Puedes llamarme mujer, o mentira. Tú puedes ser el hombre, la pregunta... O tener nombre negro como nuestra condición y nuestra sangre. Sí, mokenke, mejor te llamas como tu propia sangre. Yo soy Obatalá, reina y madre del hijo negro. Tú puedes llamarte Shangó, quien eres lo decides tú mismo mañana...
Shangó: (Sonriente.) Shangó... Me complace mi nombre...

Se escuchan tambores fuertes que repiquetean hasta la violencia. Shangó y su madre bailan. Luego, agotados, se sientan en reposo.

Shangó: Obatalá, quiero saber quién es mi padre...
Obatalá: Mokekere, no me molestes.
Shangó: Quiero conocer a mi padre...
Obatalá: Nunca tendré tiempo para contestarte.
Shangó: Y yo, todos los días, desde el amanecer al atardecer, te preguntaré lo mismo. Tanto y tanto que llegaré a enloquecerte.
Obatalá: ¿Será ese padre digno de ti como es indigno de mí?

Shangó: No me importa, quiero conocerlo... Quiero ver a mi padre... Quiero ver a mi padre...

Voces: Quiero ver a mi padre... Quiero ver a mi padre...

Obatalá: (Sobre las voces que se multiplican.) Cualquier día, cuando no quiera verte ni oírte a mi lado como un castigo, te diré decidida: Tú padre se llama Agayú Solá, vete a buscarlo por los ríos y quédate con él.

Shangó se aleja, Obatalá, furiosa, quita la luz. Oscuro.



Escena III

Ikú, espíritu blanco de la muerte, enemigo potencial de Shangó y de la vida, aparece con su imagen siniestra y anuncia que debe perseguirlo eternamente. Ikú cruza arrastrando sus huesos, lleva pequeño parasol de mimbre y un bastón con cintas blancas y un cráneo en lo alto.

Voz, coro y tambores batá: Chón, con, con, como la lame fami chobode...

Chón, con, con,
como la lame fami chobode...
Se mantiene como fondo

Ikú: La voz desesperada del hijo que pide: padre, complace mi oído seco y penetra jubilosa en mi cabeza hueca... La madre grande que niega al padre conoce bien los caminos turbios que Eleguá puede prepararle. Pero aquí estoy yo, la que nunca duerme por no poder cerrar los ojos, rumbo a la casa del padre para jugar como niños con la muerte... (Silba tres veces.) Ikú on bó lo tiwaó.

Oscuro.



Escena IV

Agayú Solá, en su barca solitaria, evoca constantemente su amor fugaz con Obatalá. Shangó-niño, que le ha buscado incansable por todos los ríos, lo encuentra y al identificarlo

como su padre, provoca la furia del barquero que lo niega rotundamente. A la insistencia del niño, Agayú lo golpea con gran fuerza y lo arrastra al fuego para asarlo y comerlo después. La Ikú, testigo invisible para ellos, propicia la muerte total de Shangó. Agayú se acerca con su barca a la orilla del río.

Agayú: Todas las tardes te evoco y ansío tu regreso, mujer que cruzaste el río aquella noche y me pagaste en tributo tu cuerpo desnudo sobre la hierba. Desde entonces te llamo en mis sueños sin descanso: «Obatalá, yaguatimá, tanimbé». Y camino tan deprisa buscándote que un huracán de árboles, de gritos y de ecos me agobia y me persigue... Obatalá, yaguatimá... Obatalá, yaguatimá...

Su voz se multiplica en miles de voces y se encuentra con la voz de Shangó-niño que llama a su padre por todos los caminos.

Shangó: Agayú Solá... Agayú Solá... Aparece, Agayú.

Agayú: ¿Qué buscas, mokenken?

Shangó: Busco a mi padre.

Agayú: ¿Quién es tu padre?

Shangó: Agayú Solá, barquero de todos los ríos.

Agayú: ¿Quién te lo ha dicho?

Shangó: Mi madre, Obatalá

Agayú: ¡Eso es mentira! Yo soy Agayú Solá, pero no soy padre de ningún hijo de Obatalá.

Shangó: Mi madre no miente. Tú eres mi padre. Tú eres.

Agayú: Tengo ahora mucha hambre. Estoy pensando en mi comida y no tengo oídos para esas sandeces.

Shangó: Eres mi padre.

Agayú: Debes callarte.

Shangó: No me callo. A mi madre tuve que enloquecerla para oírla decir tu nombre. A ti, que eres mi padre, tendré que hacerte lo mismo. Tú eres mi padre. Tú eres mi padre.

Agayú: Si no te callas para siempre, te mataré, te asaré y me servirás de comida.

Shangó: No me matarás. Eres mi padre.

Iku, que observa todo desde el inicio, coloca un grueso madero al alcance de Agayú.

Agayú: Agayú Solá no retira lo que dice. Si me repites que soy tu padre, entonces, ikú ainá...

Shangó: Eres mi padre... Agayú Solá es mi padre... Eres mi padre... Mi padre... Mi padre... ¡MI PADRE!

Agayú Solá golpea con violencia a su hijo con el grueso madero de la muerte. El cuerpo de Shangó gira y cae.

Agayú Solá contempla su cuerpo herido mientras Iku ríe complacido.

Agayú: Obatalá mentira... Mentira era tu nombre y mentira es este hijo de Agayú Solá... Hoy me quedaré con mi amargura engrandecida, pero me alimentaré con este hijo tuyo de cualquier hombre...

Oscuro.



Escena V

Agayú Solá deja a Shangó atado en la hoguera. Ikú espanta a canacana, el pájaro sagrado (tiñosa) para que no pueda llevar la noticia al cielo.

Dos niñas –Oyá, reina del cementerio, la centella y los remolinos; y Oshún, diosa del amor, las aguas dulces y la coquetería– presencian la ceremonia fúnebre de Ikú ante la hoguera y acuden presurosas a Olofi, el padre supremo.

Voz, coro y tambores batá: Chón, chón, chón... como la lame fami chobode...

Chón, chón, chón...

como la lame fami chobode...

(Se mantiene como fondo.)

Ikú: Caná-caná, Pájaro del cielo de Olofi, siempre comes primero los muertos y luego llevas al Padre Supremo la noticia, que en tu pico huele a sangre corrompida... *(Ríe.)* Pero este muerto por el fuego será pronto cenizas y no será comido por el Pájaro de la Muerte... ¡Se callará para siempre esta noticia! *(El pájaro grita y se aleja. Ikú se acerca a Shangó.)* ¿Quién pone tu cuerpo en la llama quemante?

Shangó: Agayú Solá.

Ikú: ¿Quién rehuye tu llanto de hijo?

Shangó: Agayú Solá.

Ikú: El delito, ¿a quién corresponde?

Coro: Al padre.

Ikú: ¡Maldito! ¡Maldito ese padre que niega a su hijo!

Coro: Agayú Solá.

Ikú: Merece la muerte peor.

Coro: Agayú Solá.

Ikú: Todo su pueblo, con un solo puño, debe matarle.

Coro: Se encenderá en la palma, hace falta otro castigo...

VI

Ikú: La muerte. ¡Yo soy su mejor castigo!

Sahún y Oyá: Lo más prudente es avisarle a Olofi.

Otras voces: ¡A Olofi! ¡A Olofi! ¡A Olofi!

Oscuro.



Escena VI

Las dos niñas –Oyá y Oshún– se acercan al sol iluminado de Olofi y le comunican lo que ocurre a Shangó. Olofi arma a Oyá con la centella y les ordena que vuelvan para rescatar al niño.

Voz cantante: Osun duro madubule

Buruganga

La bosí alarde...

(Murmullo de fondo.)

Las dos: Maferéfún, Olofi...

Oshún: Dicen las voces del monte que su padre es el culpable...

Oyá: Encendió la hoguera para quemarle y comerle después.

Oshún: El fuego consume sus carnes, se seca su sangre en la llama...

Oyá: Y el padre sordo a sus lamentos...

Olofi: No abunden en la historia, que nadie sabe mucho de nada y la lengua siempre hace alarde de sabia...

Oshún: Decimos lo que hemos visto, padre...

Olofi: La verdad no es hermana, pero puede ser vecina de la mentira. Váyanse al monte, niñas, y hagan mi oficio. Yo me quedo en el cielo. Ya estoy cansado de tanto lío por allá abajo. Pronto me voy a callar, pero necesito saber que todo queda en buenas manos. Tú, Oyá, toma en tus manos la centella, alumbrarás con ella las oscuridades cuando te venga en ganas, vive en el cementerio para que le des entrada a quien te parezca. Vuelvan a la hoguera de Shangó de Ima y tráiganme al niño en sus manos...

Voz cantante: Osun duro madubule

Buruganga

La bosí alarde...

Oscuro.

Escena VII

El fuego no quema el cuerpo de Shangó ya bendecido por Olofi. Agayú, sin embargo, espera ansioso verlo morir en la hoguera. Aparecen Oyá y Oshún. Oyá, armada con la centella por el padre Olofi, obliga al padre a refugiarse en lo alto de la palma.

Shangó: El fuego enciende mi piel, pero no me hiere, padre... Si me destruyera tampoco me importaría, pues tú eres mi padre.

Agayú: Eres parlanchín y alardoso, pero el fuego callará tu palabra, mokekere engreído. Tu cuerpo y tu lengua serán pronto cenizas.

Shangó: ilkú busi si án!

Aparecen Oyá y Oshún.

Oyá: Antes sí, Ahayú Solá, cuando el padre Olofi no sabía tu traición y tu crimen, pero el niño tiene ahora en nuestras manos el amparo necesario para escapar de tu castigo.

Agayú: No podrán con sus manos retirarme de este sitio.

Oyá: El padre Olofi puso en mis manos la centella para proteger al niño. (*Aparece la centella.*) Aparta, Agayú Solá, los mandatos de Olofi ordenan y deciden.

Agayú: Agayú respeta al padre que puso en tu mano la centella. Me iré al refugio alto de la palma, pero algún día bajaré a poner mi dignidad en su sitio... (*Se aleja.*)

Oyá y Oshún se acercan a Shangó.

Oshún: De mi mano protectora irá por mejor camino...

Oyá: De mi mano iluminada llegarás al cielo de Olofi...

Oscuro.



Escena VIII

Oshún y Oyá, rescatado el niño, lo llevan a la presencia de Olofi, quien le concede a Shangó posesión absoluta del fuego y el rayo.

Voz cantante: Osun duro madubule

Buruganga

Cenital

de Saskia Cruz



SOBRE la escena un breve destello. Es el traje blanco que gira y se torna ámbar y luego rojo y por último rosa. El milagro está en la actriz que lo lleva o en la mirada prudente del director que repara. El milagro está en el foco escondido que ilumina desde un lateral, haz que nace y concluye en la danza del instante. El milagro está en los ojos de Saskia oculta en la cabina, dispersa en la glorieta, sentada junto al viejo del banco, recorriendo los quioscos de la plaza, amaneciendo.

CUANDO se la escucha hablar afablemente nadie imagina que es también pintora. Mucho menos que sus apellidos son Cruz y Pulido, que ha diseñado las luces de más de un centenar de espectáculos o que nació en La Habana en el ya lejano 1946. De entonces le vienen el ojo y la mano que apunta el tono que habrá de distinguir al actor, ofrecer a la puesta un cromatismo calmo y sin estridencias, donde prima el gusto por los colores asociados, aun por contraste, y no la vana mezcla. Es del linaje que hoy entre nosotros representan maestros de la talla de Eduardo Arrocha y Carlos Repillado.

LO DIFÍCIL de la tarea de Saskia Cruz es que, antes de dormir, cuando el artista de la plástica va a la mesa y revisa el grabado, o va al trípode a contemplar la obra en proceso para entretener el sueño con la historia que de la misma emana, ella no puede más que iluminar sobre el recuerdo. Lo hace, pues, afinando lo perdurable en cada imagen que desaparece. Justo el carácter evanescente de una escena permite al fotógrafo preservar al artista. En el rasante, en la sutileza con que se percibe el traje aunque no se advierta el foco, en el cenital habita el misterio de la claridad y el enigma de lo oscuro. Sobre todo cuando se apaga la sala y puede el público aplaudir el color que viaja por el aire y se estampa en la textura.





1. Los soles trancos, de Doris Gutiérrez con la Compañía Hubert de Blanck (CHB)
Foto: Pepe Murrieta

2. El cartero de Neruda, de Orietta Medina con la CHB
Foto: Pepe Murrieta

3. El público, de Carlos Díaz con Teatro El Público
Foto: Teatro El Público

4. Don Gil de las calzas verdes, de Berta Martínez con la CHB
Foto: Pepe Murrieta

5. La verbena de la paloma, de Berta Martínez con la CHB
Foto: Pepe Murrieta

6. Las tres hermanas, de Julio César Ramírez con Teatro D'Dos
Foto: Teatro D'Dos

7. Muertes de amor en Verona, de Antonia Fernández con Estudio Teatral Vivarta
Foto: Pepe Murrieta

8. Monólogos de la vagina, de Jorge Ferrera con el Teatro Nacional de Cuba
Foto: Pepe Murrieta

9. Solamente una vez, de Isabel Bustos con Danza Teatro Retazos
Foto: Danza Teatro Retazos

10. Vagos rumores, de Abelardo Estorino con la CHB
Foto: Ismael Gómez

11. El primo de La Habana, de Pancho García con la CHB
Foto: Cortesía del director



La bosí alarde...
Osun duro madubule
Buruganga
La bosí alarde...
(Murmullo de fondo.)

Oshún: Rescatado es el niño, Padre y Señor...

Oyá: Lo hemos traído a tu presencia como fue tu mandato.

Olofi: De roca salen piedras y de la luna estrellas. Tú, Shangó, has sido por mi gracia dueño de la candela y la tendrás para siempre como tu mayor oficio sagrado...

Shangó cruza los rayos iluminados del sol y es convertido en hombre.

Shangó: To to jún, totí orí olorí...

Olofi: Tú, Oyá, quedas dueña de la centella...

Oshún: ¿Y para mí, señor?

Olofi: Tú, Oshún, te quedas con la gracia natural que tienes, y para otro día te daré algo más pues ya hoy he repartido mucho aché...

Las niñas cruzan los rayos del sol y aparecen dos hermosas mujeres.

Oshún: Gracias, padre. Iré a mi casa a cuidar mis calabazas...

Olofi: Sí, cada orisha tiene su casa. Shangó, Obatalá espera tu regreso...

Oscuro.



Escena IX

Obatalá, en su casa, recibe a Shangó. Este le cuenta que ha pasado un rato agradable junto a su padre. La madre, conocedora de toda la verdad, castiga su engaño y le arroja con furia de su cielo.

Voz, coro y tambores batá: Enú ayé mimosheo

enú ayé mi baba... (Bis.)

Obatalá ta wini eini

bobo la iña fere... (Bis.)

Aparece Shangó en la casa de Obatalá.

Shangó: Madre, he regresado a ti con el espíritu contento, los deseos de conocer se han cumplido. Soy hombre feliz, mi iyare, he estado junto a mi padre...

Obatalá: No te quedarán ganas de volver a verlo.

Shangó: Al contrario, iyá. Me ha proporcionado un rato muy agradable.

Obatalá: ¿De veras? ¿Y por qué no te quedaste junto a él?

Shangó: Quise venir a darte la noticia. Además, mi padre me ha enseñado muchas cosas. Mira... (Pasa por todo su cuerpo una llama encendida.) El fuego es ya de mi propia naturaleza.

Obatalá: ¿Y quién te ha dado esa facultad?

Shangó: Mi padre.

Obatalá: Mokenken, idime que mientes!

Shangó: Digo la verdad, iyá. Fue mi buen padre quien me llevó ante Olofi y le dijo: Dale un poder a mi hijo. Y Olofi ha respondido: Serás el dueño de la candela.

Obatalá: ¡Mentira! Lo que tu padre te ha enseñado es el don de mentir.

Shangó: Ya veo que odias mucho a mi padre.

Obatalá: ¡Eres un faldero mentiroso! ¡Mereces solamente mi castigo! (Lo castiga con su iruke blanco.) ¡Eso es para que no vuelvas a hablarme de tu padre!

Shangó: (Lloroso.) ¡Quiero que Olofi me oiga! ¡Quiero que el Padre Grande que me ha bendecido convierta en fuego y ceniza las palabras de mi madre!

Obatalá: ¡Condenado! ¡Has querido arruinar mi vida y mi casa, pero antes que puedas hacerlo prefiero sepultarte con mis manos en la tierra, y condenarte a un futuro distinto al futuro que te brinda mi casa! ¡Vete! (Shangó se aleja. Sola.) ¡Ahora serás bravo y bullicioso como quieres, pero lejos de mí, Shangó de Ima.

Suenan cascabeles y acheres, mientras Obatalá agita en el aire su Iruke blanco. Oscuro.



Escena X

Yemayá, diosa suprema de las aguas salobres y la maternidad, baila majestuosa en espera del hijo adoptivo que el padre Olofi le ha prometido. De pronto, los cielos se oscurecen, y Shangó, convertido ahora en bola de fuego, gira con violencia por el aire hasta llegar otra vez en hombre a las aguas azules de Yemayá, que lo recibe extendiendo ante él su amplia saya.

Voz, coro y tambores batá: Yemaya asesú...
asesú Yemaya... (Bis.)
Yemaya ologdo...
ologdo Yemaya... (Bis.)

Un fulminante rayo interrumpe los bailes de Yemayá, que se refugia ligera en las aguas. Aparece, en el cielo oscurecido de pronto, Shangó de Ima convertido en bola de fuego.

Voz, coro y tambores batá: Omordé o mó titi o eyolarde... (Bis.)

Voz: Iya chiki ni...

Coro: a la mogdanza...

Voz: Iya chiki ni...

Coro: a la mogdanza... (Bis.)

Esta escena para realizar en «Teatro negro» enlaza con la escena XI al hacerse la luz.



Escena XI

Yemayá recibe a Shangó y le ofrece la posesión de todos los tambores. Le ruega protegerla de Oggún Arere, guerrero solitario que usurpa tierras en el centro del monte. Le concede a Obba como legítima esposa, y le hace entrega del «Eddu», hacha para llevar al combate. Shangó olvida las cosas serias que le concede su madre adoptiva, y se aleja para formar fiestas con todos los tambores que también le ha concedido. Yemayá descubre ante ella a Shangó de Ima, sonriente.

Yemayá: Mokenken, ¿qué quieres?

Shangó: Mi madre me ha arrojado de su cielo.

Yemayá: ¿Quién es tu iyare?

Shangó: Obatalá.

Yemayá: ¿Y cuál es tu nombre?

Shangó: Shangó.

Yemayá: Ah, Shangó, eres un presente que Olofi se ha dignado mandarme. Te daré una crianza esmerada.

Shangó: Y yo te probaré cómo soy de agradecido...

Yemayá: Serás dueño de los tambores.

Shangó: Seré dueño de los tambores.

Yemayá: Serás obbaillé valiente que cuida mi cuerpo y mi casa que siempre están amenazados por Oggún, el hombre más rudo y corpulento que vive por estas

tierras. Tiene morada inaccesible en medio del monte y solamente sale a medir sus fuerzas con todos los guerreros que pasan.

Shangó: Yo iré al centro del monte, guerrearé con ese hombre, y te traeré mi cuchillo teñido con su sangre.

Yemayá: Hablas fácil, mokekere presumido. Debes cuidarte mucho, esta no es una guerra cualquiera.

Shangó: Yo te probaré que soy diestro en cualquier batalla. (Ríe.) ¿Quién no tiembla cuando truena?

Yemayá: Te casaré con Obba, mujer fiel y hacendosa que cuidará de ti, te dará buen alimento para mantenerte fuerte y agresivo. Mandaré a la batalla a mis pequeñas hermanas Oyá y Oshún para que vigilen escondidas y me traigan las noticias. (Le entrega el hacha.) Aquí tienes, eddú, el arma que puedes llevar. Si necesitas algo más lo pides a mis hermanas y te será entregado... (Shangó toma el arma, y se dispone a salir.)

La guerra comienza en la luna menguante. ¿A dónde vas ahora?

Shangó: ¿No me has hecho dueño de los tambores?

Yemayá: Sí.

Shangó: Pues voy a reunirte todos los tambores, y a tocar un güemilere tan fuerte que encienda todos los fuegos del monte... Quiero fiesta, y después, idespues vendrá la guerra! (Ríe y se aleja.)

Yemayá: Presiento tu destino, Shangó de Ima, y lo veo en remolino como agua que trae la tempestad. Y la furia que se te anuncia viene seguida por la muerte que todo lo disuelve y lo transforma...

Oscuro.



Escena XII

En plena fiesta Shangó interrumpe para tirar los caracoles de la adivinación en el tablero de Ifá (Ekuele). Tira los caracoles una y otra vez, y sale la muerte. Al preguntarse: ¿De quién será la muerte?, aparece Ikú con sus atributos en lo alto maldiciendo a Shangó que huye.

Voz, coro y tambores batá: Didilaro...

ardo fo wó...

didilaro...

ardo fo wó... (Bis.)

Shangó: ¡Que se calle todo el güemilere! (*Silencio absoluto.*) ¡Que el tambor mayor se calle y se cambie por el tablero de Ifá!

Aparece tablero y caracoles por el aire. Shangó riega cascarilla sobre el tablero, y comienza a voltear en sus manos el collar de caracoles.

Voces: ¡Eboda!

Shangó: Ahora sabrá su suerte cada uno de los presente.

Voces: Kawo... Kawo sile...

Shangó: ¡Collar en la arena! (*Los tira.*) ¿Iguono lariché? ¡Ocaña sode efún! ¡Maldita la hora de la sombra! ¡Sí! Ha salido la muerte. Una muerte sin salida ni remedio... ¿Habrá esperanza? (*Tira caracoles.*) Habrá alegría del que queda vivo. ¿Y de quién será la muerte? La irremediable muerte! ¿De ti? ¿De ti? ¿O de ti? (*Tira caracoles y todos los ojos observan asustados la letra que marca el diloggun.*)

Voces: ¡De ti!

Aparece Ikú, espíritu blanco de muerte, a la espalda de Shangó gimiendo siniestra. Shangó, al verle, escapa asustado. Todos se alejan. El ámbito oscurece y queda Ikú al centro.



Escena XIII

Ikú, dominante, hace el vaticinio de su entera persecución a Shangó, y anuncia la maldición de las mujeres que le conocieron y de las que le conocerán.

Voz, coro y tambores batá: Chón, chón, chón... como la lame fami chobode...

Chón, chón, chón...

como la lame fami chobode...

(*Se mantiene como fondo.*)

Ikú: Ikú se escapó del cementerio. Te traje tu designio, Shangó de Ima, bandolero del cielo y de la tierra, maldecido de las mujeres que te conocieron y de las que te conocerán. Maldito por tu padre que no te reconoció de niño, y acabarás maldecido por el Padre Olofi. Este hueso sin carnes que te dejo te recordará siempre que soy yo, Ikú, quien mejor te persigue y te

vigila. Cuando repartes el mal o la traición, acuérdate de mí y llénate de miedo, porque es a mí a quien dañás y traicionas. Caná-caná, el pájaro del cielo de Olofi, volará desde ahora en mi nombre sobre ti, esperando con ansias el hambre de tu cuerpo... Ikú ganará ronokó lo ochakó ni guó guó...

Voz, coro y tambores batá: Chón, chón, chón... como la lame fami chobode...

Se repite con tonos en ascenso hasta un clímax elevadísimo. Oscuro.



Escena XIV

Oshún cuando baila, abanico de Pavo Real, girasoles y miel, suena al aire sus prendas de oro brillante. Oyá, con su Iruke negro, vuela el Arco Iris de su saya multicolor a los ojos de Shangó de Ima que aparece, y las contempla extasiado. Al no conocerlas de inmediato, las halaga y enamora, siendo recibido duramente por Oyá, y con mimos y coqueterías por Oshún. Al alejarse ambas, aparece Obba, la legítima esposa concedida por Yemayá.

Voz, coro y tambores batá: Yeye bi obi tosúo...

yeye bi obi tosúo...

yeye tani bakua

lugbo lewe ó...

yeye tani bakua

lugbo lewe ó...

ó lugbo

yeye yeye ó...

yeye tani bakua

lugbo lewe ó... (*Bis.*)

Mientras Oshún baila, Oyá agita su Iruke negro.

Oyá: Las flores cuando huelen, huelen para los muertos, huelen a pecado dormido y sangre reposada. Yo quiero las flores para dejarlas en la luna de mis cementerios...

Shangó se detiene a observarlas.

Shangó: Me parece que las conozco...

Oshún: Kawo Kawosile...

Shangó: Son las hijas de Ilé Gelefún...

Oshún: Eres olvidadizo, Shangó. Somos Oyá y Oshún, las mismas que fuimos al trono de Olofi a pedir tu rescate de la hoguera.

Shangó: Ahora recuerdo. Se me olvida la negación terrible de mi padre cuando era niño. Pero nunca me olvidaré de las niñas hermosas que me ayudaron aquel día...

Oshún: De hombre, pareces galante y presumido...

Shangó: También lo era de niño. Aprendí a descubrir la belleza más radiante cuando estuvieron delante de mis ojos dos niñas que ahora de mujer también me miran...

Oshún ríe.

Oyá: Vamos, Oshún, no estamos en el mejor camino...

Oshún: No, hermanita, yo me quedo... Quiero pedirle a Shangó que encienda mis manos en el fuego sagrado que posee...

Oyá, molesta, se aleja.

Shangó: No, Oshún, debes ahora irte con ella. Yo voy al centro del monte donde me espera Oggún en la batalla...

Oshún: Oggún será el vencedor si yo no pongo mis manos en el hierro que preparas... *(Alejándose.) ¡Espérame, Oyá!*

Shangó: Pensaré lo que me has dicho... Y dile a tu hermana que mi camino ella no lo conoce, que me diga cuál es el mejor que ella ha conocido... *(Ríe. Se vuelve en busca de sus hierros. Al volverse, encuentra en su camino a Obba.)*



Escena XV

Obba ofrece humildemente su vida y su cuerpo al hombre. Shangó le acepta, pero impone la condición de su permanencia en la casa mientras él se aleja a enfrentarse con Oggún en la batalla.

Shangó: *(Al ver a Obba.)* Y tú, ¿quién eres?

Obba: Soy Obba. Elegida por tu madre Yemayá para ser tu única esposa y compañera. Si me necesitas estaré a tu lado siempre que tú quieras...

Shangó: *(La observa detenidamente.)* Tiene buen juicio mi madre. Selecciona para mí la mujer más hermosa de todo el reino...

Obba: No se juega con la mentira. Obba no es la mujer más bella, pero sí mujer para el amor y para servir al hombre que Olodummare le ha señalado. Tienes para ti todo mi cuerpo, pero lo que pienso y hago en mi casa para mi marido ese es el bien máspreciado... ¿Qué quieres de mí?

Shangó se le acerca. Al ella tratar de besarlo, él la esquiva y se aleja.

Shangó: Serás lo que te manda Yemayá: mi más fiel compañera. La mujer que me dé el mejor alimento para estar fuerte frente a Oggún en la batalla. Amalá, maíz con la mujer carne, que es lo que más me gusta.

Obba: Soy mujer pobre, pero te juro que tendrás siempre la mejor comida.

Shangó: En el centro del monte guerrearé con Oggún, la mujer en la casa. El hombre necesita a la omordé en la casa y no en el combate. Vendré a buscar mi alimento en tus manos.

Obba: Tu alimento en mis manos y tu amor por todo mi cuerpo...

Shangó se aleja. Queda Obba sola. Por el lado opuesto aparece Oyá y Oshún.



Escena XVI

Oshún y Oyá se acercan a Obba. Vienen a ella después de haber proyectado ofrecerle un consejo para retener a su hombre, y lograron por ese medio destruir la relación establecida por Yemayá. El consejo lo brinda Oyá en el mismo cementerio: «Dale de comer a Shangó un pedazo de su propia carne».

Oshún y Oyá: Dodo bale, Obba casada...

Oshún: Yemayá-madre lo pregona por todas partes llena de alegría.

Oyá: Está orgullosa de ti al lado de su hijo...

Obba: Y no faltará Obba a la promesa de serle fiel, que falte alguna vez el calor de su cuerpo por irse a la casa de otra hembra...

Oyá: Se irá cuando no encuentre lo que necesita.

Oshún: Es la mujer casada quien retiene en su casa el marido.

Oyá: Has de cuidar tu puerta del que sale y del que entra, y lo que ordene tu marido no saldrá de las paredes.

Oshún: Rociarás tu cuarto con aguas perfumadas.

Oyá: Y tu voz no se levanta más alta que el polvo del suelo. La mujer de Shangó no tendrá boca, solamente oído para que hable el marido.

Obba: Bien saben mis hermanas que Obba no atiende consejos. Aunque Shangó con su desprecio llegará a herirme no pediría jamás consejo, pues sé bien mis deberes para servirle y honrarle.

Oyá: ¿Y qué más? ¿No sabe entregar Obba la risa? ¿No brinda Obba el placer que ese hombre reclama?

Oshún: Shangó, hombre buscará entre todas la mujer que le agrade.

Oyá: Mujer feliz fuera Obba si oyera la voz vieja de las mujeres del cementerio que amaron hasta vaciarse la sangre...

Oshún: Esos secretos solamente Oyá puede repetirlos fuera del oscuro silencio.

Obba: ¿Secretos?

Oyá: Sí, secretos. Secretos para retener al hombre. Para hacerle sentir que hay una sola sangre bajo la piel de la mujer que ama.

Obba: Yo necesito ese secreto.

Oshún ríe y se aleja.

Oyá: Acércate, Obba... Vamos ahora al cementerio a buscar el mejor consejo. Un pedazo de tu cuerpo... El mismo cuerpo que el hombre cubre por la noche...

Los acheres que suenan apagan la voz de Oyá que se aleja rodeando con su lruke la cabeza de Obba. Oscuro.



Escena XVII

En un claro de monte Shangó se prepara para la guerra. Oshún, que aparece, le crece la bendición del amor en sus brazos. Se cobijan juntos. Shangó aparece comiendo candela y bailando en el fuego.

Shangó: Fuego que llega por el camino de abajo, Fuego, fuego, fuego...

Fuego del rayo de arriba,

Fuego de piedra de abajo...

Fuego en la boca,

En el puño cerrado...

Oggún tiene trampa en todos los caminos del mundo...

Las yerbas secas del suelo ocultan

los fosos donde cae su presa...

Pero mi caballo blanco

tiene mil ojos en las patas

y abrirá el suelo antes de dar cada paso...

Llegaré hasta el centro del monte donde habita y le daré batalla...

Yemayá tendrá la tranquilidad que quiere

Y yo seré el más valiente de todos los guerreros...

Oshún: (*Entrando.*) Serás el más valiente, sí, pues he vuelto a poner mis manos en el hierro que llevarás al combate....

Shangó: ¿Y tu hermana?

Oshún: Quedó en su casa. He venido sola a bendecir tu coraje y la fuerza de tus brazos...

Oshún ríe y se aleja. Shangó le sigue. A lo lejos, Oshún abre su manto y se abrazan apasionados.

Shangó: Hueles como las flores del agua.

Oshún: Están las flores del agua perfumando mis pechos...

Oscuro.



Escena XVIII

Al encontrarse en el centro del monte Shangó y Oggún se enfrentan. Después de un fiero combate, Shangó escapa buscando una posible protección. En otro sitio del monte. Oggún aparece dominando el centro. Entra Shangó.

Shangó: *(Decidido.)* He venido a verte.
Oggún: ¿Para qué?
Shangó: Para enseñarte mis habilidades en la guerra.
Oggún: ¿Y por qué?
Shangó: Porque eres dueño egoísta del centro del monte y mi madre Yemayá lo quiere para vivir tranquila.
Oggún: ¿Y cómo has llegado a este sitio? Nadie puede pisar mis tierras y volver andando...
Shangó: Mi caballo blanco ha cruzado con gran cuidado todos tus caminos y ninguna de tus trampas sirvió para detenerme.
Oggún: Serás doblemente culpable, por haber ofendido la dignidad de mis tierras y por haberte enfrentado a mí sin pedirme permiso. Tu cuerpo rendido por mi machete lo llevaré al trono de Olofi para probarle que sigo siendo el más aguerrido y diestro de todos sus soldados...
Shangó: Por esa razón también he venido. ¿Estás dispuesto?
Oggún: Dispuesto estoy.
Shangó: ¡Pues al combate!
Voz, coro y tambores batá: A... Oggún Meye A...
Meye, meye...
A... Oggún Meye A...
Meye, meye....

Oscuro.



Escena XIX

El hacha de Shangó y el machete de Oggún invaden todo el cielo, se multiplican y miles de hachas y machetes cubren los árboles y arrasan todo lo vivo. En su frenético multiplicarse los machetes de Oggún aumentan. Las hachas de Shangó, intimidadas, disminuyen, gritan y escapan.

Voz, coro y tambores batá: A... Oggún Meye A...
Meye, meye...
A... Oggún Meye A...
Meye, meye... *(Bis.)*

El canto se repite indefinidamente hasta el momento en que las hachas de Shangó gritan, y escapan. Vuelve a quedar solitaria, al centro, el arma de Oggún. Esta escena para realizar en «Teatro Negro» en la sala con la escena XX, al hacerse la luz correspondiente a la misma. Oscuro.

Escena XX

En apartado recodo del monte Shangó se tira a reposar. Al incorporarse descubre los pies de Oyá, a quien confunde con su esposa Obba. Luego, al identificarla como la diosa del cementerio le pide que cambie sus trajes para volver al combate vestido como mujer, y poder acercarse bastante a Oggún y darle un fuerte golpe. Shangó en reposo. A su lado, Oyá, Majestuosa, lo mira atenta. Shangó, sin verle el rostro, se aferra a su falda.

Shangó: Obba, mi buena omordé, has llagado a tiempo... ¿Me has hecho buena comida?
Oyá: No hago ninguna comida, y tampoco soy tu omordé... Soy Oyá...
Shangó: *(Distinto.)* ¿Cómo has llegado?
Oyá: Tuve deseos de venir a verte en tu derrota, para convencerme de que eres tan cobarde como apasionado... ¡Kú me enseñó el camino.
Shangó: Yo no soy hombre que conozca la derrota. He venido a enfrentarme con Oggún y todavía no lo he encontrado. ¿Lo has visto tú?
Oyá: No.
Shangó: Cuando me enfrente a él sabrá medir lo invencible de mis armas.
Oyá: ¿Serán las mismas armas con que has vencido a mi hermana Oshún?
Shangó: Son otras armas. A la mujer no se le hiere, se le enciende el cuerpo con el arma suave, la llama que arde pero no lastima...
Oyá: Pero que a veces hiere sin llegar a la sangre... Shangó de Ima, eres débil y cobarde, a las mujeres puedes derrotarlas, pero al hombre que se te iguala, a ese le temes en la batalla.
Shangó: Pareces dolida de mí. Nunca mis manos te han tocado.
Oyá: Pero tus ojos sí. Y el amor de mis hermanas por ti también me ha dolido.
Shangó: Tu hermana Oshún me ha servido para llenarme de coraje en la batalla. Obba es fiel en el amor y el cuidado. Yo necesito lo que ellas me entregan, y todavía mucho más. También tu podrías ayudarme...
Oyá: Nunca me has solicitado.
Shangó: Ahora necesito que cambies conmigo tu traje...
Oyá: ¿Para qué?
Shangó: Para volver al combate. Vestido como mujer podré acercarme a Oggún Areré y darle un golpe mortal cuando me tenga a su lado.
Oyá: Eres tan engañoso como dominante...
Shangó: La toma por los hombros cariñosos.

Voz cantante: Iyé iyekua,
Iyé iyekua
Oyansire cunfowia,
Otawe ke ala kueru... (Bis.)
Mariwo oyarde... (Bis. De fondo al diálogo.)

Shangó: Anda...

Oyá: Y si yo no quisiera.

Shangó: Anda...

Shangó tira suavemente su blusa por los hombros y comienza a despojarse de las ropas. Oscuro. En el oscuro termina la canción.



Escena XXI

Shangó llega a enfrentarse con Oggún vestido como mujer y al encontrarse muy cerca de él, inicia un fiero combate cuerpo a cuerpo.

Tambores batá: toque fuerte a Oggún.

Oggún: (Batalla con su machete en alto.)

Oggún no quiere hombres vencidos.

Oggún quiere jugar a la guerra

jugar al destino de la guerra

jugar al miedo de la guerra

vencer a la guerra con la guerra...

Pero no quiere ver al hombre vencido

Llorando a su lado la derrota...

Entra Shangó vestido de mujer. Se sitúa de espaldas contoneándose provocativo.

Oggún: (Observando.) ¿A quién buscas, omordé? Eres hermosa. Tienes la piel oscura y curtida como los guerreros fuertes que vienen a luchar conmigo... (Shangó ríe como mujer.) Hallarás con esa gracia todo lo que tus ojos buscan... ¿Quién es tu marido?

Shangó: (Acercándose a él.) Busco solamente... ¡La cabeza de Oggún Arere...! (Descubriéndose armado.) ¡Shangó palada surú!

Comienza una lucha, en la cual Oggún logra derribar a Shangó. Una vez en el suelo le apoya en el cuello su machete amenazante.

Oggún: ¡Falso! ¡Guerrero engañoso! Tu mentira te vuelve tan cobarde que resultas una hoja de matoja en la punta de mi machete. (Se levanta.) ¡Ahora sigamos! ¡Sigamos el juego peligroso de la guerra...!

Tambores batá: el toque a Oggún pasa a ser toque «Meta Meta» para Shangó. Mientras combaten se van alejando. Oscuro.



Escena XXII

Obba, la fiel esposa de Shangó, en su afán por retenerle, se ha cortado las orejas para la comida que Shangó ingiere. Con las manos a ambos lados de su cara cuenta con dolor al marido el sacrificio realizado, y este, al verla mutilada, la echa con insultos de su lado. Oggún, que ha visto la escena, se dispone a pelear con Shangó. Aparece Obba girando enloquecida junto a Shangó que come desafortunadamente. Las manos de Obba, a ambos lados de su cara, detienen la sangre de sus heridas.

Voz y tambores batá: Mala amala kalalú ú ú...

Mala amala kalalú...

Mala amala kalalú ú ú...

Mala amala kalalú...

Obbi mío

Efú Shangó

Mala amala kalalú... (Bis.)

(Murmullo de fondo.)

Obba: Ay, Shangó de lma, mi deber de mujer casada era mayor que el dolor que me daba tu desprecio. Nunca tuve grandes bienes que ofrecerte. No tenía carnes para tu comida. La busqué por el monte, por el patio de mi casa, y no pude encontrar otra cosa que un consejo que no he meditado. No podía robar, porque Yemayá me enseñó a ser honesta. Honesta en mi casa y fuera de ella... No encontré lo mejor para tu cómoda y me corté las orejas. (Shangó la mira asombrado.) El alimento que comes es parte del cuerpo mío. El mismo cuerpo que tu llama ardiente quiebra por las noches... Por ti, por retenerte a ti, el dolor no importa... Por ti, el cuerpo entero diera para engrandecerte sobre todos los dioses...

Shangó se le acerca y la toma por los brazos.

Shangó: Quiero verte.

Obba: Viéndome estás.

Shangó: Quiero verte las orejas.

Obba: No las tengo.

Shangó: ¡Quiero verte las orejas!

Obba: Ya te he dicho que no las tengo. Son parte de tu comida.

Shangó: ¡Quiero verte sin orejas! (*Le quita las manos.*)

Obba: (*Sangrando.*) Ah... La sangre brota fresca todavía de mis heridas... (*Se desploma.*)

Shangó: ¡Y brotará sangre por mucho tiempo! ¡Sangre por tus ojos y por tu boca, por tus pechos y tus manos! Te quedarás fea, sangrante, sin orejas y sin marido, pues yo no quiero mujer mutilada... ¡Desorejada! ¡Desorejada!

Obba grita. Aparece Oggún, armado. Obba se levanta y se aleja.

Oggún: (*Entrando.*) ¡Shangó, guerrero hombre que maldice la hembra! Tu caballo blanco lo espanté para que nunca puedas retirarte. Librarás ahora tu batalla final. Ya Ikú te busca, la muerte que todo lo perdona puso su letra en la punta de mi machete...

Shangó, desde lejos, se levanta el traje y sopesa su sexo.

Shangó: ¡Emí ogordo kuamí!

Oggún avanza con su machete y Shangó escapa. Tambores batá: «Meta» para Shangó. Oscuro.



Escena XXIII

Shangó, después de un fiero combate, pide consejo al padre Olofi, y este ordena mantenerse en guerra perenne con Oggún Arere. Aparece el sol redondo en dieciséis rayos del padre Olofi.

Voz cantante: Osún duro madubule

Buruganga

La bosí alardo....

Osún duro madubule

buruganga

la bosí alardo...

Murmullo de fondo. Entra Shangó y cae rendido ante Olofi.

Shangó: Olofi, padre grande, regalador del fuego que me consume, ahora estoy abatido, me siento rendido y no puedo detenerme. A la aurora de este día que estar al lado de iroco grande para medir mis fuerzas con Oggún, el guerrero más engreído de su valor y su destreza en el combate...

Olofi: Oggún es guerrero de sólido prestigio, y ya sé que ustedes han guerreado y ninguno ha sido el vencedor.

Shangó: Me sentía decidido a vencer en este combate hasta el triunfo definitivo, pero he perdido mis armas y mi caballo blanco se ha escapado con mi coraje a cuestas...

Olofi: Pues es ahora cuando tienes necesidad de jugar con la astucia más que con la fiereza. Debes enfrentarlo todo, Shangó, y perder o ganar, pues tendrás al final el premio o el castigo que te tengas merecido...

Voz cantante: Osún duro...

Oscuro.



Escena XIV

Ikú y todas las mujeres de Shangó de Ima desfilan al reino de Obatalá reclamando justicia.

Voz, coro y tambores batá: Chon, chon, chon,
Como la lame fami chobode... (*Bis.*)
(*Se mantiene como fondo.*)

Entra Oyá, diosa del cementerio, llevando de su mano a Ikú, espíritu blanco de la muerte.

Oyá: Vamos, Shangó. El hombre que te teme como nunca nadie te ha temido... (*Ikú ríe, siniestra.*) El hombre que se olvida que es tu sombra la única sombra.



Manifiesto y Programa General del **Guiñol Nacional de Cuba**

Por un Guiñol Nacional de Cuba

Consideramos absolutamente necesaria la consolidación de un movimiento titiritero cubano tendiente a promover la difusión de la cultura y las tradiciones cubanas, incorporando así la actividad del guiñol cubano a los esfuerzos de la misma índole que se producen en otros países de nuestra América y del mundo.

Creemos que el teatro de títeres no sólo sirve, como se cree entre nosotros, para divertir a los niños, sino que también constituye por sí mismo un arte propio de ilustre linaje y de infinitas posibilidades, y con alcance mucho más amplio, ya que abarca a todo el público por igual. Aspiramos a que los maestros actuales sepan comprender el poder que tienen los muñecos para liberar al niño de sus apocamientos y limitaciones físicas y despertar en él sus facultades emotivas, fomentando en cada escuela un grupo interesado en esta actividad, que le auxilie además como maestro en su función pedagógica.

El teatro de títeres desarrolla la imaginación infantil, y el arte de escribir, de pintar, de actuar. Siendo además un excelente ejercicio para el ojo y el oído.

Como gran medio de expresión artística y cultural el teatro de títeres sugiere una original forma de teatro poético. Allí donde se encuentran los límites del actor de carne y hueso, el títere, despojado de las leyes humanas y de todas las contingencias mortales, alcanza altura que sólo el espíritu puede trasmontar, guiado por el sueño y la fantasía.

Para la realización de este empeño de singular envergadura contamos con el calor de la experiencia adquirida por nosotros en los últimos cinco años ininterrumpidos de labor titiritera, que queremos aumentar y mantener como una hermosa tradición cubana.

Tenemos fe en la comprensión y ayuda de los cubanos buenos que aman nuestra cultura y nuestras costumbres.

Firmado: Pepe Camejo, Pepe Carril y Carucha Camejo

El Guiñol Nacional de Cuba, a fin de fomentar un creciente interés por esta manifestación artística, incluye en su ideario los siguientes proyectos:

1. Promover ampliamente el teatro de títeres con fines didácticos y como medio auxiliar de la enseñanza, mediante funciones y charlas escolares, conferencias y publicaciones dirigidas a maestros y alumnos.
2. Realizar giras por las zonas rurales del país, llevando el material necesario para dejar constituido en cada escuela cubana un teatro de títeres donde los propios niños elaboren con sus manos: muñecos, escenarios y libretos... Y habrá artistas en ciernes en cada rincón de nuestra Patria.
3. Hacer funciones eventuales para adultos donde la música y la plástica cubana tengan sitio preferente, para probar ampliamente las infinitas posibilidades del guiñol como gran arte.
4. Mantener concursos periódicos para estimular la producción literaria para títeres puramente nacional, que sea evidente reflejo de nuestras costumbres y tradiciones.

Reeditado en *Titeretada*, vol. I, n. 4 de 1959 sobre la primera edición del 28 de marzo de 1956.

Diálogo con Carucha Camejo

Liliana Pérez-Recio

SUPIMOS DE ELLA POR RUBÉN DARÍO SALAZAR.

Él nos mostró las fotos de su fraterno encuentro en los Estados Unidos, el que dio pie a la idea de esta celebración que ha tenido lugar aquí, la isla donde junto a los otros hermanos Camejo y Pepe Carril fundó el Guiñol Nacional y trazó el camino para la labor titiritera en nuestro país.

¡Carucha Camejo está en Cuba!

Asistimos en la Ciudad de Matanzas al setenta y cuatro cumpleaños de una pionera del teatro de títeres cubano con la participación del Teatro Sauto, la UNEAC provincial y la Galería El Retablo que le dedicó una exposición titulada «El corazón sobre el retablo».

Voy a Matanzas con emoción de iniciada. Encuentro a una anciana bonita que llora conmovida, sonríe complacida, acaricia a los muñecos como sólo lo hacen los titiriteros y saluda amable mientras los colegas me presentan entre «los jóvenes del Guiñol». No sin vergüenza procuro sacarle una cita persiguiendo las respuestas a viejas preguntas que el mito olvidó guardar, pensando con ellas acercarme a los sacramentos del rito con que animó nuestro teatro de muñecos. Gustosa acepta recibirme en el consagrado sitio de Fontanar (casa y taller) donde al llegar me presento hablando de mis sueños.

Por primera vez...

Bueno, nosotros fuimos a esa función, mi hermano Pepe y yo, porque nuestra abuelita, que llamábamos Aya, nos llevó a un parque de diversiones, caballitos le llamaban, que ponían en los solares vacíos, y había función de

títeres. Era una caseta a la altura de la cabeza de los titiriteros con una casita, de ahí salían un negrito y una negrita que hablaban y después se daban golpes. La negrita le daba golpes al negrito. No recuerdo nada más de la función, nada más que las figuritas moviéndose por la caseta y aquello nos dejó fascinados. Nunca olvidé los títeres. Cuando se fueron los caballitos de allí, le decía a mi abuela: ¿Y ahora cuándo volvemos a ver los títeres? Me respondía: Hasta que no vuelvan los caballitos.

¿De dónde eran?

En los circos, eran cubanos; el que yo vi en el parque de la Víbora cuando vivíamos en la calle Gelabert, esos eran cubanos, no tenían acento extranjero. Eran titiriteros, artistas populares.

La curiosidad.

Yo ignoraba todo sobre los títeres. Me vine a interesar por su historia después de mucho tiempo de estar haciendo títeres. Empecé a indagar por los datos históricos, llegué a tener un tarjetero, no sé si estará aquí, debe estar ahí, entre cajas de papeles. Un tarjetero con las notas de las cosas que yo había encontrado sobre el teatro de títeres en Cuba.

La Academia.

Pensaba ser actriz. Los títeres todavía no me habían tocado. En el Conservatorio Municipal estudiaba música: teoría, solfeo, canto y ballet con Alberto Alonso y Josefina

Elósegui. Entonces empezó a funcionar allí la Academia de Arte Dramático y me inscribí. Cuando vine a mi casa y le dije a mi hermano que iba a estudiar arte dramático, dijo: Ah, pues yo también me quiero inscribir. Con el tiempo dejé la música, dejé el ballet, dejé el canto, pero me quedé con el arte dramático.

La iniciación.

Bueno, no vi *La Caperucita Roja* de Modesto Centeno porque en esa época yo no estaba todavía en el teatro. Centeno fue profesor nuestro en la Academia. Libélula sale de una obra suya. Fue él quien nos envió *Comino y Pimienta vencen al Diablo*, después que nosotros comenzamos a hacer los títeres de *papier maché*. Nos dio referencias

de su *Caperucita* y nos ayudó mucho cuando empezamos como titiriteros ambulantes. Después le correspondimos llevándolo como autor al programa *Crestolandia*.

Un día vi una función de Vicente Revuelta del *Retablillo de Don Cristóbal* en la sala de Los Yesistas. Llegué tan entusiasmada, me reí tanto en aquella función, me quedé tan deslumbrada con el *Retablillo*... y con la actuación de Vicente que le dije a mi hermano: ¿Qué te parece si preparamos un retablo ambulante de títeres y lo llevamos a las escuelas con un repertorio para niños?

Estudiábamos bachillerato en el Instituto del Vedado, pero no teníamos mucho dinero. Mi hermano trabajaba en una oficina de asuntos comerciales en la Habana Vieja y yo no había conseguido trabajo. Así nos iniciamos con los títeres: preparamos un retablo. La primera función se la dimos a mi hermano Perucho en unas navidades y después seguimos por las escuelas, por las fiestas infantiles, así hasta que nos contrató la televisión cubana: hicimos los programas inaugurales a circuito cerrado en CMQ televisión en agosto de 1950. Ellos quedaron fascinados con nuestro espectáculo, hacíamos *La Caperucita Roja* de Modesto Centeno, *La farsa de la tinaja* de las farsas medievales francesas, *Comino y Pimienta vencen al Diablo* del mexicano Germán List, *Chinito Palanqueta* de Centeno.

Los primeros muñecos fueron de trapo, de franela, eran dos redondeles planos rellenos con guata, con la boquita de fieltro, los ojos de botones y el pelo de estambre. Títeres de guante, esos fueron nuestros primeros muñecos, los hacía yo. El primer retablo nos lo construyó mi padre: era para poner sobre una mesa y trabajar sentados detrás de ella, tenía dos columnas que habíamos hecho con dos rollos de cartón y las habíamos puesto como un frontón griego.

Empezamos con los títeres de tela, y ya después en una función en las Damas Isabelinas de Cuba nos vio la directora de la Normal de Kindergarten, la Doctora Estévez



Torres, y nos dijo: ¿Por qué ustedes no hacen las cabezas de *papier maché*? Nos enseñó el método y empezamos a hacer las cabezas de *papier maché* y los cuerpecitos de tela. Construimos un retablo más moderno con otro diseño que hizo mi hermano Pepe, también nos ayudó mi padre a ponerle las cortinas y los mecanismos para halarlas.

La técnica.

Aprendimos solos, no teníamos a quién mirar. Después de aquella función de Vicente Revuelta más nunca volví a ver títeres hasta que nos pusimos nosotros. En el liceo nos prestaron libros argentinos sobre los títeres; ahí cogimos repertorio de piezas sobre la higiene para los

niños, lavarse las manos, limpiarse los dientes, la importancia del agua y el jabón. Entre los autores que encontramos hicimos Villafañe y después nos carteábamos con él. Cuando Villafañe vino a Cuba ya a nosotros nos habían separado del teatro¹ y yo no tuve oportunidad de encontrarme con él. Sé que preguntó por nosotros pero yo estaba en mi casa y me habían prohibido ir allí.

Las otras técnicas aparecieron más adelante. Hicimos marionetas, pero después de la televisión. Cuando se inauguró el reparto Santa Catalina por el 1957 ó 58, dimos una función de marionetas con *Los zapatos de rosa*, de José Martí. Quedó tan buena que al final la gente se tiraba sobre el retablo a tocar los muñecos. Las marionetas las hizo mi hermano Pepe, fueron un suceso. Sacamos los controles por libros de técnica argentinos, mexicanos y norteamericanos. Así tuvimos la explicación de cómo hacer los controles y manipular las marionetas.

La televisión.

Cuando empezaron los proyectos para inaugurar la televisión con programas a circuito cerrado, Ramiro Gómez Kemp quedó encargado, por Goar Mestre, de organizar los programas de televisión y empezó a buscar títeres. Se presentaron algunos retablos, pero el que les gustó más, porque nos habían visto en una función del liceo donde trabajaba la hermana de Ramiro, Ana Dolores Gómez, fue el nuestro. Entonces nos dio los programas a circuito cerrado y ahí firmamos el primer contrato que se rubricó para artistas cubanos en la televisión. Era un programa infantil, *Crestolandia*, a las 6 ó 6 y 30 de la tarde, no me acuerdo bien. Tenía un payaso, que era Antonio Palacios, la animadora de los títeres era mi hermana Berta. Lo dirigía Ricardo Florit, el hermano del poeta Eugenio Florit. Se llamaba *Crestolandia* porque se anunciaba un producto de polvo de chocolate que se llamaba Cresto.

A los títeres les dábamos mucha importancia, lo que pasa es que los títeres no nos daban tanto dinero como otros trabajos en televisión. No recuerdo el año, pero tuvimos otro programa de títeres en televisión.

Las misiones culturales.

Era la época de Aureliano Sánchez Arango como Ministro de Cultura y Raúl Roa como director de cultura del Ministerio de Educación. Entonces se organizaron las misiones culturales que dirigía Julio García Espinosa. Antonio Vázquez Gallo vio nuestro espectáculo en las Damas Católicas y nos sugirió que fuéramos con ellos en las misiones culturales por toda la isla. Nosotros le dijimos que sí y nos contrataron. Nos llevaron por Oriente, Camagüey, Santa Clara y después nos coincidió, en el 50, con la inauguración de los programas en la televisión, con los que ya estábamos comprometidos, así que cuando llegó agosto abandonamos las misiones culturales.

Éramos solamente mi hermano Pepe y yo, mi hermana Berta era muy chiquita, ella comenzó con nosotros en la televisión, y Perucho era un niño, no trabajaba en esa época.

Nos aportó muchísimo porque recorrimos la isla, tuvimos contacto con los campesinos, con el pueblo, nuestro espectáculo chillaba a la gente, les gustaba muchísimo, hacíamos *La Caperucita Roja*, *Chinito Palanqueta*, *Comino y Pimienta vencen al Diablo*. Hubo un campesino que en la *Caperucita* sacó su machete para cortarle la cabeza al lobo. Trabajamos en El Cobre, en El Caney, Mayarí... En los viajes también iba Antonio Núñez Jiménez, Cuevita, en el grupo de exploración de cuevas; con él entré en una cueva en Mayarí y cuando salí tenía como ochenta de fiebre de la impresión de los murciélagos volando sobre mi cabeza, nunca volví a entrar en una cueva.

Las misiones culturales fueron muy bien acogidas en todo el país. Éramos una brigada, había ballet, Ramiro Guerra llevaba el grupo de ballet folclórico, iban también Perla Vázquez, Edwin Fernández, Odilio Urfé, con Julio García Espinosa al frente. Llevábamos una rastra convertida en escenario.

Los colegas.

Nunca trabajamos con María Antonia Fariñas, yo la conocí, era locutora. Yo había sido locutora y actriz en la televisión, mi hermana Berta también; ella trabajó mucho en un programa con Raquel Revuelta. María Antonia Fariñas hizo marionetas, pero nosotros nunca estuvimos en contacto, ella las hizo mucho después que nosotros.

Yo me carteeé con todos los titiriteros del mundo, tengo una caja llena de correspondencia de Jonh E. Badi, el historiador; de Henryk Jurkowski, al que conocí personalmente en Polonia; de Margarita Nicolescu, la actual directora del Instituto Internacional de la Marioneta en Francia;

con Roberto Lago, él nos mandó un títere; y así tuve correspondencia con muchos. Eran cartas de mutuo estímulo al trabajo. Éramos bastante creativos, no copiábamos, hacíamos las cosas por intuición, con la mayor intención de hacer algo diferente.

La primera experiencia con los colegas del Este la tuvo mi hermano cuando fue al congreso de la UNIMA en Varsovia por el 61 ó 62: ahí mi hermano descubrió el Teatro de Cracovia, que le fascinó; allí se puso en contacto con Margarita Nicolescu; trajo un títere de varilla, con sus mecanismos, que un artista checo le proporcionó y empezamos a hacer títeres de varilla. También con unos soviéticos que estuvieron aquí perfeccionamos la técnica del teatro de varillas, la manipulación y la confección del *papier maché*. Nos enseñaron que al *papier maché* se le da un acabado de talco y almidón de harina y después se pule con papel de lija, queda muy bien, muy parejito, mate, sin brillo.

La cabeza debe ser mate pues el brillo refleja las luces y eso altera las facciones del títere. Nosotros pintábamos con pintura de agua y después se le daba un barniz mate.

Armando Morales sabe porque él es plástico, nosotros lo tomamos para hacer los moldes de yeso porque venía de una escuela de artes plásticas. Después lo hicimos actor.

Pepe Carril.

Carril tenía un grupo de títeres en el Central Preston, en la provincia de Oriente, y vino a La Habana porque allí trabajaba con mucha dificultad, trabajaba con sus hermanos. Nos conocimos y se unió a nosotros. Con

Carril hicimos el Manifiesto por un Guiñol Nacional de Cuba.

Yo no sé de dónde le vinieron los títeres, supongo que de ver titiriteros ambulantes, o tal vez de televisión, porque cuando él vino ya nosotros habíamos hecho programas.

Llamarse Guiñol.

Empezamos como Títeres de los Hermanos Camejo, al unirsenos Carril, no tenía sentido porque teníamos otro colaborador. Pensamos en el nombre de Guiñol; porque Guiñol, así castellanizado, fue el que utilizó José Martí para su cuento «Bebé y el Señor Don Pomposo»: «y vamos al Guiñol de París, donde el hombre bueno le da un coscorrón al hombre malo». Como cubanos, muy admiradores de la figura de Martí, decidimos que nuestro teatro, nuestro manifiesto debía clamar por un Guiñol Nacional de Cuba.

No se refería a la técnica del títere de guante, sino más bien al personaje que Martí llevó a su cuento, un personaje que lucha contra el propietario por mantener

Como cubanos, admiradores de la figura de Martí, decidimos que nuestro teatro, nuestro manifiesto debía clamar por un Guiñol Nacional de Cuba

su vivienda, muy popular en toda Europa, en todo el mundo como Polichinela y Petrushka; pero Guiñol tiene un sentido más social. Quizás imbuido de política. Sin embargo, nosotros en realidad éramos apolíticos, nunca pertenecimos a ningún partido, a ninguna tendencia política. Ni aun trabajando en el Teatro Nacional de Guiñol éramos miembros del Comité de Defensa, nunca fuimos milicianos porque el tiempo no nos daba tampoco para otra actividad que no fuera la nuestra del teatro. El tiempo no nos permitía otra cosa. Como dice Freddy Artiles, éramos apolíticos y yo reconozco que lo soy. En Estados Unidos yo voto porque es un deber, y voto por un partido determinado, pero no estoy adscrita a ningún partido.

Nosotros no le dábamos el título de Guiñol por el títere de guante: la prueba es que nosotros hicimos teatro de sombras, javanés, marionetas, otros tipos de muñecos como en *La loca de Chaillot*, que era la cabeza y las manos del titiritero. No lo hicimos por la técnica, aunque el Guiñol original es un títere de guante, para nosotros el nombre de Guiñol tenía un sentido más amplio.

El manifiesto «Por un Guiñol Nacional de Cuba» de 1956.

Los objetivos se han cumplido, lo único que ningún grupo vino a sumarse en aquella época, por eso decidimos lanzarnos nosotros a la consolidación de un Teatro Nacional de Guiñol. Nosotros éramos apolíticos y trabajábamos donde quiera que nos llamaban; hasta que empezó el movimiento militar en la Sierra Maestra y decidimos abstenernos de participar en las instituciones representativas del gobierno de Batista. Pero trabajamos en Bellas Artes, con Guillermo de Zéndegui que era primo hermano de mi esposo, Héctor Beltrán, y sentía mucha admiración por el trabajo nuestro. No participamos activamente en la lucha contra Batista. Los artistas tienen otras armas, para los artistas es combativo su arte. Nosotros salíamos a luchar poniendo nuestras obras, las hacíamos porque eran divertidas.

Y crecer y crecer y... el Teatro Nacional de Guiñol.

Antes del TNG ya habíamos hecho el primer espectáculo para adultos, en la sala Ciro Redondo de los bomberos de Corrales. Hicimos *El maleficio de la mariposa* y *Amor de Don Perlimplín y Belisa en su jardín*, de Lorca. Las dos obras fueron tan exitosas que Vicentina Antuña, directora del Consejo de Cultura en aquel momento, le envió a mi hermano la invitación para representar a Cuba en el congreso de la UNIMA en Varsovia con ese mismo programa, los muñecos están en la exposición de la galería El Retablo en Matanzas. También habíamos hecho *El retablo de la Andariega*, construido con Rolando Pérez, por el municipio de La Habana, que iba por todas las

calles ofreciendo funciones de títeres. *La Andariega*, en homenaje a Villafañe: en ella estrenamos *El cartero del rey*, de Tagore.

Antes de la Revolución habíamos tenido una sala fija en el Retiro Odontológico de La Habana con espectáculos para niños: *La Cenicienta*, *La Caperucita Roja*, *La bella durmiente*. Eso lo mantuvimos durante un año y medio porque económicamente después no nos fue bien. Trabajamos en el Cinecito, hacíamos nuestro espectáculo todas las tardes, ahí iba el Caballero de París a ver los títeres.

Habíamos tenido también el Jardín Botánico de la Habana a principios de la Revolución, allí hacíamos espectáculos en teatro fijo. Construyeron un teatro de concreto muy bonito que yo no sé si existe.

Luego no hicimos más televisión y nos quedamos solamente con el TNG.

Los adultos.

Siempre pensamos que el teatro de títeres podía llegar a todas partes. La prueba era que nuestras funciones para niños se llenaban de viejos, y los abuelos y los padres disfrutaban tanto de la función como los niños, y los campesinos adultos en las funciones de niños eran un público muy activo.

Hicimos *Farsa y licencia de la reina castiza* de Valle Inclán. Respetamos el texto íntegro, porque a Valle Inclán no se le puede cortar, ni tergiversar, hay que hacerlo como es. En *Ubú Rey* montamos una adaptación de Calvert Casey, quien era muy buen amigo nuestro; ahí nos permitimos cubanizar el texto, porque así lo requiere Jarry, que se actualice, que se nacionalice el texto.

Mezclamos actores con máscaras, mi

hermano Pepe hacía el Ubú y yo hacía la Madre con máscaras, y salían muñecos también doblando estos personajes.

Cuba dentro del TNG.

El teatro siempre vive la realidad, toca a todos y eso es lo que lo legitima como un arte escénico por excelencia. Era necesario llevar lo nacional al teatro, como Pelusín. El primero que hizo teatro afrocubano fue Pepe Carril con *Chicherekú* y los muñecos de mi hermano, yo hacía la jicotea. El público reaccionó estupendamente con *Los ibeyis*, con dirección de mi hermano Pepe, se llevó a Europa. También hicimos cuentos de Lidia Cabrera, como *La loma de Mambiala*.

Dirigir.

En los sótanos del TNG se montó un taller, mi hermano Pepe era director del taller y general del grupo. Entonces teníamos a Araceli Duany de costurera, a Manolo González de constructor de mecanismos y trabajos en madera, las manitos y esas cosas talladas; teníamos a Rubén

El teatro siempre vive la realidad, toca a todos y eso es lo que lo legitima como un arte escénico por excelencia



FOTO: RIGEL GONZÁLEZ

Urías, Rogelio Franco era el que hacía los rótulos y la pintura de los muñecos.

Antes de tener el TNG ya estábamos organizados como grupo y trabajaban en el taller haciendo muñecos Armando Morales, Ulises Garcías, Carlos Pérez Peña, quien además era actor, creo que Xiomara Palacio también, Perucho, Berta, Pepe Carril y yo. Teníamos un taller aquí al lado, en la casa donde vive hoy Delfina, la casa de mi hermano Pepe, que después hizo una permuta con Perucho. Ahí funcionaba una salita pequeña de ensayo del todavía Guiñol Nacional de Cuba, o Guiñol de Cuba, porque Ángel del Cerro tenía escrúpulos con que tuviéramos el nombre de Nacional. Abrimos un hueco en la pared, hicimos un retablo con luces, asientos y en una habitación de la parte de atrás funcionaba el taller para construir y las oficinas.

Primero trabajábamos en conjunto, en una obra los tres aportábamos, como en *La loca de Chaillot*. Después, por necesidades del mismo trabajo, dividimos la dirección y cada uno quedó con su puesta en escena para cada año y así era más fácil, mientras uno trabajaba en su puesta los demás descansábamos o preparábamos la nuestra, pero no estábamos los tres en la misma.

Primero era la adaptación del libreto, por ejemplo en *Don Juan Tenorio* yo tuve que hacer muchos cortes al *Don Juan* de Zorrilla que era muy largo. Montábamos jugando en contraposición con el texto, la representación. Eso mismo hice con *La corte del faraón*. Igual con las obras infantiles, como la adaptación de *La Cenicienta*, una de las más exitosas puestas del TNG, donde pongo de Hada Madrina a Libélula.

Nosotros teníamos la formación de la Academia de Arte Dramático y trabajábamos el teatro de títeres con mucho humor. Déjame decirte una cosa: el teatro de títeres, cuando lo hacíamos ambulante, al inicio de nuestra carrera, tenía una frescura, un humor, una alegría, una

vitalidad que jamás volvimos a tener cuando nos ubicamos ya en un teatro estable. Pudimos parecerlos, pero la vitalidad que teníamos mi hermano Pepe y yo al trabajar frente al retablito aquel que se ponía sobre una mesa con los títeres de guante, la capacidad de invención donde cada cosa que se inventa en la representación quedaba fija ya, la comunicación con el público, no era igual.

Mi hermano era fantástico en eso, tenía un humor extraordinario, con el personaje de Mascuello él lograba de los niños lo que le daba la gana.

A los actores de la compañía les dábamos el entrenamiento y lecciones de historia del teatro de títeres, y en los cursillos por provincia, de los que hicimos hasta Santiago de Cuba, yo daba esa historia, actuación, mi hermano construcción de títeres y Pepe Carril, textos. Preparábamos una puesta en escena y sobre la misma se impartía el cursillo, les ofrecíamos entrenamiento de titeristas y de actores, porque un titerista es un actor. El titiritero es un actor, un actor que además de ser actor, manipula, trabaja y expresa con sus manos. En las puestas en escena últimas que nosotros hicimos, incluso, el actor compartía el escenario con el títere.

El entrenamiento consistía en ejercicios con los brazos, de cómo mantenerlos erectos mucho tiempo, enseñarles a mover los títeres, nosotros manejábamos el estilo cubano,² aunque también existe el estilo francés y el catalán. Luego dicción, entonación, cómo hacer los cambios de voces.

Los muñecos.

El diseñador era Pepe mi hermano, pero nosotros no hacíamos muñecos con la boca grande que movieran la mandíbula, nuestros muñecos no necesitaban eso. Los moldes los hacía Rubén en yeso, y después Rogelio Franco y él trabajaban el *papier maché* en negativo, cuando se

secaba le ponían aceite de linaza para que este no se pegara al molde y después se secaban en un horno que teníamos en el sótano del TNG. Los moldes de yeso los hizo primero Armando Morales, con otro horno que teníamos aquí cuando éramos Guiñol de Cuba.

Titeretada.

Con ella divulgué el TNG, divulgué el teatro de títeres en toda Cuba. Se trataba de dar a conocer lo que se hacía, lo que se había hecho, las publicaciones que se podían consultar. La redactaba Pepe Carril. Deben estar en la Biblioteca Nacional.

Un teatro popular.

Éramos titiriteros populares, nosotros trabajamos en el Coney Island, que era una feria. Iban mi hermano y Carril, yo no trabajaba con ellos porque nada más que les pagaban a dos personas, pero hacía las grabaciones de las obras para ellos. *Mariquita la Linda y Mariquita la Fea, El milagro de San Nicolás, Comino y Pimienta vencen al Diablo, Chinito Palanqueta*, lo mismo. Hacíamos títeres dondequiera que nos llamaban, fuimos artistas ambulantes. En el Teatro Nacional de Guiñol yo siempre tuve un espectáculo ambulante para ir adonde nos llamaran.

Nunca dejamos de ser populares. Lo más intelectual que hicimos en el teatro para niños fue *El principito y La caja de los juguetes*, que es un ballet. Pero yo hacía siempre una introducción donde trataba de comunicarme con los niños antes de comenzar la presentación. Alelé era muy popular, como las canciones folclóricas infantiles que llevábamos de manera ambulante.

En el TNG hicimos un trabajo con más recursos técnicos y artísticos, pero era popular también. *La corte del faraón* en España es muy popular, igual que el *Don Juan Tenorio* y *La Celestina*, que dirigió mi hermano, donde Xiomara Palacio y yo compartíamos el papel de la Celestina, nos turnábamos. La puesta era muy linda, la escenografía era de José Luis Posada y los muñecos de mi hermano, se hacía con actores en vivo maquillados, junto a los títeres de varilla.

El presente.

Habla de lo que sembramos nosotros: Pepe Carril, Pepe Camejo y yo en tercer lugar. Yo no fui nunca la más importante en el trabajo artístico del TNG, porque la la-

El teatro de títeres cubano necesita autores, imaginación y capacidad creativa

bor fundamental la hace el artista plástico cuando confecciona los títeres. En la dirección de las puestas a cada uno le corresponde su mérito, Carril tuvo mucho éxito con *Asamblea de mujeres*; yo lo tuve con *Don Juan Tenorio*, con *La corte del faraón* y con *Cenicenta*; Pepe, mi hermano, con *La Celestina*, *La loma de Mambiala*, *Los ibeyis*.

A nosotros se nos sacó del teatro y el grupo desmereció en su trabajo artístico y todavía no ha vuelto a resarcirse. Recién Rubén y Zenén hacen algunas cosas, pero ellos son jóvenes y tienen que venir con

ellos otros artistas. El grupo de Santa Clara creo que hace muy buen trabajo, me han dicho que han recibido premios, yo no los he visto; si vuelvo a Cuba, que pienso volver pronto, espero ir a ver el teatro de ellos y el grupo de Oriente que nosotros creamos.

Tengo mucha esperanza, si tienen apoyo: sobre todo que les den materiales, porque el teatro de títeres no es costoso, no éramos el teatro más costoso de Cuba sino el más barato, pero se necesitan materiales.

El teatro de títeres cubano necesita autores, no puede ser sólo Dora Alonso. Jóvenes escritores me han entregado algunos textos para que los lea, pero los mismos titeristas pueden ser autores.

Lo que se necesita en el TNG es un director que sepa utilizar los talentos y distribuir los papeles de acuerdo con los talentos de cada una de esas personas y darles la oportunidad. No te puedo decir nada más, he estado dieciséis años alejada, a no ser cuando Ulises como director vino a verme aquí. Ahora me invitaron para ir a ver la función del sábado. Sí, me doy cuenta de que hay carencias, pero yo tengo confianza en los que son jóvenes, vigorosos, para que no se recuesten pensando que basta con ganar un salario y que lo demás no importa, sino que trabajen, tengan imaginación y capacidad creativa. Tienen que sentirse estimulados a realizar un trabajo artístico importante.

NOTAS

¹ Se refiere al arbitrario proceso de parametración, durante el llamado quinquenio gris, del que no pudo recuperarse, de manera que nunca regresó a su puesto en el Teatro Nacional de Guiñol (TNG).

² Ver foto.

Ernesto Briel: un virtuoso excepcional

Pedro Valdés Piña

De los virtuosos es la aprobación apetecible.

José Martí

EN EL CAPITALINO MUNICIPIO DE GUANABACOA, en el humilde y populoso barrio de La Jata, nació el 7 de noviembre de 1943 Ernesto Briel Luzardo. Hijo de padres divorciados, desde los cinco años se crió en una casita de madera, junto a su madre, con la cual constituyó un binomio inseparable. «Tico» para ella, y «Nesti» para sus hermanos menores, María Elena y Lázaro.

Fue estudioso y buen hijo, brilló con excelentes dotes artísticas, naturales, en un barrio periférico como La Jata.

En 1960 integró junto a Silvia Barros y Mabel Rivero, el trío Guíñol de Guanabacoa, con el que recorrió la Villa, ofreciendo funciones durante dos años, enrolado en un pequeño circo.

En 1962, mediante una convocatoria, entró a formar parte del Guíñol de Cuba, convertido en 1963 en el Teatro Nacional de Guíñol. Simultáneamente cursó estudios en la Academia San Alejandro y en la Escuela Nacional de Diseño. Expuso en el Museo Nacional de Bellas Artes y en diferentes galerías del país. Con el Teatro Nacional de Guíñol tiene una exitosa gira por Checoslovaquia, Polonia y Rumanía.

Desde 1980 se radicó en New York. Su quehacer abarcó, allí, el diseño de muñecos y escenografías, para el Teatro Guignol Theater que dirigió Pepe Carril, destacándose los de las obras *La Caperucita Roja* y *La boda de los ratones*.

Se conoce que pintó telones para los espectáculos de Broadway y expuso sus pinturas en diferentes galerías de los Estados Unidos.

El 21 de octubre de 1992, a las doce del día, fallece en un hospital de New York. Enfermo ya, semanas antes de su prematura muerte, dispuso personalmente cómo serían sus funerales: se le practicaría la autopsia para que fuera objeto de estudio a la ciencia, el cadáver velado sólo una hora, su cuerpo cremado y sus cenizas depositadas –según diseño suyo– en una figura de bronce cúbica por fuera y cónica por dentro, para luego ser traídas a Cuba. Su amigo, el pintor cubano Jesús Selgas, fue el encargado de cumplir su última voluntad. Desde el 30 de agosto de 1994 reposan en el Cementerio Nuevo de Guanabacoa, Ciudad de La Habana, Cuba.

Como desafortunadamente no contamos con imágenes que ofrezcan la magnitud de su trabajo actoral, hemos querido evocarlos a través de testimonios de quienes laboraron con él, lo conocieron o disfrutaron la excelencia de su arte escénico, para criterio de muchos, aún hoy no superado por otros. Las entrevistas se realizaron de forma individual y nadie supo las opiniones de los otros.

En el movimiento con los muñecos, creaba imágenes no naturalistas en el espacio, y su trabajo era muy valorado por los Hermanos Camejo y Pepe Carril. **Luis Brunet**

Ernesto Briel era un virtuoso con los títeres, sobre todo en la animación de las figuras con varillas, su trabajo con la Mu-

ñeca de *La caja de los juguetes*, o con el *Don Juan* de Zorrilla que yo le dirigí, así lo demuestran, sin hablar de sus habilidades plásticas, de una especial sensibilidad. **Carucha Camejo** (tomado de una entrevista realizada por Rubén Darío Salazar)

Mucho me sirvió en la vida verlo actuar. Viéndolo, aprendí la clave de mi profesión: el arte en los títeres. **Julio Cordero**

Lo más asombroso para mí fue que él, que ya tenía gran experiencia, se interesaba en saber cómo yo imaginaba la escena, yo que era una recién llegada al medio. También, después de los ensayos, me preguntaba siempre cómo me sentía. Así de sencillo lo recuerdo, con su fina sensibilidad de artista y su mucho oficio, que le permitían percibir lo que podía resultar valioso en escena.

María Luisa de la Cruz

Ernesto Briel es sinónimo de musa, pincel y poesía. Siempre lo vi callado, sencillo: sólo si le pedía una opinión, la daba. Él fue mi maestro, me dejó un presente inagotable.

Silvia de la Rosa

Ernesto Briel trasladaba en su trabajo de la animación de figuras todo su potencial de artista plástico. Tenía una estética integral, con una fuerte presencia escénica, y dominio magistral con el títere de varilla, dando ese matiz lírico en obras como *Don Juan Tenorio* y *La Celestina*. **René Fernández**

Las preciosas ridículas me ofreció la posibilidad de trabajar con un actor al que admiraba desde una butaca de espectadores. El personaje de Mascarilla fue un regalo y una demostración de lo que es capaz el talento en el acto de dotar de voz, movimiento y alma a una figura inanimada. **Roberto Fernández**

La exquisitez y sensibilidad hechas titiritero. **Mario González**

Decir Ernesto Briel era decir «el maestro». **Mario Guerrero**

Tesón y paradigma de la animación de figuras. Era un virtuoso con los títeres: el mejor. **Olga, Iván Jiménez y Allán Alfonso**

Ernesto Briel fue una de las figuras que contribuyó, con su trabajo actoral, a consolidar el movimiento de teatro de títeres en Cuba. **Berta Martínez**



Ernesto Briel y Regina Rossié en *Don Juan Tenorio* (1965)

Hubo un «antes y después» de Ernesto Briel, y lo que marcó esa pauta fue su *Don Juan Tenorio*. **Rafael Meléndez**

Tuvo un estilo propio que se enriqueció en el retablo con la plástica óptica. Efraín Limonta, titiritero jubilado del grupo Guiñol Santiago, contaba con mucho orgullo que a él le llamaban «el segundo Ernesto Briel». Considerado un maestro, abarcó la docencia en la más bella forma: enseñando con el ejemplo. Dio ayuda al que la necesitó, y brindó su sabia enseñanza sin ningún temor. Fue y es el titiritero, el corazón más grande que ha tenido el Teatro Nacional de Guiñol. **Santiago Montero**

La pericia en la animación, la exactitud en la gestualidad y el

buen gusto de las acciones seleccionadas, hicieron que el *Don Juan Tenorio* interpretado por Ernesto Briel sea hoy recordado en el tiempo y la leyenda. En la memoria de los que con él compartimos los trabajos, los días y el aplauso, Ernesto estará siempre presente iluminándonos. **Armando Morales**

Sin haber ido a una escuela de teatro, tenía una dicción impecable, y le transmitía al títere una viveza tal que todos nos quedábamos alelados mirando las cosas maravillosas que él podía hacer para que el muñeco viviera (sobre todo con los de varilla). Creo que es el titiritero más grande que ha habido en Cuba. **Xiomara Palacio**

¡Todo lo que hacía Ernesto Briel era una maravilla! Uno vibraba con él. **Inés María Quintana**

Lo recordamos como el Pepe Grillo en *Pinocho*, el Hombre de Paja en *El mago de Oz*, el Ikú en *Shangó de Ima* o como el Juglar en *El gato con botas*. **Luis Pérez Reyes**

Llamaba la atención su disciplina. No conocía horarios ni escatimaba esfuerzos, hasta lograr transmitir a los muñecos sentimientos y emociones para que el personaje viviera. **Regina Rossié**

¡Sencillamente genial! **Miriam Sánchez**

Al escribir estas palabras, al cabo de tantos años, no tuve necesidad de entrar en lo más profundo de mi memoria o de mi sensibilidad, y es por eso que me he puesto a reflexionar acerca del poder que un ser humano, en pocos

años de coincidencia con alguien, es capaz de ejercer. Ernesto Briel no es solamente el nombre de un titiritero de primer orden, sino la suma de muchos rasgos sabiamente delineados por él mismo, en los que se interrelacionan el hombre y el artista. Después que pasan los años y uno –siguiendo a Arsenio Rodríguez– «conoce la acción de la vida», crece la admiración hacia quien optó por hacer de la suya un oficio y una misión. Aquel joven que apareció un buen día en el ambiente teatral de los sesenta, ejerció sobre mí una fascinación que no le confesé pero que entre él y yo quedó sobreentendida. Él, acostumbrado a concebir criaturas inanimadas y a impartirles vida, como es propio en la naturaleza de un buen titiritero, no encontró barreras para hacerse sentir entre los demás. A mí se me quedó impresa su estampa, se me grabó su voz. Disfruté de sus actuaciones en aquellas interminables temporadas para adultos que se propiciaban cuando los Camejo, y también de su oficio para llegar a los niños. En los breves momentos de conversación que algunas veces disfrutamos, percibí en él una chispa que no era más –ahora me doy cuenta– que el preludio de una vida que iba a ser corta en años pero que nos daría una lección acerca del valor de una entrega, enseñanza que debemos sentirnos comprometidos a retribuir quienes lo conocimos, poniendo hoy, bien a la vista, el verdadero alcance de su legado. **Marta Valdés**

En diversas ocasiones fui invitado por Carucha para presenciar algunas funciones detrás del retablo. Pude apreciar cómo se ponía en práctica el sistema de ayudantía por toda la compañía.

Cuando los Camejo y Pepe Carril querían lograr, tras el retablo, un movimiento ya fuera elegante, romántico o voluptuoso con los muñecos, buscaban y distinguían al «lírico Briel» –como lo denominó en una ocasión Samuel Feijóo. Él aceptaba gustoso, aunque fuera otro actor o actriz el intérprete del títere en texto y voz. No le importaba el anonimato, aun en los programas impresos, donde no es común, en ninguna parte del mundo, que aparezca el crédito del nombre del actor por tal labor en cuestión.

Estamos sin duda ante un *artista mayor*, que desde el inicio y hasta el final de su vida, nos demostró estar en sintonía con el arte. Un ser de gran dimensión humana.

Post scriptum

Este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración decisiva de María Elena Braña Luzardo, hermana del artista, y de mis amigos Santiago Montero, Georgina Alvarado y Marta Angulo. Reconozco también la ayuda brindada por otros amigos: Silvia de la Rosa, Regina Rossié, Mario González, Julio Cordero, Armando Morales, Rubén Darío Salazar, Xiomara Palacio, Eduardo González, Roberto Fernández, así como el resto de los testimoniantes.



FOTO: CORTESÍA DE MARÍA ELENA BRANA

Ernesto Briel, Carucha Camejo y Jesús Selgas en New York (1986)

East side stories

Maité Hernández-Lorenzo

East side stories

EN UN PEQUEÑO VALLE QUE FORMAN LOS

altos edificios entre las avenidas Tercera y Lexington, custodiado por la callada arquitectura de un edificio de principios del siglo xx, encontramos al grupo Repertorio Español. Anclado desde 1972 en la zona este de la isla de Manhattan, en el Gramercy Arts Theatre, la compañía le debe cada vez más a la hibridación de distintas culturas y sus respectivos entrecruzamientos en un mismo espacio, un rostro plural que ha ido conformando durante estos años, y que es parte también de la identidad de la gran urbe neoyorkina.

Esa heterogeneidad que es esencial en New York, y con la cual se alimenta y crece, es también zumo vitalísimo del trabajo de Repertorio Español. Forjador, desde hace más de treinta años, del pujante teatro cubano fuera de la frontera insular, el grupo se ha ido enriqueciendo, debido a procesos naturales de re inserción de esa amalgama que conforma una cultura híbrida, cosmopolita.

Más allá de voluntades propias, el colectivo ha «tenido» que sumar a su elenco a actores y actrices de diferentes orígenes, que en el contexto de la emigración, se trata de uno solo: el de la lengua española. No obstante, ello ha traído como consecuencia, también, que ese rostro del que hablábamos se construya sobre la pluralidad de gestos, raíces culturales diversas, identidades diferentes, hasta conformar un coro multinacional.

En lo personal, conocer no sólo el repertorio de Repertorio, sino también adentrarme en la experiencia de grupo, ubicado en una dimensión totalmente distinta a la propia, me hizo valorar algunos conceptos que escapan de esta crónica; pero debo, no obstante, al menos mencionar. Temas como las estrategias de público, el término «comunidad», la repercusión e impacto cultural, la memoria grupal, autogestión, en unas coordenadas totalmente ajenas, me obligaron a repensar, a revalorar la operatividad y eficacia de lo que en Cuba persigue, en estos términos, un grupo de teatro situado en un *locus* determinado, amén de las abismales diferencias de contextos.

Por otro lado, Repertorio Español, además, tiene la ventaja y la desventaja de estar situado a unas cuerdas de esa férrea cadena que forma Broadway. Su público es también el del Ambassador Theatre, pero cuya referencia inmediata no está en Times Square. El espectador de Repertorio se localiza en la rica y plural comunidad hispanoparlante de New York, en la riqueza singular que ha producido esa hibridación, y la creación de un nuevo *corpus* cultural tejido por esos nexos de múltiples sentidos. Existe una memoria común, identitaria, que el latino de N.Y. va a verificar en el escenario del Gramercy Arts. Es ahí donde se sitúa el reto para el equipo de Repertorio: su público, los temas y la perseverancia de la compañía en ese diálogo comunitario a través del universo dramático en lengua española.

Repertorio posee la marcada voluntad de hacer teatro en grupo, sostener una programación permanente, trabajar las veinticuatro horas del día con tenacidad y, por otro

lado, crear una infraestructura propia (cerca de diez personas en su aparato administrativo y más de una veintena de actores en su elenco) que le permite gestar maniobras de comunicación, promoción y programación de forma sistemática y constante. Un dato importante en este sentido es que desde 1991 el grupo inauguró un sistema de traducción simultánea al inglés, eliminando así las barreras del idioma, y ampliando, de esta forma, su público potencial.

El grupo cuenta además con un soporte de información muy efectivo. Una especie de periódico con frecuencia mensual que anuncia la cartelera, los contactos para hacer reservaciones y otros datos de interés.

Primera impresión

Siempre me sorprende favorablemente, amén de las diferencias de poéticas y lenguajes expresivos, cuando los grupos muestran abiertamente su memoria, sus arrugas al público. Llegar a la sede de un grupo de teatro y percatarnos, aun cuando lo suponemos, de que detrás de esos días, hay una trayectoria, una biografía colectiva que ha conducido a un número de personas durante un tiempo, hacia un proyecto profesional común, que incluye también un proyecto de vida, es algo mínimo, un detalle, a veces insignificante y subestimado por muchos, pero que pone sobre relieve otros significados: uno de ellos tiene que ver con la resistencia y la perseverancia en las cosas.

Fotos de espectáculos, afiches, diplomas, cartas, un montón de videos cubriendo las paredes, notas al azar, copias de críticas; los rostros jóvenes de los que hoy, sexagenarios, te reciben con amabilidad: en resumen, una crónica viva de la historia colectiva, es uno de los impactos favorables al llegar a Repertorio Español.

Al cuidado de ello están todavía Gilberto Zaldívar y René Buch, quienes, junto a Robert Weber Federico –llegado pocos años después–, conforman el triángulo fundacional de la compañía. Creado en 1968, Repertorio Español emerge con el objetivo de «presentar producciones distintivas y de alta calidad del teatro latinoamericano, de España y obras escritas por hispano-americanos residentes en el país», según el documento de presentación de la compañía. Zaldívar y Buch, fieles a su pasión teatral y provenientes de la experiencia de «las salitas» en La Habana de los cincuenta, apostaron por darle continuidad y fomento a su vocación. Quizás sin imaginárselo, los dos cubanos trazaron una línea del teatro nacional fuera de la Isla, que ha trascendido las móviles fronteras de New York y de la migración cubana.

La atención y el servicio total al grupo se verifican en un hecho cotidiano para Gilberto y Federico. He sido testigo, mientras cenábamos en el apartamento de ambos, de cómo mis dos anfitriones interrumpían su cena para responder el reclamo de varios espectadores que llamaban a altas horas de la noche para hacer sus reservaciones.

Pero para ellos en particular, la casa es parte del teatro, literalmente. Basta sólo cruzar la estrecha calle 27 y estar en un sitio y en el otro, casi a la vez. Yendo de una casa a la «otra», Zaldívar y Federico cumplen este ritual como si se encontraran en un campamento urbano, como si la provisionalidad del teatro fuera la de su propia comodidad. Un hogar que se extiende y entra por la puerta gacha del Gramercy Arts Theatre.

Repertorio Español
posee la marcada
voluntad de hacer
teatro en grupo,
sostener una
programación
permanente, trabajar
las veinticuatro horas
del día con tenacidad
y, por otro lado, crear
una infraestructura
propia

Espectáculos

Llegué a New York a las diez de la mañana de un jueves. Atravesar la ciudad desde el aeropuerto JFK y llegar al este de Manhattan, nos llevó casi una hora de total silencio entre el taxista y yo. A las once pasaba las puertas del Gramercy Arts Theatre y para mi sorpresa, minutos más tarde, comenzaba una función de *Bodas de sangre*.

No recordaba haber visto un espectáculo para adultos a esa hora, un día entre semana. Una vez acomodada en la minuciosa salita de Repertorio, mi asombro creció al darme cuenta de que un público de jóvenes me acompañaba. Casi todos mestizos y en cuyo rumor podía encontrar semejanzas con un cubano santiaguero, los estudiantes de un preuniversitario repletaban el teatro.

Más tarde supe que Repertorio, bajo el título de *iDignidad!*, lleva un programa dirigido especialmente a los estudiantes desde 1970. El grupo se lanzó a esta aventura teniendo en cuenta que New York es la quinta ciudad en el mundo que cuenta con el mayor número de hispanoparlantes; además, aproximadamente el treinta y tres por ciento de la población estudiantil es de origen hispano. Todos estos datos y el ímpetu por difundir la dramaturgia en castellano, impulsaron a sus fundadores a tomar esta iniciativa.

Bodas de sangre, de Lorca, bajo la dirección de René Buch, mostraba un escenario desnudo, con los actores ataviados en austeros vestuarios, más oscuros que la apagada vida que proyectaban. Sólo la precaria luz centraba su atención sobre el drama de esos personajes.

Un espectáculo de una densidad cargante, iluminando la acción sobre la imposibilidad del cambio, como el drama chejoviano, tan caro al teatro de Lorca. La vida rural, la transacción económica por encima de los sentimientos, y en especial, la rivalidad de vecinos, como una guerra civil, de la que Lorca fuera triste víctima pocos años más tarde.

Días después se presentó *La casa de Bernarda Alba*, dirigida también por Buch, y estrenada hace algunos años en el grupo con la actuación de Adria Santana en el protagónico, personaje que interpreta ahora la actriz de origen cubano Tatiana Vecino.

Aquí se destacaba un diseño escenográfico minimalista, casi experimental, pero muy expresivo, relativo a la atmósfera opresiva de la casa, analogía directa a muchas lecturas: España, la maternidad, el supuesto orden natural de las cosas, etcétera.

Un conjunto de barrotes colgantes, largos y movedizos, hacían referencia a las puertas interiores y exteriores de la casa. Nuevamente la concepción del vestuario con predominio de los colores oscuros y la enérgica presencia de Bernarda Alba, conformaban un espacio de aniquilamiento, de «martirio» permanente.

La concepción de ambas propuestas está centrada en el interés por el texto y la relación entre los personajes; no hay en ninguno de los dos casos una inclinación por contextualizar la pieza, no es ese su objetivo, a pesar de que hay ciertos elementos que remiten a ese público con su presente. La compañía también mantiene en su repertorio el drama lorquiano *Yerma*, como voluntad explícita de darle una mayor divulgación a la obra dramática del poeta andaluz.

De igual forma, Repertorio Español se ha alimentado de textos fundamentales de la dramaturgia contemporánea latinoamericana poco frecuentes en nuestra escena nacional. Un ejemplo de ello es la pieza de la argentina Griselda Gambaro, *La malasangre*; y la reconocida *Casa propia*, de Dolores Prida, o *La gringa*, de Carmen Rivera, entre muchas otras piezas del teatro continental.

La fiesta del chivo

La novela había llegado a mis manos hacía relativamente poco tiempo. Conservaba aún claramente muchísimas escenas del texto de Mario Vargas Llosa.

Recordaba muy especialmente el conflicto de Urania, la protagonista, con su padre, el exilio obligado de esta, la ruptura familiar, el silencio por más de treinta años y la relación sufrida e inevitable con el pasado. En un segundo plano, venía a mi memoria la lectura tempestuosa de los pasajes sobre Trujillo, su cruento gobierno, su muerte, la descripción detallada de su personalidad, y la mirada de los otros al respecto.

Para mí resultaba muy curioso el hecho de traducir en lenguaje teatral el desafío de la palabra narradora de Vargas Llosa. Su director, el también cineasta colombiano Jorge Alí Triana y su hija Verónica Triana tuvieron a su cargo la versión escénica de la novela homónima. Transitar de lectora a espectadora, era para mí un viaje lleno de sorpresas e inquietudes.

En primer lugar, llevar a escena ese título en un contexto donde puede situarse la protagonista, estar dirigida a un público con múltiples cercanías con la historia, es un hecho que cobra disímiles singularidades y lecturas, que pasan por lo sentimental, lo vivencial, lo político, lo filial, y muy especialmente, por la identificación.

Muchos de los que asistieron a la función de *La fiesta del chivo* esa noche eran dominicanos con edades que posibilitaban un reconocimiento mayor con la obra; otros eran jóvenes cuya información de esos sucesos históricos les había llegado a través de referencias. Lo que no dejaba de ser parte de una historia común. Esto en todo momento fue un dato muy atractivo para mí. ¿Qué pensaba ese espectador en ese instante, que desde el exilio, tal como Urania, presenciaba esa obra? Era una lectura colectiva de un proceso que para la historia de la nación dominicana sentó un precedente infeliz: la dictadura que le tocaba en el continente. Esta lectura colectiva de la teatralización de la novela, no podía ser la misma que se hace en una relación más personal e íntima con el libro. Aquí las connotaciones provocan un acercamiento conjunto, vivo, de otra índole; para mí en esto consistía lo más estimulante de la puesta.

En ese sentido, considero que la pieza gana un público con otras cualidades. Ahora bien, no me parece que la versión escénica en rigor alumbró el texto desde el punto de vista teatral. No hablamos aquí de que la novela sea mejor o no que la obra de teatro. Sino de una cualidad indispensable para poder entender la historia desde un escenario. Creo que a pesar de los notables esfuerzos por convertirlo en un material eficazmente dramático, la historia pierde en ocasiones su coherencia. Para el público que no tenga la referencia literaria le resulta, a mi juicio, engorroso el cúmulo de personajes y la relación entre ellos, algo que la lectura de la novela, por su extensión y la facilidad de la palabra, resuelve. La apretada síntesis de la versión a favor de crear núcleos de representación, atentó contra la fluidez de la obra, repito desde el punto de vista del suceso teatral. El recurso cinematográfico de *flash back*, de mucho cuidado en el teatro, para descubrir la historia escondida, silenciada por Urania, principal conflicto del drama, hace que en ocasiones la temporalidad de la acción se estropee, y sea en exceso repetitiva.

No obstante, considero que el hecho de montar esta obra, y el esfuerzo intelectual que conlleva realizar su versión al teatro, especialmente en manos de la experiencia de Triana, quien también es su director artístico, impone un interés particular sobre esta experiencia.



FOTOS: REPERTORIO ESPAÑOL

La fiesta del chivo, Repertorio Español

Siempre había escuchado hablar elogiosamente de Ricardo Barber. Fue una sorpresa para mí poderlo ver en *La fiesta...* Barber interpreta al general Trujillo y a Agustín Cabral, padre de Urania y figura política de relativa importancia durante la tiranía trujillista. Barber tiene el desafío de mostrar dos rostros opuestos: primero el de un hombre dictatorial, imponente, déspota, aniquilador, tirano, libidinoso; y el de un padre de familia que progresivamente va en decadencia ante los suyos y ante el poder.

Con un meticuloso cuidado en el gesto, la expresión, la modulación de una voz grave, hasta la caracterización corporal sin apenas maquillaje, Ricardo Barber asume a un Agustín Cabral indefenso, incapaz, adorable con su única hija, pero cobarde y traidor. Barber logra con este personaje mostrarnos también una humanidad de matices, un hombre sumido en duras contradicciones donde está en juego su vida y la de los suyos, pero más que todo, su estabilidad social y económica. Sin embargo, la asunción de una personalidad como la de Trujillo, paradójicamente, hace excesiva su encarnación y nos muestra un estereotipo del tirano, una postura moldeada y por esa razón menos creíble.

Alejandra Orozco, quien dobla el personaje con Anilú Pardo, interpreta una Urania dura, monolítica, que irá cediendo en la medida que avanza la obra, pero que no cesa en su postura contra el padre, causa de su exilio, al entregarla al apetito lascivo del General Trujillo, a cambio de la restitución en su cargo.

La fiesta del chivo se suma a la lista de versiones que a partir de textos narrativos ha realizado Triana. Con anterioridad, y presentado en la sala de Repertorio Español, montó *Crónica de una muerte anunciada*, sobre la novela homónima de su coterráneo Gabriel García Márquez.

Las puertas del Gramercy Arts Theatre también han estado abiertas a otros grupos. En su pequeña sala hace

dos años se presentó *El enano en la botella*, texto de Abilio Estévez, por Teatro de la Luna; el performer Waddys Jaquez con su *Pargo*, quien estuvo en Cuba en la pasada edición del evento Mayo Teatral, que organiza la Casa de las Américas; o el Teatro Scaramouches con *La tiendita de juguetes*, en funciones para niños. Otra de sus invitadas más familiares desde hace treinta años es la bailaora mexicana Pilar Rioja, quien mantiene en la sede newyorkina una temporada permanente. Rioja y su grupo añaden a la programación de la compañía la danza de raíces hispanas.

Repertorio Español es un grupo que se ha consolidado y ha legitimado un foco de especial atención en el concierto múltiple y abundante del teatro *off Broadway*. Respetado por la crítica de los importantes diarios del país, entre los que se encuentran el prestigioso *New York Times*, el *Daily News*, entre muchos otros, también ha despertado interés fuera del circuito de New York. Con más de una treintena de premios durante estas tres décadas, el grupo ha sostenido un intercambio artístico con creadores de la Isla y se ha identificado con la noción del teatro cubano, tanto dentro como fuera de la nación insular. De esta forma, ha colaborado con proyectos conjuntos con la compañía Hubert de Blanck, con actores residentes en Cuba y ha mantenido interés especial en la obra de Estorino, quien ya había trabajado de conjunto con Repertorio en el montaje de su pieza *Parece blanca* con el elenco de la compañía newyorkina. *El baile*, su pieza más reciente, fue estrenada en el Gramercy Arts Theatre como parte de la beca Theatre Communication Group en 1999, que incluía el estreno de una obra con elenco de New York. Por Cuba participaron Adria Santana, como Nina, y el diseño escenográfico del artista plástico Ismael Gómez; por Repertorio se encontraban Ricardo Barber, en el papel de Conrado y compartiendo el rol de Frabizio, los actores Juan Sebastián Aragón e Iván Espeche.

Puertos

El mar, un río, el agua, que contiene también a la Isla, son los que cierran y también abren la comunicación con el mundo. Esa dualidad con la que carga el isleño a todas partes es su destino: también el del emigrante. El teatro cubano que se hace fuera de la Isla, en este caso en Estados Unidos, también casualmente está mediado por el puerto, el mar. El agua conduce una vez más los pasos de la práctica escénica en los bordes de la tierra firme de la nación.

En la actualidad son muchos los ejemplos de teatro cubano en ese país que es un continente de múltiples culturas desde su propia génesis. Junto a esa riqueza y heterogeneidad se va grabando en la materia teatral del cubano emigrado, esa amalgama ajena, a veces hostil, pero inherente en ese tránsito migratorio.

Existen muchas experiencias que van consolidándose en este sentido a lo largo y ancho de Estados Unidos. No sólo en la práctica escénica, sino también en su escritura. Asumiendo también la participación de miembros de origen no necesariamente cubano en su *staff*, los grupos crecen e incorporan esos elementos a su obra. En Los Ángeles, Jorge Folgueira encabeza el Festival Internacional de Teatro Latino; en Miami, Teatro Avante, La Má Teodora, Teatro del Obstáculo, Producciones Abanico, aventuras de naciente creación como en la que está empeñada la actriz Grettel Trujillo junto a otros actores, o las experiencias performáticas de Alina Troyano y su *Carmelita Tropicana*, por ejemplo, van contribuyendo a la construcción de ese escenario, al margen de profundas diferencias en lo formal, temático y hasta político. Con el Premio Pulitzer al cubano Nilo Cruz por su obra *Anna in the tropics*, la dramaturgia en la diáspora —con la activa participación de figuras como María Irene Fornés, José Corrales, ya fallecido, entre otros— junto a la cada vez más creciente participación de académicos de origen cubano interesados en la relación del teatro de la Isla y el del exilio; se hace de obligado rigor tener más presente esta perspectiva en los análisis teatrológicos actuales. No me refiero a la producción escénica y escritural, sobre la cual Rine Leal, Carlos Espinosa y otros estudiosos han marcado un importante precedente; sino al establecimiento de nexos concretos, de relaciones, de proyectos conjuntos entre los núcleos de producción tanto de aquí como de «allá».

Bodas de sangre, Repertorio Español



Hace un año la combinación entre actores y un director de Miami, Alberto Sarraín y un elenco de Cuba en el montaje de *Parece blanca*, de Abelardo Estorino, concretó, con un costo altísimo en muchos sentidos, esta consonancia de vínculos, de relecturas, creando un espectáculo compartido, teniendo en cuenta esa circunstancia dual.

Más allá de profundas diferencias, estos centros de creación tienen un rasgo común, y es justamente que la mayor parte de sus protagonistas son cubanos, por su sentido de pertenencia y porque una acumulación cultural, vivencial, ha contribuido a construir su imaginario teatral

Más allá de profundas diferencias, esos centros de creación tienen un rasgo común, y es justamente que la mayor parte de sus protagonistas son cubanos, por su sentido de pertenencia y porque una acumulación cultural, vivencial, ha contribuido a construir su imaginario teatral. Ya es una verdad de Perogrullo que la cultura cubana es una sola. Una sola, múltiple y diversa, nacida no importa dónde, aunque esto último también tiene sus matices. También a ese acervo de experiencia vital e identidad emocional, cultural, se le aprehende un cúmulo vital muy ligado a la connotación migratoria, a la hibridación de lenguas y culturas, al ser tatuado que es el inmigrante.

El espacio invadido

Dinorah Pérez Rementería

No hay nada más engañoso que la verdad.
Y esta es la verdad más absoluta.

¿CÓMO CONJUGAR LAS RELACIONES DE percepción? ¿Cómo definir las? ¿Cómo afirmar si escribo una relatoría, una idea de relatoría o su metáfora? Relatoría, metáfora, secuela, imagen. Jugar con los conceptos debido a la relatividad de los conceptos. Conceptos cuestionables, conceptos vulnerables. Una actitud para escribir o ¿describir? Nombrar implica ya un notable alejamiento del suceso artístico. La palabra, el abismo. Ah, que tú escapes de esas formas absolutas, cuando habías encontrado tu definición mejor. Pasajes de verdad. Pasaje a lo desconocido. Ilusión de las definiciones, necesidad de catalogar, de especificar. Reivindicar a Einstein.

Negar, aceptar, torcer el pie (o el brazo), huir, generar otro tipo de implicaciones relacionadas con la obra de arte?, defender su antítesis.

Performance, propuesta ideal en el contexto académico: bueno, bonito, barato. Diálogo sensible a la improvisación.

Los primeros talleres auspiciados por la Cátedra de Arte de Conducta, que dirige la artista Tania Bruguera: *Performance in reverse*, impartido por el creador y pedagogo cubano-estadunidense Tony Labat, quien además convidó a dos artistas reconocidos como el norteamericano Mike Osterhout y el alemán Hans

Winkler; Movimiento del cuerpo, por la coreógrafa y bailarina Marianela Boán; Notas de ex reclusos e Incidencias en el espacio urbano, por los artistas plásticos Ángel Delgado y Carlos Garaicoa en ese orden; Conducta, por la propia Tania Bruguera; y Motivos de reflexión, por el crítico y curador cubano Eugenio Valdés, removieron una serie de viejas tribulaciones. Afectaciones sinceras de quienes hemos sido arrastrados, destruidos por el monstruo. (Y toda ciudad tiene siempre un monstruo perpetuo).¹

Quizá decida no re-latar. Ni tender a la disolución. Centrar las coordenadas. Llegar hasta el taller o hasta el performance por una vía tangencial, pensamiento lateral. Recuperar algunos testimonios sobre ciertas secuelas que aún nos quedan. Bombardeo. Muerte. ¿Resignación? ¿Resurrección?

Hoy he regresado después de mucho tiempo. He vuelto a mis apuntes. He vuelto a pintarme las uñas con salsa de tomate, a colocarme cepillos en los pies como Pippa Mediaslargas, a rascarme la nariz. Una libreta: posibles ideas, acciones desdibujadas, burbujas. Fósforos entre mis dedos. Alcanzar, tomar aire. Desgreñarme en público. Hemos recordado a Saúl Green, tendido en el suelo con su boca repleta de chocolate líquido, con la boca abierta como la obra abierta. Un chorro de leche hirviendo cae sobre él, abrasándole la cara. Partículas blancas, negras. Confusión.

Hemos hablado de Chris Burden, de cuando se encerró en un closet durante cinco días con una botella para tomar agua y otra para orinar (un ser oculto las renovaba diariamente), o de sus desenfadados disparos a un avión con pistola de juguete; Bárbara Smith, desnuda, incitando al público a abrazarse a ella, a su cuerpo; Dennis Oppenheim comiéndose una galletita dulce con una cámara minúscula de video hasta que logra ver su estómago en el televisor; Tadeusz Kantor en *Panoramic sea happening* cuando dirige la orquesta de las olas del mar.

Otros muestran catálogos de cubierta cromada: Sterlac, Ives Klein, Marina Abramovic, Paul Cos...

Ahora Tony Labat ha traído nuevos nombres, nuevos cuerpos, los ha traído de verdad, los ha cargado en su costal, en su costado, entre sus manos: sus alumnos, los estudiantes del Instituto de Arte de la Universidad de San Francisco. De ellos sólo logro recordar a Aloyse Blair, que salió a caminar por las calles enredada en la bandera de Estados Unidos, el 4 de julio, día de la independencia nacional; y a Jen Jiu Chen que tragaba el moho del suelo recogido por la aspiradora.

Tony Labat se había iniciado en el arte conceptual antes de crearse el Departamento de Performance en el Instituto. Tenía una obra reconocida como artista: secuestró a un diputado del gobierno casi a punto de postularse, se entrenó durante un año como boxeador en ligas profesionales y se amarró una bola de discos a sus testículos en el escenario mientras conversaba animadamente con su madre por teléfono.

Mike Osterhout había comprado un cementerio en Glen Wild, una escuela para la ejecución de un curso de verano con estudiantes de arte, escrito canciones a una banda de rock, confeccionado una columna semanal para el diario *The river reporter* en Narransburg, y adoptado, entre otras cosas, un seudónimo artístico (*Kristan Kohl*).

Por su parte Hans Winkler abofeteaba conscientemente a Mickey Mouse en Disneylandia. (El pobre Mickey firmaba su sentencia suponiendo un autógrafo el papel que el artista le tendía). Se había disfrazado de oso en un bosque alemán y pernoctado, jugado, aullado, asustado, posado para fotos de la prensa durante noches y días. ¿Los osos regresaban a Alemania después de haber sido exterminados durante la segunda Guerra Mundial?

Entre los artistas cubanos insertados se encuentran James Bonachea, quien forma parte del Colectivo Enema. Su obra comprende desde la metamorfosis corporal hasta la más genuina de las intenciones, disolver su acción en los grupúsculos, los crepúsculos, la carretera.

Wilfredo Prieto, el pequeño vigía lombardo. Dibujos en el chicharo, el mundo del chicharo, paseo vespertino de una planta en una isla del Caribe. Dos bicicletas que se hacen el amor, una jaula de pájaros sin aspas, la matrioshka, las cubetas, los vasos plásticos con líquidos distintos a orillas de la galería, vasos que pueden ser barridos en cualquier momento.

Ariel Orozco, que lleva adelante una terapia clínica de su propio cuerpo, investiga el peso y el dolor, terapia de peso, terapia de cuerpo, espiritual, físico. A través de las consultas médicas con un psicólogo, su ritual, su representación, sus traumas. Su locura. Hasta los enfermos fingen, como los poetas, creyéndose el dolor, modulando su dolor.

Luis Gárciga y Miguel Moya ponen en crisis su salud mental (y material), han recorrido interminablemente los itinerarios de la compra/venta de un billete verde, o sea un dólar (¿o dos?). La eterna pérdida, eterna deuda del bolsillo. Declaración oficial con documento ajeno. Firmado/filmado por la máquina, día, hora, mes, año de uso, año que transcurre. Caras que se repiten: el guardián de la puerta (guardián en el trigal), el policía que sospecha.

Ras José Antonio Tamayo, con sus grelos y su *Biblia* y su razón de ser. Ha cercado la estatua blanca de Martí en el Parque Central, justo en la esquina caliente, asado en la pelota, entre las palmas. Cerca de tiza como el círculo de Brecht. O como alambres de púa.

Humberto Díaz y Analía Amaya se besan apasionadamente detrás de un monitor, se desnudan, se tocan, se lamen, gimen. Se dan trescientos sesenticuatro besos por minuto. Se ejercitan, se calientan. Poses eróticas, armas blancas, armas blandas, amarras. Goteras que se esparcen entre las piernas –del público. Humberto propone (y Ana dispone) que tres personas hablen en distintos idiomas. Uno nada entiende. Entre ellos no se entienden. Otra vez la barrera infranqueable del lenguaje, como en *Combate de negro y de perros*, de B. M. Koltés.

Amaury Pacheco y Yoanna Depestre pertenecen a una ciudad al este de La Habana. Poetas, budistas, artistas. Ella escucha a través de sus audífonos una melodía de amor en tanto un crítico la presenta como joven promesa de la literatura cubana. Se ríe, se burla de los parásitos que el otro muestra, de sus trazos, de sí misma. Él está enterrado en la arena frente al mar, su cabeza se descompone en el agua recitando. Desanda por las calles con su personaje, con su vestuario adecuado, inadecuado (¿quién lo sabe?, ¿alguien sabe?). El hombre mutante (o mutable) del girasol y las cascaritas de naranja.

Andrés Matute, oriundo de Colombia, ha fabricado una mesa para no comer, una mesa de rejas, una cárcel, el hambre, la miseria, y ha pintado con cal una cebra en la Quinta Avenida, de banco a banco, nadie la pisa. Un puente para trasladarse verti-cal-mente. Amasando el pan como un riñón, cortando, insertando cubiertos, desaparece.

La Vaughn Belle, virgen como las Islas Vírgenes de donde proviene, escondida tras un reloj de arena. Sus huellas quedan en el suelo. Se recuesta a la pared y delimita el borde, su silueta. Imposibilidad de dibujar su brazo, el que pinta. La mujer ha quedado manca, fracturada en la pared, con su rodilla curva.

Integrado por cinco estudiantes (femeninas) del Instituto Superior de Arte, el grupo 609. Trabajos con la



DOGMA, de Ras José Antonio Tamayo

luz, el orine, las toallas, la alcantarilla. Orinan desde lo alto del podio. Como una fuente. Permanecen cuatro horas sin poder moverse, bailan en su carronato y piden a los espectadores un paseo por el interior de la casa, por la ciudad del futuro, noche de vino y rosas. Dormidas sobre el contén del barrio con láminas en labios de metal.

El espacio invadido

¿Cuál es el espacio del artista? ¿La galería? ¿La calle? ¿El límite entre genialidad y esquizofrenia? ¿Su obsesión, la tontería, el juego, la mascarada?

El artista camina por el medio de la calle. El artista, el peligro. El artista se expone constantemente a las malas lenguas, a las malas palabras. Ha salido a caminar como un niño por el medio de la calle. Pero el artista no es un niño; al menos no es un niño a los ojos de los

demás. Nadie salva al artista de ser aplastado por un carro mientras camina lentamente por la cuerda floja. Tampoco es un loco declarado (aunque tenga cara de loco).

El espectador intuye: hay un equilibrista, un objeto, su objeto del deseo. El espectador disfruta el peligro como en un circo griego de gladiadores. Ansía profundamente deslizarse en las goticas de sangre del artista. Satisfacer su curiosidad, ese lado oscuro de su corazón, el último adiós del pobre hombre de la línea.

El espectador necesita la representación para poder vivir, alimentar su sentido lúdico y perverso, deseo infame de la especie humana, necesita del pellejo del otro, del riesgo del otro, del prójimo, sed de la sangre de su prójimo, del ridículo de su prójimo, del ridículo nuestro. Interactuar, agredir.

El espectador necesita de los locos, de los cojos, del espectáculo. Necesita jugar a ser espectador, necesita de

las personas con imaginación, del espacio invadido, del espacio vacío, crecerse ante las dificultades. Gritar, injuriar, ponerse en fila india a mirar por el espejo, por el retrovisor del artista.

El espectador destroza máscaras, sus propias máscaras que lo convierten en un ser frustrado y reprimido. ¿Será que la mejor manera de ser hombre es ser actor? ¿El artista es un actor? ¿El público es un actor? ¿La ilusión del público?

El espectador marca las distancias, mira, critica, representa con el rabllo del ojo, disimula su atención sin conmovirse (¿o se conmueve?): la cabeza del artista ha podido rodar a sus pies.

El artista camina por la senda izquierda, el artista se descubre: es un héroe prisionero en un imperio de ratas (con plenas facultades mentales).

El artista disuelve la acción, que sólo él sabe, en la turba de gente. Ofrece a los espectadores el poder, el trono, el cetro, ¿el príncipe o el mendigo?, su humilde actitud; la víctima inteligente.

En la galería el espectador se subordina. En la calle el subordinado es el artista; el espectador posee un status superior, está en su medio ¿natural? y propone el juego, las condiciones, las opciones. ¿Te quedas o te vas? ¿Me aceptas por esposa?

El artista se deja fluir tímidamente en el espectador, en su discurso, sin destrozarle su ilusión poética.

A veces uno se pregunta. Uno deforma realidades. Uno contribuye a deformar, distorsionar. Eugenio Valdés menciona dos criterios en relación con la verdad: uno que apuesta por su condición estática (no estética), y otro que la torna vulnerable. La verdad es un acto de ilusión tan frágil como el arte mismo, una forma de seducción. Ideología, cámara oscura, autoridad.

Justo en el techo de su casa Carlos Garaicoa se pregunta cómo borrar límites, cómo estructurar significados desde la multiplicidad de los lenguajes. La huida hacia un espacio cero, hacia el vacío. Eliminar la presencia del hablante, el poder del emisor. La conciencia límite.

Ha llegado el momento de tragarse el fuego. Una barra con gasa en la puntita. Mojar, abrir, acercarla de forma vertical. No hay oxígeno dentro de la boca. Se apagará instantáneamente.

Ponencia sobre una acción en la Casa de México

He ocupado media hora el lugar de Tania Bruguera durante una sesión de conferencias en la Casa de México. He ocupado un lugar que no me pertenece. He hablado en inglés. He ilusionado a las personas expectantes.

¿Esto es arte? ¿Crear que esto es arte? Preguntar, confundir para satisfacer mi egocentrismo. Los espectadores han esperado por Tania largas horas, amargas horas. Esperaban a la artista plástica, la conferencia de la artista.

Pasar Dinorah por Tania, o lo que es igual, gato por liebre. ¿Usurpadora, ilusionista, maga? Sin discurso preparado, disolverme en un grupo de intelectuales yo, sutil nota discordante en una situación preconcebida. Colocarme al frente del auditorio como cuando abría el telón del cuarto de mis padres, los pobres espectadores, mis pequeños alumnos.

¿Ellos sabrían quién soy yo? ¿Mis deseos de engañar? ¿El arte es una terapia o una droga? ¿Una enfermedad mental?

Los espectadores perdían su almuerzo por mi culpa. ¿Qué esperaban ellos? ¿Esperaban de mí? ¿Qué?

¿Qué tipo de comunicación se estableció? ¿Qué tipo de incomunicación?

Tomar el espacio de Tania, tomar el espacio del arte? ¿Cuál es la verdad? ¿Cuál es mi verdad? ¿El buró, la oficina, las tablas? ¿Atacar, blasfemar? ¿Burlarme de los espectadores? ¿Tragar en seco? Involucrarlos en mi espectáculo, en mí ridículo, ridiculizarlos, ¿esto es arte, es una confidencia, es una mierda? Interrumpir sus conceptos, sus definiciones, sus modos de pensar, de simular. Desilusionarnos mutuamente.

El arte de conducta, como algunos prefieren llamar (o quemar) al performance le permite al artista adoptar ciertas posturas ambiguas que adquieren dimensiones ideológicas opuestas al contexto y su significado: puede utilizar mano de obra ¿barata? que represente determinada acción en público (o sea, actúa en calidad de director), desaparece (se larga a su casa) antes de la presentación, llega treinticinco minutos tarde a una cita de trabajo, o envía personal (calificado) que lo sustituya en reuniones colectivas –recuerdo el famoso caso de Jean Genet.² Teniendo en cuenta estos elementos –que lindan entre la crueldad y el adefesio– resulta imposible sustraerse al ingenuo argumento, a la vez devenido reflexión pragmática. ¿El arte es una toma de conciencia o una tomadura del pelo?

Fragmento del poema colectivo/cadáver exquisito construido durante el taller de Marianela Boán

El amor fue la columna
estructura de los cuerpos-mente
Ufff, ahh, ja, ja, oh, sí...
Allí estaba la burbuja entablada
endiablada
con el centro en todas partes
dentro y fuera
la burbuja se estiraba y cada uno era el otro
cansancio, alegría, sin palabras
miedo escénico, libertad
intensidad, calor
cae, sala, espejo, serpentina
tiempo tac, tac, tac impulso, espacio, despacio
camina, corre, contraste gris, azul, rojo, amarillo
insomnio, historia, adiós... a la danza contemporánea



ansiedad, sacacorcho, salto, conexión,
destino, oh destino, cuenta regresiva, burundanga
mandiga, sandunguita y el jamón con arroz con pollo
suave y lento contenido
explotar en cuerpos deformes, en el silbido de una noche
de verano
copiar un cuerpo irreal, ficticio
como un ojo que te observa
que te toca. Los conozco a todos.
Quiero lograr un organismo, el cansancio físico
conduce el movimiento. Enfermo.

Llover sobre mojado

Los lugares de indeterminación en las obras de arte han convertido la relación creador-espectador en sitio de encuentros y desencuentros, olvidos y manipulaciones; terreno móvil con efectos imprevisibles donde ambos sujetos colman los silencios. Uno vuelve al canoso mecanismo. A uno lo perturban ciertas cosas –sementadas. Uno duda sobre la concreción de códigos, sobre los consensos, sobre los conceptos, las metáforas, la manera de intervenir la mente y el universo subjetivo del espectador, la situación de enunciación. El pensamiento es una válvula de escape.

Tania Bruguera ha dicho:

Una de las características más seductoras de las obras de arte radica precisamente en sus espacios o zonas de indeterminación. Aquello que se le llama genialidad (cuando no se refiere a virtuosismo) y/o acierto artístico. Combinación entre estas zonas y el uso de un vocabulario simbólico establecido. La indeterminación es un concepto que puede asumir la mirada tanto desde fuera del proceso de creación como desde dentro, pero siempre presupone un elemento progresista. El creador tiene la posibilidad de re-establecer nexos conceptuales y re-codificar signos y elementos de uso cotidiano, a través de los cuales se expresa. Momentos de indeterminación, momentos en los cuales el artista, el público, el crítico tienen la libertad de proponer, de sugerir, de obviar. La poesía interviene en la búsqueda constante de las interrelaciones de objetos, eventos, sentimientos y pensamientos, una manera de entender, de re-ordenar las cosas.

Al parecer el público es invitado a legitimar, a comprender y admitir, o permanecer alejado del acontecimiento artístico de manera política o estética. Se le



Calobar, de Luis Gárciga y Miguel Moya

incita a arriesgarse, a probar todas las variantes en su recorrido por las series (casi independientes) que propone la obra contemporánea –discursivas, narrativas. ¿Cómo encontrar los referentes? ¿Cómo asirse? ¿Quedan todavía referentes verdaderos cuando el germen de la simulación se extiende como el SIDA? ¿Qué son las sociedades de consumo? ¿La sociedad que nos consume? Quizá ya no exista diferencia entre una sociedad posindustrial y otra que según los estudiosos no ha arribado aún a la era posmoderna, al menos en lo que al arte respecta. Las influencias dominadas por un arte mayor, el arte del mercado. Cuba ya ha dejado de ser una ciudad/sociedad para volverse una mercadería, en crisis. Le ha llegado la crisis antes del florecimiento. El equivalente a un vaso de azúcar en la cárcel, diez cigarros.

Lente, lentejuela, cintas. Erwin Piscator trataba de representar la historia como una estructura sobredeterminada. Una historia que no era visible en la realidad, ni producible en sí misma sino a través de sus efectos (especiales). Involucrando medios expresivos de distintas procedencias. Sin embargo en las artes

visuales algunas pinturas al óleo han logrado abordar temas de contenido poético-ideológico que responden (o más bien actúan, inciden) con más efectividad los intereses de un receptor contemporáneo que otras piezas construidas sobre la base de elementos electrónicos, digitales o virtuales. En este punto he coincidido con Tania Bruguera:

El arte siempre ha estado seducido por nuevas tecnologías y filosofías, pero en su condición de contemporaneidad intervienen no sólo los medios de los que se vale sino la manera de administrarlos y utilizarlos. Más que nada depende del conocimiento que tenemos sobre nosotros, en relación con la historia y con lo que nos rodea. Lo que define nuestro lugar en el universo (artístico o no).

El teatro, el performance, el arte conceptual, la acción social, la crema para el pelo... A inicios de los sesenta Wolf Vostell abandonó la institución para salir a la calle. Advertía con sus happenings sobre la guerra y la destrucción. En Estados Unidos las acciones realizadas



Experiencia paranoica, de James Bonachea

por The San Francisco Mime Troupe y el Living Theatre, de Nueva York, proponían experiencias similares. El actor y director argentino Ricardo Bartís afirma que el teatro tradicional funciona como museo arqueológico, repetición, al borde de la muerte, de sus propios signos. De alguna manera el performance art también se ha convertido en una tradición. La imperiosa necesidad de legitimación (de él mismo, de su lugar de acción, del público requerido) atenta contra su propia esencia. Así han de morir las formas artísticas extra-oficiales (extraordinarias) ante la fuerza de tracción material y la búsqueda de un espacio en las instituciones. Al final del juego el performance se convierte en un cementerio de automóviles, o en cualquier otro drama de nuestro absurdo cotidiano, sin haber ganado todavía la sagrada contundencia de una manifestación política, cuyo nivel de improvisación conduce al «público» a participar y comprometerse emocionalmente con los acontecimientos.

Muchos creadores se han adherido al siguiente método —bélico— que sustenta ciertos requisitos inminentes (para alcanzar el éxito). Mecanismo que con frecuencia

contribuye a abrir las puertas al artista al mercado del arte:

- Barniz político traducido muchas veces en imágenes carentes de provocación y agresividad (como para clavar-se en las entrañas).
 - Suele ser efectivo en algunos casos pertenecer al género (o sexo) femenino e incluir presupuestos del movimiento feminista.
 - Inclinación homosexual.
- ¿En realidad podría hablarse aquí de actitud política? ¿Convendría recuperar este tipo de manifestación para confrontar detalles, puntos de vista contradictorios y convertir en sucesos políticos conflictos y carencias?

El hombre-se-hizo-siempre-de-todo-material

Son conocidas las continuas reediciones de «clásicos» performances. Grupos de artistas jóvenes han versionado pieza de creadores (legendarios ya) como Marina Abramovic y Linda Montano, tal es el caso del Colectivo Enema, integrado por estudiantes de Instituto Superior de Arte. Mediador, reflejador, perturbador, precursor, el artista debe robar, extirpar los límites, fundir, reintegrar partículas, proponer nuevos sistemas de ordenamiento del material creativo. Como dijera Klaus von Bruch: «Hoy hay que manejar estos instrumentos de manera mucho más despiadada, sin que importe si tal cosa es teatro o artes plásticas, si se trata de una transición, si es puro o impuro, apropiado o no. Necesitamos una actitud mucho más audaz». Necesitamos del jabón de baño, la cuchilla desechable, un paquete de almohadillas sanitarias, la muñeca de trapo, el réquiem, la requisa inesperada, la pesquisa.

Con el tiempo hemos asumido (orgánica, mecánica, obsesiva, pasivamente) «la suplantación de lo real por elementos de lo real»; políticos, médicos, críticos, periodistas intentan disuadir emitiendo criterios aprehendidos que transforman en gestos cotidianos. ¿Qué diferencia hay entre un actor —llámese al hombre capaz de asumir un rol con pleno conocimiento de causa en cualquier circunstancia y un artista de performance art? ¿Cuál es la importancia de la ilusión artística o mentira poética, profética?

¿Qué objetivo tiene, cuando la representación mina

todas las esferas sociales y políticas de la comunidad?
¿Acaso justifique la escurridiza sensación de realidad?

NOTAS

¹ Virgilio Piñera: *Electra Garrigó*, en *Teatro completo*, Editorial Letras Cubanas, 2002.

² El día en que le fue otorgada una de las condecoraciones más altas de la cultura francesa envió un adolescente negro a que la recibiera en su lugar.

El señor repertorio: segundo acto*

Amado del Pino

SÍ, A FINALES DE LOS OCHENTA PUBLIQUÉ

un trabajo sobre el repertorio teatral en las páginas de *Juventud Rebelde*. Me siento ahora a reflexionar sin aquel texto delante y con el recuerdo de un diseño agradable, a base de un señor con largos bigotes, y otro piropo para el joven que era entonces: el artículo de marras fue bastante comentado y debatido en los medios escénicos de la época.

Entremos de cabeza en este segundo acto. A estas alturas, cuesta siquiera soñar con un teatro de repertorio, a la manera de algunas naciones europeas. Por la época del primer señor de mis teclas, algunos se ponían como meta, en este sentido, el teatro soviético, con su gaviota volando casi eternamente sobre el cielo del Teatro de Arte. Pero entre nosotros la solidez de los grupos anduvo lejos de aquella tradición. Antes del llamado Período Especial, en tiempos calmos si los comparamos con la actualidad, se intentó en 1987 ofrecer a los asistentes al Congreso del Instituto Internacional de Teatro (ITI) un panorama de la escena cubana en los últimos lustros. Recuerdo que la mayoría de los regresos que se concretaron eran sólo pálidas copias de los espectáculos originales.

Después todo se complicaría con el surgimiento de los proyectos artísticos. Si de recordar se trata, saco de la jaba un enconando debate sobre un comentario en el que saludaba con entusiasmo el cambio de estructura. No me arrepiento de mi fervor, pues a decir verdad los propósitos iniciales apuntaban a propiciar el surgimiento de nuevos talentos, sacudir a los colectivos estables de la rutina y

otros fines bien nobles. Pero crecimos y —como dirían en el Tamarindo de mi alma— nos fuimos en vicio. Los colectivos de las capitales provinciales (surgidos a principios de los sesenta) se multiplicaron no siempre con un sentido de una estética propia, y en La Habana los proyectos no han dejado de crecer. Aunque en los últimos tres o cuatro años han aumentado las funciones y se ha robustecido la vida teatral, se sigue dando el caso de que la nueva institución nace con objetivos puntuales, pero tiende a convertirse en otro grupo estable. De manera que nuestra capital puede en un momento «no aguantar» más de tanto teatrista profesional disperso en grupos de ocho, diez, cinco, tres.

Ese crecimiento, desmesurado y muchas veces anárquico, conspira contra la estabilidad, tierra de siembra para la maticca del repertorio. Se suele pensar a corto plazo y casi no hay otro remedio cuando los actores cambian constantemente, porque viajan, se enrolan en largos proyectos televisivos o pasan a formar parte de una división del mismo grupo que quiere salir al mundo.

Las reposiciones se han estimulado bastante en las más recientes temporadas. La maestra Berta Martínez, por ejemplo, asume, una y otra vez y con espíritu de renovación,

*Estas reflexiones se centran en el teatro para adultos. Nuestro movimiento escénico dirigido a los niños, aunque también numeroso, presenta otra realidad, con zonas que pueden aportar mayor optimismo en cuanto a la dinámica del repertorio.

algunos de sus títulos clásicos. En el municipio matancero de Unión de Reyes, Pedro Vera ha dialogado varias veces con *La casa vieja*, del entrañable Estorino. El propio autor y la actriz Adria Santana han dado pruebas, con *Las penas saben nadar*, de que se puede hacer una obra por más de diez años sin que pierda frescura y autenticidad. *Manteca*, de Alberto Pedro, tuvo recientemente un regreso ejemplar. La puesta de Miriam Lezcano, con tres actores distintos a los del estreno, se mantiene viva, actual, palpitante.

Pero sigue abundando la temporada fugaz con reposición dudosa, casual o imposible. Ya sé que esto pasa por la objetividad material y que no se puede estar hablando mucho de estrenos coherentes y reposiciones dinámicas, con pocos espacios en la ciudad para tantas obras y grupos. Eso está claro. Lo que no tiene sentido es que, no pocas veces, aparezca el espacio y el grupo no esté listo. Tampoco le veo lógica alguna –precisamente por lo pobres que somos– a que una producción teatral se ensaye cinco meses y esté tres únicas semanas ante el público.

Un amigo director de escena me recordaba que soy un viejo defensor de los doblajes. Pues sí. Y mi amor no se mitiga. Es mejor que dos intérpretes ensayen un mismo personaje, se enriquezcan mutuamente y la puesta en escena gane en solidez y posibilidades de durar en el repertorio. Lo otro es que la obra se vaya como la estrella fugaz a la que canta para siempre Benny Moré o se empantane en ensayos de reposición. Hay excepciones. Pienso ahora en Teatro Buendía, donde volver a un título es desatar, con similar rigor, las reglas del juego de la

investigación y el entrenamiento. De una forma más tradicional, la compañía Rita Montaner mantiene una fluida alternancia entre estrenos y reposiciones.

En cuanto a la selección de los títulos, hemos dejado languidecer la figura del asesor teatral. Podemos exceptuar a la sabia y creativa Raquel Carrió y su relación de coautoría con la maestra Flora Lauten, o la creciente presencia de Norge Espinosa en Teatro El Público y algún otro especialista que siga siendo contraparte, complemento, ojo crítico interno, pensador en grande de un grupo teatral. Pero muchos de nuestros teatristas ven al asesor como un representante de un discurso teórico inútil para tiempos de tantas complejidades productivas y, a la larga, prescindible, ante el descomunal talento del director. Y el asesor es –a mi modo «asesórico», parcial y comprometido– precisamente quien robustece esa práctica, esos pies en la tierra que tanto se reclaman. Él (o ella) han investigado lo suficiente como para proponer el título que tiene que ver con las circunstancias y preocupaciones del público actual. De paso, está enterado de la trayectoria de esa obra, al menos en la historia teatral cubana.

El señor repertorio no debe ser una foto colgada, ni un nombre con olor a pedantería. A estas alturas se me hace sinónimo de comunicación y eficacia. Y esos conceptos no creo que debamos olvidarlos, ni esperar, entre la queja y el desconcierto, hasta el día en que nos sorprenda una lluvia de abundancia, en la que salas y recursos se multipliquen de forma similar a nuestros fértiles y disímiles proyectos.



ILUSTRACIÓN: NIELS DEL ROSARIO

Oficio de la crítica

en repertorio en r **en repertorio** torio en repertorio

■ Verbena de múltiples encuentros

En 1989 Berta Martínez estrenaba con la recién fundada Compañía Hubert de Blanck la conocida obra del género chico español *La verbena de la paloma*, en una inusual versión para actores realizada por la propia directora, a partir del libreto zarzuelero y del argumento que sirviera de base a la versión cinematográfica que tanto contribuyó a las altas cotas de popularidad alcanzada por dicha obra durante las décadas del cuarenta y cincuenta del pasado siglo.

Al desconcierto de una zona del sector teatral –crítica incluida– ante la selección de tal título por quien desde 1970 insertaba en su repertorio una y otra vez hitos del teatro trágico moderno sobrevino la entusiasta acogida del público, que lo mantuvo en aquella ocasión en cartelera durante un extenso período y que del mismo modo lo recibe cada vez que vuelve a la escena.

Si bien la directora había conducido con anterioridad también las puestas del *Don Gil...* de Tirso, y *La zapatera...* de Lorca, no era menos cierto que en ambos casos se trataba de paradigmas de la comedia, pero ¿qué le hacía ocuparse esta vez de una pieza del género chico español, forma teatral menor para algunas mentalidades no en virtud de la duración de la representación que da nombre a su categoría, sino dada su pertenencia manifiesta al teatro popular, con tipos comunes que desarrollan una trama elemental de escasa trascendencia, cuanto más cuando esta reelaboración del original, según se nos advierte, no parecía atender el predominio del componente musical?

Más allá de determinada situación interna de reorganización de la

FOTOS: PEPE MURRIETA



naciente compañía, a partir de la escisión del colectivo matriz (Teatro Estudio) de donde la mayoría de sus integrantes procedían, que solicitaba la ejecución de un montaje capaz de incluir y entrenar a los nuevos miembros, en tanto coadyuvara a consolidar un sentimiento corporativo, Berta Martínez venía investigando y trabajando con denuedo en los referentes que dieron lugar al surgimiento de un teatro nacional cubano, dentro de los cuales la escena popular española ocupa un plano de primer orden. Esta búsqueda la había guiado en el mundo de la picaresca teatral del *Don Gil* y la sumergía ahora en el ámbito del teatro musical español, con sus sainetes y sus zarzuelas. De aquellas formas de expresión provenía el bufo nuestro, del mismo modo que aquel teatro dramático subsiguiente, en medio del cual refulgía Lorca, iluminaba parte de la creación dramática cubana posterior.

El reto consistía en hacer un género musical con intérpretes que, en su mayor parte, no se hallaban instruidos para tal labor; aunque, tal vez pudiera realizarse una versión que enfatizara en

las capacidades dramáticas y posibilitara, incluso, el desarrollo mayor de ciertos personajes, como la Señá Antonia, junto a la acentuación de algunos motivos sociales, al tiempo que permitiera poner en contacto a las nuevas generaciones de espectadores con la cultura popular española de entonces, de la cual habían bebido sus antecesores.

De tales circunstancias y planteos emergió esta particular *Verbena* que entre fines del 2002 e inicios del 2003 ha realizado otra nueva y espléndida temporada.

En esta reposición el extenso elenco, que incluye nuevos nombres, caracterizado por su disímil procedencia y formación, ha conseguido, no obstante, un alto y homogéneo nivel de interpretación, en el que destaca la presencia de jóvenes talentos con mejores voces para desenvolverse en esta modalidad de representación donde, de todos modos, ha de cantarse y cantarse bien, y quienes interpretan con el donaire y la gracia necesarios los ya legendarios personajes del Julián, la Susana, la Casta y la Señá Rita. Son los casos de Ernesto Tamayo, Ekaterina Gómez, Denis Ramos, Marcela García, Mayelín Barquinero y



Yudit Carreño, estas últimas con la experiencia anterior de otras puestas en escena en la compañía que ya reafirman el decursar de una trayectoria en continuo ascenso. Particularmente sorprendente es la entrega de la Señá Rita que hace aquí Yudit Carreño, dueña de una hermosa voz y exponente de una sólida caracterización dramática e igualmente meritorio es el trabajo de Kelvin Sorita, un actor en formación –quien comparte el Julián con Tamayo– sin experiencia precedente en las tablas, porque *La verbena...*, como ocurre con otras creaciones del teatro cubano actual, sigue siendo un espacio de preparación y crecimiento actoral.

Al buen desempeño de las nuevas figuras sin duda contribuye la entrega de los primeros actores que comparten la faena; entre ellos Corina Mestre, de nuevo en una magistral caracterización de la Tía Antonia que rememora la esencialidad de nuestros intérpretes bufos; José Ramón Vigo y Othón Blanco, a cargo de Don Hilarión y Don Sebastián respectivamente, haciendo gala de la mesura y el rigor acostumbrados, en una tesitura de humorada fina e inteligente, a la cual no resulta ajena la ternura.

Esta *Verbena* devela, ahora con los signos de la escena, los lazos de parentesco entre la pequeña zarzuela española y el bufo cubano ya vislumbrados por otros estudiosos desde la perspectiva crítica y teórica. Es así como sus sucesivas recreaciones, aun cuando reverencien el gracejo ibérico, están recorridas por un humor criollísimo,

por una mirada crítica que, a través de la formalización del *teatro dentro del teatro* tan cara a la dramática cubana y apoyándose, en este caso, en los propios resortes de *lo cómico*, distancia al espectador de la conocida historia que se cuenta valiéndose de variados procedimientos: el de las retrospectivas que aluden al guión cinemato-

gráfico que se halla en la génesis de esta aventura de creación, o la advertencia de la pronunciación castiza de los sonidos de la *c* y la *z*; a la par que actualiza el mundo ficcional mediante referencias a nuestra cotidianidad. Sin embargo, la reflexión sobre *lo social* inherente a los mejores exponentes de la comedia aparece aquí también bajo otros ropajes genéricos, en un contrapunteo rítmico que le otorga trascendencia a la obra y que, luego de la escena con reminiscencias lorquianas del taller, alcanza su clímax en esa secuencia del sereno con su farol, impactante por su hermosa tragicidad que, a tenor con su descubrimiento del *gestus social*, el propio Bertolt Brecht envidiaría.

Todo ello inmerso en el despliegue de teatralidad a que la directora nos tiene acostumbrados, en la perspectiva fecunda que enriquece la partitura aparentemente más sencilla; acompañado por los guiños a veces imperceptibles con respecto a la multiplicidad de fuentes que nutren nuestra cultura, el cuidado en la composición escénica, la evocación que se consigue con la austeridad de recursos visuales; realzado por la iluminación maravillosa de Saskia Cruz, la excelencia en la recreación musical del maestro Juan Piñera, y convertido en experiencia vivificante por algo no menos loable: el espíritu de regocijo y compromiso que emana de todo este conjunto actoral y técnico que defiende su creación noche tras noche en la escena.

Esther Suárez Durán

■ Alquimia de Buendía

Difícil es advertir la razón de la magia. Hace apenas dos años Flora Lauten recomendaba su labor de maestra con el propósito de permanecer en el camino del teatro, pese al éxodo de actores y la turbulencia. *Bacantes* fue entonces el crisol donde un grupo de jóvenes intérpretes aprendía del oficio y la experiencia de otros no tan jóvenes, ya indudables rostros de la escuela Buendía. La puesta que de *Otra tempestad* llega a la iglesia de Loma y 39 en el verano que corre, es nuevamente un ejercicio de fe. No se trata de una simple reposición, de una apuesta por el discreto repertorio. Conocer la historia de este colectivo permite avizorar un acto de alquimia.

Con la misma intensidad que cautiva Próspero a Ariel me ha seducido el material del espectáculo. No tengo demasiado claras las imágenes de las ocasiones anteriores en que asistí a esta función de «los cómicos de Elsinor». Sí recuerdo a Hamlet invitando a pasar y diciendo siempre, justo como pórtico, que la representación ocurría «por primera vez». Con ese nivel de actualización he querido aprehender hoy la obra, aceptar el grado de síntesis al que se ha sometido luego de seis años de replanteos formales, advertir en el lucimiento de los nuevos actores también la carne y la voz de sus predecesores. He regresado noche a noche para observar los dos elencos, mas no como rasero que legitime una incorporación u otra, sino como ejecutoria de la práctica habitual de la contemplación, a menudo festinada y riesgosa en nuestros escenarios.

La escritura de Raquel Carrió, en especial la de *Otra tempestad*, admite en su centro, acaso sugiere, las transformaciones perennes a que es sometido el espectáculo, alcance máximo



de una poética que huye del estancamiento y se apresura a responder a las necesidades prácticas de un momento. A través de los cuadros la historia gana sentido, y el trazado de los movimientos, el engarce de escenas y el dominio de los planos propone un criterio fabular que supera la anécdota y privilegia motivos de pensamiento. Acción plena de sentido conceptual, de asociaciones intertextuales, la versión unifica el universo Shakespeare y las fuentes yoruba y arará de tierra caribeña, conecta así las esencias del Viejo y el Nuevo Mundo y superpone personajes en tejido visual y sonoro de poderosa urdimbre. Aquí y allá deja entrever el rasgo nacional, la intención de patria, de explicación de un sentimiento de isla.

De manera diáfana, *Otra tempestad* narra hoy una historia de encuentro de culturas, de imposición de regímenes, de aspiraciones truncas en una colectividad y de malversación de ciertos bienes. La confabulación es suficiente para atrapar a cualquier es-

pectador. La obra no agobia con referentes excesivos, si bien es posible notar los paralelos orgánicos entre Oyá y Lady Macbeth, Oshún y Ofelia, o fijar los puntos de contacto entre una Lady Macbeth cual Gertrudis para Hamlet, o Macbeth como celoso Otelu de una Miranda libertina. Hábilmente hilvanadas las trayectorias de todos los personajes, la lección espectacular muestra el sedimento de las fuentes originarias y, a la vez, delicioso culto a la humildad, una anécdota que se comprende de principio a fin, carente de hermetismos y alardes de efecto.

Despojados de elementos decorativos, el espacio de la representación es pura arena, sogas y red. Por ello cobra especial sentido el trabajo de iluminación de Carlos Repilado sobre los niveles del escenario y los hermosos trajes de Eduardo Arrocha. El maquillaje de Pavel Marrero continúa las texturas de las telas o el color de los cuerpos, así la imagen de cada actor atenaza una individualidad, son dife-

rentes también desde su elevada especificidad icónica. Los objetos sirven como referencia a un pasaje o necesario pretexto para una acción física: ahí están, por ejemplo, las ruedas, las carretas, la bolsa de monedas.

De lujo algunos intérpretes en *Otra tempestad*.

Ante todo, Alejandro Alfonso recompone un nuevo Shylock que nada tiene que ver con el que recuerdo, magnífico y contundente, de Pablo Guevara. Este gran personaje, a mi juicio el mejor de la textura de Carrió-Lauten, le permite a Alejandro crecerse al incorporar una máscara ladina y reaccionaria, de fuerte acento en lo áspero y avaro. Se aleja de concesiones y mímicas y crea un Shylock torcido, de mirada atenta y firme propósito conquistador. El monólogo del sueño y la acusación a Próspero son dos instantes de lúcida entrega.

Reposado pero constante, José Antonio Alonso imprime a Próspero una densidad que lo yergue como uno de los actores más completos de su generación. Si bien se le ha visto en dos virtuosos unipersonales recientes, uno de los méritos de Alonso es la camaradería con que accede a las escenas de pareja, en especial aquí en la relación con Ariel o con Miranda, esta última de la mano de Juana García, quien corrobora su hermosa y agradable presencia dentro de la textura espectacular, a la que se integra de manera cómoda.

Dania Aguerreberrez derrocha experiencia, sobre todo en el marco del entrenamiento físico, con su Sicorax.

Carlos Cruz devuelve a Macbeth su enconada avaricia, y halla el mejor balance escénico junto a la impecable Ivanesa Cabrera en el rol de Lady Macbeth. Y como para aplaudir varias veces la Ofelia, ya consagrada, en la sangre de Sandra Lorenzo, la actriz más sensitiva y raigal de esta *Otra tempestad*, con un firme acabado de sus cadenas físicas y con el tono bajo pero visceral de la verdadera vivencia interna.

Flora se confirma sagaz a la hora de romper los marcos de la literalidad en pos de un artificio teatral. Los jóvenes actores están *muy bien educados*, se entrenan y se entrelazan, son cordiales en escena. Cheryl Zaldívar no hace, gracias a su voz y dotes naturales, menos que Ivanesa en la Lady Macbeth, al contrario, se presenta como una actriz a tener en cuenta. Yurelis González sorprende con el ímpetu y la veracidad de su Ariel en el monólogo de la República, en tanto Kenia Bernal se vale de su esencialidad de bailarina. También Yanell López y Sándor Menéndez se destacan en Hamlet, así como Luis Alberto Alonso en Calibán.

Si es mágica la mano de Flora, no lo sé. Sí que el talento joven que se apreciaba en cierne en *Bacantes*, taller y laboratorio, ha alcanzado majestad. Será quizás cuestión de pura alquimia que en ese rostro ya llegado a los sesenta se distinga un mito: el premio es acariciar las aguas de la fuente de eterna juventud.

Abel González Melo



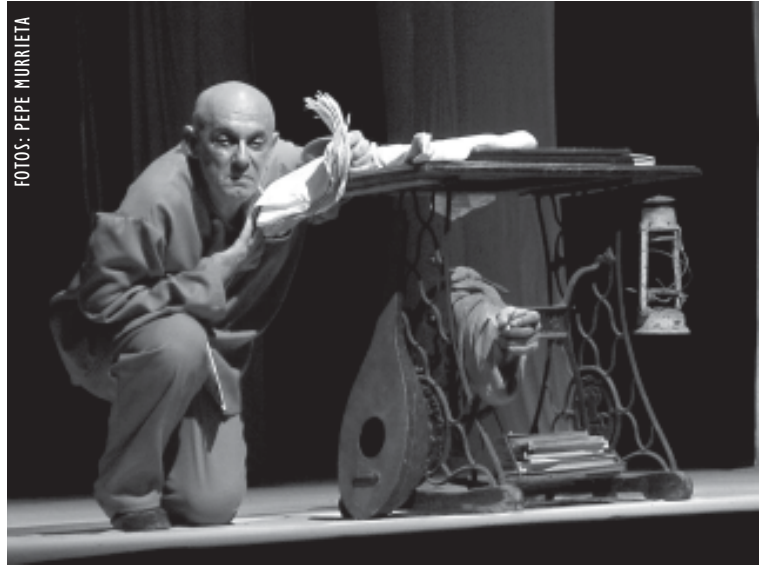
■ Entre el túnel y el pájaro

La sensibilidad más auténtica preside el tejido dramático del estreno mundial de la autora española Paloma Pedrero, *En el túnel un pájaro*, que dirige y protagoniza entre nosotros Francisco (Pancho) García para la Compañía Hubert de Blanck. La Pedrero se especializa en trazar las coordenadas de casos humanos específicos, en esta ocasión se trata de Enrique Guiñales, un autor teatral recalcitrante, algo huraño, de humor ácido y agudo, quien se encuentra en la etapa terminal del cáncer de próstata.

Solo, pero a la vez rodeado por los fantasmas de sus creaciones anteriores, e imaginando una última obra que recoja esta etapa final de su vida, Enrique necesita del afecto humano pero no soporta la lástima. Lucha durante todo el tiempo por alcanzar una muerte digna.

La autora rodea al personaje de otros caracteres que coadyuvan a mostrar las aristas y matices más complejos y variados de ese hombre singular. Ellos son una enfermera que lo atiende constantemente, un animador y actor de un programa de televisión, de lo que se denomina *reality show*, y una hermana de Enrique que desde que eran niños dejó de verlo. Tales peripecias parecen apuntar a un melodrama común, sin embargo la profundidad de los diálogos, sus intenciones reflexivas enriquecen el discurso dramático, le brindan una trascendencia filosófica y conceptual poco usuales.

La versión realizada por García elimina diálogos superfluos y reiterativos, quizá demasiado cotidianos, resalta subtemas como la soledad, la ética del escritor ante su obra y el peligro del exceso comercial en el arte, la crítica a la televisión tonta que deja fuera lo artístico, en desigual competencia con el teatro. Pero insiste sobremedida en la dignidad con que el ser humano debe enfrentar las adversidades y la imprescindible cuota de amor que



FOTOS: PEPE MURRIETA

necesitamos dar y recibir, de ahí que el tratamiento que le otorga a Ambrosia, la hermana de Enrique, rompe con lo melodramático: ella es rodeada de rasgos humorísticos y fantasiosos.

El concepto de puesta en escena traslada al surrealismo la realidad más directa de la escritura dramática. Pancho cuenta con la escenografía y utilería de Eduardo Arrocha, quien ha recreado varios momentos pictóricos de Salvador Dalí en los grandes paneles del entorno escénico: ahí están sus cabezas de toros, sus figuras escultóricas. Un cierto horror al vacío permite que los espacios se vean yuxtapuestos, pues recrean los ámbitos mentales del enfermo: visiones y delirios en espera de lo inevitable.

De manera que el diseño espacial comprende la habitación del enfermo, la salita de espera, la representación escénica de un texto e Enrique, recurso del teatro dentro del teatro, a cargo de la enfermera y el actor-animador; las fantasías que ocurren dentro del cerebro del paciente, corporeizadas –por ejemplo, cuando escribe su propia obra, el tránsito de

la enfermera trasmutada en la muerte o la escena del periodista convertido en Enrique joven–, establecen lugares otros, planos mentales de la acción.

El vestuario creado por Elba Vives posee signos precisos a través de la degradación del color, desde el pijama rojo hasta el blanco de la mortaja, incluyendo el tono negro de la parca. El diseño utilizado para Ambrosia la ubica como personaje de diferentes tiempos, quien encierra quizás el devenir de décadas anteriores, es niña, mujer y anciana.

Las luces brotan del ingenio de Saskia Cruz, quien subraya momentos dramáticos, establece diversas zonas de acción, colabora en la gradación emocional de la puesta: es factor de gran apoyo de la dirección.

Pancho García, como responsable del espectáculo, no sólo versiona el texto trasladando escenas, sintetizando el final, sino que realiza una loable dirección de actores, algo escaso en nuestros escenarios.

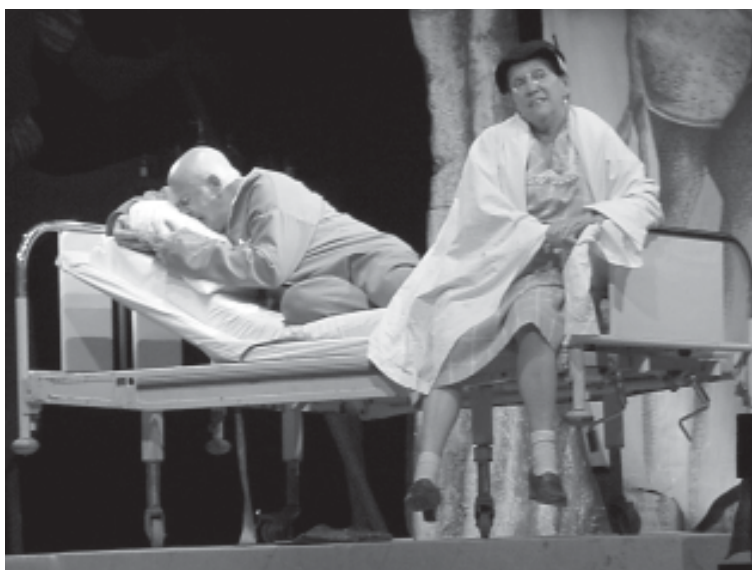
Logra el mejor trabajo de actuación hasta el momento de la joven Yudit Carreño, quien despliega fuerza

dramática y convicción de esa enfermera regañona, en el fondo cariñosa: consigue convertirse en el personaje de la muerte y en la actriz que representa un fragmento del texto de Enrique. Sus movimientos son precisos al transitar por las distintas facetas de su personaje.

En tanto, Ernesto Tamayo dota los roles a su cargo de diferentes especificidades, inteligente en el manejo de voz y recursos de caracterización. Acertada resulta la pasión que imprime a algunos de sus parlamentos, así como los cambios de dinámica en sus intervenciones.

La muy experimentada Miriam Learra asume a Ambrosia, la hermana que es ángel de salvación del protagonista. Guiada inteligentemente por el director, dota a su figura dramática de hilos muy finos, trenzados con amoroso esmero. Posee misterio y carnalidad, extrema ternura y simplicidad: guarda en sí misma a la niña-mujer-anciana. En la línea de la contención admite para sus textos dulzura, tragicidad.

Convertido hace ya bastante tiempo en uno de nuestros mejores intérpretes teatrales, Pancho García obtiene una inolvidable encarnación en el personaje de Enrique Guiñales. Su tarea no es sólo visceral, sino pensada tanto en el detalle como en la concepción de la imagen vívida, trascendental, abarcadora, crítica, profundamente humana. Huye de los efectos, de la sensiblería, echa mano a la comicidad irónica, lo onírico, lo absurdo, el grotesco y hasta el extrañamiento como efecto. La construcción del personaje permite a Pancho domeñar su fuerte temperamento, moldear la entrega emotiva. Grandiosa es la capacidad de anuar recursos técnicos para obtener un resultado perdurable, más cuando encierra el mérito de la autodirección. Pancho alcanza aquí las cotas más altas de su vida artística, que tiene ejemplos valiosos como *La Legionaria*, *Macbeth* y *Manteca*.



En el túnel un pájaro representa el teatro del alma, aquel que nos habla con los ojos del corazón. La sabia aprehensión de la textualidad y los diálogos tanto emotivos como filosóficos de la Pedrero, la visualidad surrealista del espectáculo, el acabado artístico que responde a una estudiada conceptualización, el empleo interrelacionado de los diversos códigos escénicos, hacen

de esta puesta en escena un hecho artístico muy atendible, por sus aportes estéticos, éticos y emocionales para el enriquecimiento espiritual e intelectual de un sensible espectador.

Roberto Gacio

■ Rectificaciones eminens en el esplendor de un *Delirium*

La partitura es sólo un vaso de vidrio dentro del cual arde una vela.

El vidrio es sólido, está ahí, puedes confiar en él. Contiene y guía la llama...

La llama es lo que ilumina la partitura, lo que el espectador ve a través de la partitura.

La llama está viva. Precisamente como la llama en el vidrio se mueve, palpita, crece, disminuye, está a punto de apagarse, inesperadamente readquiere esplendor...

Ryszard Cieslak

Pepe Hevia desnudo y cargando una gran cruz de madera. Pepe atravesando el escenario paso a paso tras los golpes del martinete. Hevia un pagador de promesas más que un Cristo, un hombre con penas más que con glorias sobre su espalda. Pepe Hevia en una escena de *Delirium* que luego desapareció.

Contada así en solitario, descontextualizada y ataviada de cierto suspense, puede parecer ilógico que una imagen tan simbólica y poética sea borrada de la faz de una coreografía por su autor, máxime si el propio coreógrafo interpretaba el personaje, permitiéndose en ese transcurso dramático de la obra mostrar su capacidad histriónica como bailarín.

Pero quienes acudieron en julio del año 2001 al teatro Mella para las primeras presentaciones en Cuba de *Delirium*, y volvieron a su llamado —como parte del espectáculo de lanzamiento del disco *Delirium Tremens* del compositor X Alfonso— seguramente descubrieron la ausencia. Tal vez otras transformaciones producidas sobre el espectáculo original pasaron inadvertidas, pero aquella contundente imagen cercenada del todo fue la herida más notable de una artística intervención quirúrgica realizada a la obra por su creador.

Sin embargo, esta notable cirugía no dejó como resultado ninguna marca abominable, ni tan siquiera una «fea» cicatriz, sino una bregadura mostrable, una huella delatora de gnosticismo creativo ante la necesidad de corregir lo imperfecto, una evidencia de lo disímil entre la consumación de un artesano y la de un artista: el primero, capaz solo de armar un artefacto bajo cierta referencia estética e impulsado por determinado ángel habilidoso. El segundo, un poseído por densas turbulencias espirituales asociadas a un eterno insatisfecho intelecto que lo arrastra constantemente a interrogantes, soluciones y correcciones en busca de una exquisitez cualquiera. Inquietudes que conllevan a un suceso expresivo singular y único donde lo divino no está en el más ni en el menos, sino en la posibilidad de estar ambos en lo indispensable para ser diferente, incluso hasta en la mismísima pretensión de la igualdad.

Bajo ese insaciable y discrepante monstrum que habita en los artistas debió actuar Pepe Hevia cuando decidió operar sobre su *Delirium* después que la coreografía ya había ganado el Premio Maspalomas 2000. Pero el cuerpo de la obra pedía esas intervenciones. Su pesantez escénica fue sentida por el autor ante la evidencia de que lo visto en el Mella cojeaba ligeramente en la proyección de algunos movimientos, se empañaba en ciertas miradas sobre la descomunal música, y no conseguía, a pesar de sus apreciables virtudes, algo que le era inherente a su propia existencia: hacer delirar al público desde la danza.

Pero a la sala Avellaneda del Teatro Nacional, amén de los sensacionales aportes de una orquesta que ejecutaba con excelencia la partitura en vivo del *Delirium Tremens* de X Alfonso, llegó en 2003 un espectáculo enriquecido por un andamiaje danzario certeramente

rectificado. Una emanación del oficio coreográfico de Pepe Hevia, siempre capaz de estructurar atrayentes figuraciones bailadas, y de su obcecada perturbación, que lo llevó a la extrema percepción del protagonismo musical de la composición y a devolverla en una combinación mucho más vibrante del léxico gestual y de la abstracción de imágenes cinéticas que caracterizan su estilo.

Se otorgó entonces a los cuerpos móviles otra magnitud a la par de los implacables acordes. No es la música de *Delirium* una pieza para acompañar ni recrear, sino una provocación exaltada. Y lo que no alcanza esa dimensión como parte de un sistema de equilibrios o desequilibrios intencionalmente expresivos tiende a apocarse si entra al escenario luego de correrse las cortinas y escucharse el primer sonido.

Por ello, junto a determinados momentos de menor significación, extirpados por su no resonancia dentro de una dinámica que favorecía hasta la escucha de los silencios, la dramaturgia de *Delirium* abdicó también de aquel Pepe Hevia desvestido y a rastras con su cruz, convertido en una estridencia que desarmonizaba la consecuente correspondencia entre lo antepuesto escénicamente y su momento temporal dentro de la obra. A pesar de la intención metafórica de esta imagen, la escena implicaba una interferencia al desvarío placentero y la provocación altamente espiritual generada por el espectáculo desde su dicotomía discursiva música-danza.

A estas extracciones operadas por el nuevo montaje danzario se sumó la incorporación de transformadores implantes. Varias añadiduras, si se tiene como base la coreografía inicial, pero que atendiendo el resultado final del proceso restaurador demostraron ser inserciones fácilmente absorbibles por

el «coreo» de *Delirium*. Soluciones que no cubrieron espacios sino que nacieron desde la evolución de esos lugares y que Pepe Hevia encontró luego de revolver su alma y sus armas ante la insatisfacción con lo creado originalmente.

Entre los nuevos brotes aparecieron dos momentos muy distinguibles en la esencia de esta creación basada en la concatenación de golpes «climáticos» y giros estructurales producidos en el desenlace teatral del baile de una estrofa lírica o en la aceleración total de los sentidos ante un proceso corpóreo-visual.

A la relación de oposiciones de esta danza que maneja muy bien los conceptos orientales del *keras* y el *manis* dados en el enfrentamiento y convivencia de lo fuerte y lo delicado, lo duro y lo suave, lo vigoroso y lo tierno, se sumó primero una escena donde los bailarines, luego de alcanzar un punto máximo de sus evoluciones, se detienen totalmente ante la entrada de un tiempo altamente orquestal. Los ejecutantes de la danza son convocados aquí a la actuación de la ausencia, a provocar desde la quietud, a alcanzar el equilibrio entre su silencio y la invasión de la atmósfera por un movimiento sonoro ascendente en su totalidad.

Un inteligente resultado donde nada de protagonismo pierde Pepe Hevia y su compañía, por el contrario, evidencian la capacidad de asumir el arte como un suceso total que nace de la mejor exhalación y devolución personal de todo lo que nos rodea. Así, llegamos a un ambiente copado de música.

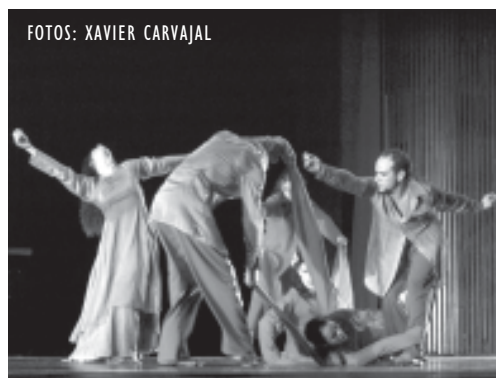
Más adelante vuelve la coreografía a retomar este principio del no estar y estar bajo la presencia energética. Llegado a un punto de necesaria pausa para otra mayor vuelta de tuerca en la dramaturgia, se produce una especie de intermedio transformista

de las perspectivas del baile. Hevia aprovecha aquí un exquisito suceso coral en la partitura y extrae a su compañía de escena, dejando vacío y oscuro el volumen del primer plano escénico.

Contar con una interpretación en vivo para esta particular oportunidad del lanzamiento del CD, le permitió a los músicos convertirse durante este intervalo en la principal presencia ejecutante desde un segundo plano sobre el escenario. Pero el sentido postergado de este recurso dentro de la obra danzaria radica en la validez de la interpretación sonora como continuidad de un estado de movimiento y no exenta de danza dada la acumulación cinética con que se ha cargado al espectador desde lo bailado hasta ese instante.

Se facilita entonces un proceso de «desaturación» que habilita nuevamente la comunicación para la llegada de otro conjunto de secuencias donde varía el contrapeso de lo sinuoso y lo giratorio de las acciones con respecto a lo teatral en las relaciones entre personajes, así como la personalidad escenográfica del vestuario, más participativo en los conflictos durante esta segunda cadena de instantes «climáticos». A partir de este momento el accionar de los bailarines rueda en avalancha hacia la catarsis, supremo objetivo del arte que se plantea en *Delirium* por antonomasia.

Pepe consiguió el tino para engranar sin equívoco el orden de



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

sus cuadros, de modo que cada clímax intermedio alterara o superara las expectativas emocionales y estéticas de lo transcurrido anteriormente, garantizando así el interés consecutivo por el ¿qué pasará? y la sorpresa gratificante de cada respuesta presente. De esta manera, y luego de sus eminentes rectificaciones, Pepe Hevia produjo una incorporación progresiva de sensaciones que llevaron a este espectáculo hacia el esplendor de su danza y hacia un obligado estado final de sumo *Delirium*.

Andrés D. Abreu



■ **Compás** **o esculpir** **la mirada**

Hace ya dos años, y desde estas mismas páginas, manifestaba mi desconcierto ante una temporada de estrenos de Danza Contemporánea de Cuba. En aquel momento abogaba por la asunción de serios y edificantes proyectos coreográficos. Hoy me trae la ventura, la dicha y el goce que sentí ante *Compás*, el más reciente espectáculo de la importante compañía.

Su autor, el coreógrafo holandés Jan Linkens, hacía tiempo que procuraba la realización de una gran producción para la tropa cubana, pues su obra anterior *-Folia-* le había dejado el deseo de atrapar todo un programa. Por ello *Compás* persigue y propone una alquimia escénica distinta.

Ante todo es perceptible que Linkens sabe cómo esculpir la mirada del otro, la del lector-espectador. Deja claro que para coreografiar no basta dominar la técnica corporal, sino lo que se consigue con ella, lo que se reinventa luego de poseerla y penetrarla. Pues la creación coreográfica demanda un porqué, una motivación, una historia (aunque no necesariamente lineal, sintagmática o mecánica) para entonces poder «escribir para el cuerpo» y seducir al espectador.

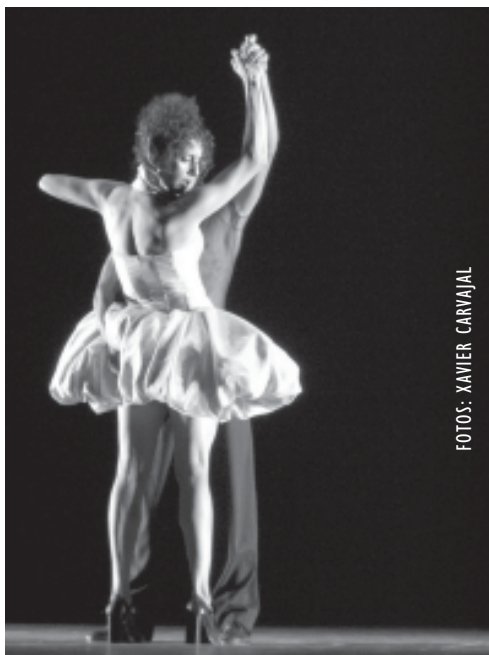
Hay en esta propuesta un rejuego con las formas corporales, espaciales, musicales, etc. Se habla metafóricamente sobre el movimiento para potenciar en los danzantes –también fabuladores– la emergencia de sutilezas ocultas más allá de la propia técnica de la danza.

Dividida en dos actos, la coreografía centra su discurso, primero, en el ritmo, después en una sensualidad múltiple y melódica y, de manera general, en las formas que producen los cuerpos en juego. Coreógrafo, danzantes y diseñadores nos quieren hablar de esas emociones que vienen con la acción, con la pretendida peripecia mental y dinámica contenida en el trazo, en la frase o secuencia coreográfica. Sí, porque a

partir de lo «seducido que se sintió Jan Linkens al ver danzar a los cubanos», se inventó una fábula para dialogar temporal y espacialmente con las posibilidades de la medida musical y de la notación dinámica del movimiento. Medidas escénicamente traducidas en inteligentes maneras de situar el cuerpo en el espacio, de configurar determinada imagen, de cambiar los ejes o zonas de énfasis, de simultanear planos, incluso de subvertir los principios físicos de oposición, energía, cualidad de movimiento y acción.

Quizás por esa «peculiar manera de danzar de los cubanos», donde cuerpo y alma se involucran en el goce, veo en *Compás* una suerte de salto o necesidad de aprehender lo efímero del movimiento, su sensorialidad y emoción. Veo una provocación para proponerse otros vínculos más cercanos al manejo de las emociones, tal vez la emoción de la metáfora que se devuelve en sabiduría al combinar pasos, giros, desplazamientos y rupturas. Que se torna habilidad al encontrar el impulso musical, el pulso secreto y convertirlo en imagen mental sorteando las cuentas del efectivo vals de Shostakovich que involucra a todo el auditorio.

Compás no se apoya en una historia lineal, más bien trabaja a partir de la «abstracción» del ritmo, de la música o de las aparentes situaciones, su discurso total apunta hacia la construcción de una partitura que produce significados más emotivos y sensoriales que ideológicos. Hecho este que requirió de manipulación, de coqueteo



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

con la dramaturgia sonora para hacer variaciones sobre un mismo tema, para presentar al movimiento como distinto aunque intentara ser reiterativo, *minimal*, retórico. Hecho que necesitó también danzantes propositivos, fabuladores capaces de alejarse y regresar a un mismo tema para entretejer cambios, progresión, ritmo.

Hay en *Compás* una revisión de la memoria musical en busca de estos elementos articuladores de la coreografía. Y es el cuerpo en su juego con el espacio vacío, con la sonoridad, la iluminación y con su propia memoria corporal, el que propondrá las variaciones necesarias para transgredir las fronteras de su presencia cotidiana queriendo alcanzar una presencia teatral y multidimensional.

Por tanto, la presencia no será sólo un estado mental, sino un cuerpo decidido a romper la inercia del espacio parcial y total, decidido a romper las limitaciones anatómicas y apto para



burlarse de la fragilidad de un equilibrio precario (fuera de centro, de eje).

Es que al «escribir para el cuerpo» se pacta con el riesgo, con la aventura de la exploración, con los azares del proceso, con la incidentalidad de la música, de las situaciones dramáticas: sólo así los danzantes entrarán en una realidad «desconocida», extraña, capaz de situarlos y situarnos.

Porque el ser humano es prisionero del contexto. Siempre, por con-

vención, necesita saber dónde está, por qué lugar va. Y cuando el baile entra en la percepción del espectador, cuando llega a nuestro cerebro (el órgano sensual por excelencia), se distribuye por el sistema nervioso, nos estremece y modifica sentidos, no hay opción: la puesta en movimiento ha «montado nuestra atención». No vale la pena intentar escapar, registrar algún lugar común, un mal paso, un exceso de «danzabilidad». Nos queda la



dicha, el goce, la ventura de un movimiento otro.

No hay duda de que Linkens vota por la otredad. Desde que, en unión del dramaturgo y promotor Marc Jonkers y el diseñador Joop Stokvis, orquestó un proyecto en beneficio de la danza cubana, confiado en la genialidad de nuestros artistas, el espacio y el cuerpo que en este se inscribe vienen siendo distintos.

Diferente es esta propuesta por haber devuelto a la compañía el disfrute, la entrega participativa, el deseo de habitar todo el espacio. Diferente asimismo, por insistir en que el lenguaje técnico difiere del lenguaje coreográfico. Distinta porque, a pesar del tiempo, es Danza Contemporánea de Cuba una escuela que, en lo sucesivo, seguirá abriendo sus derruidas puertas a la tradición, a la invención, a la mezcla.

Estimo que, si en aquel número I del 2001 de *tablas* abogaba por coreografías oportunas, me lamentaba por ausencias notables y exaltaba la excelencia de los danzantes de DCC, hoy aplaudo el camino.

Ahora, después de la temporada de estreno en el Teatro Mella, sospecho que es *Compás* una lección de dramaturgia espectacular, de mixtura de códigos gestuales, de poses, de configuraciones, de dominio de la técnica del cuerpo y de la escena. Es muestra de una *troupe* lista, incluso con los últimos que han llegado. Es alentador haber estado ante Alena León, Miguel Altunaga, Wisley Stacholi, tremendos. Es vivificante asistir a la precisión de Luisa Santiesteban y a la maestría y gracia de una Lídice Núñez plena.

Ojalá retornen nuevos compases que indaguen sobre el poder del ritmo, que es progresión, que es intensidad física y vivencial, que es significado y provocación, que logre, sobre todo, esculpir la mirada del espectador.

Noel Bonilla Chongo

ALTERNATIVAS Una tarde de otoño

A principios de junio, el Noveno Piso del Teatro Nacional acogió una experiencia muy particular. Sin programa de mano, sin promoción oficial, sin aparecer en la cartelera y, además, gratis, asistimos a *Una tarde de otoño*. Esta creación *off* era consecuencia de la voluntad de su líder, el actor Alexis Díaz de Villegas, conocido en el gremio como El Majá, y un pequeño grupo que secundó su idea.

Siete actores en total participaban de este ejercicio: tres productores de la «banda sonora» de la puesta, el propio Alexis, Alejandra Pino, Roberto Garrido, Andrés Pérez, Tamara Venereo, Kike Álvarez e Ileana Rodríguez.

Una tarde de otoño transcurre sobre un tablero de ajedrez; con un árbol seco, un banquillo y un pizarrón como elementos más visibles en la escena. En una esquina los tres músicos custodian el tablón.

La primera acción después que los espectadores, quienes van arribando poco a poco, atraviesan también ese espacio de representación, la ejecutará sobre el pizarrón el «maestro» de ceremonia (Andrés Pérez), y consistirá en iniciar una lección: escribirá la fecha real en la que transcurre el espectáculo, el asunto, a su vez título del ejercicio, y comenzará a traducir las primeras frases, ininteligibles, del resto de los personajes. A su vez, este sujeto anacrónico, vestido con un apretado traje, como elemento distanciador, va construyendo una especie de metarrelato en la pizarra.

El público, testigo de un hecho concreto que trasciende la convención teatral del aquí y ahora, para decirnos es domingo 8 de junio, «Año de la Cabra», se sitúa en dos filas, en posición frontal y lateral al escenario. Un escenario cuyo diseño hace directa alusión a las infinitas combinaciones de la vida, el juego y un azar controlado por el paso del tiempo.

Los tres personajes van a ir atravesando indistintamente ese gran espacio que es simulacro de parque, plaza, patio, lugar de encuentro y desencuentro, de confirmaciones. Una barrendera muda limpiará el sitio constantemente y será testigo de la historia entre una pareja de amantes: una recién casada, al parecer traicionada en el momento de consumarse la ceremonia, y un hombre inseguro, introvertido, indefenso, suicida. La barrendera será la mediadora del conflicto entre ambos. Finalmente, el suicida es impedido por esta de morir y la luz se apaga

mientras ambos, en una posición maternal, se abrazan. La acción se desarrolla y apenas algunos textos se pronuncian.

Sobre este triángulo que va más allá de amores irrealizables, va a componerse la imagen teatral del espectáculo. Sin mayores pretensiones, como escaramuzas, juegos escénicos imperfectos, la historia refresca, aviva el interés por acercarnos a proyectos en construcción, a una necesidad colectiva de abundar en el sentido de la vida, en los temas de la incomunicación y la soledad.

En ese sentido, el recurso del huevo —elemento que después dominará la atención de todos—, relleno de polvo, cenizas, aserrín, en analogía directa con la vacuidad, al sinsentido existencial, a la imposibilidad de fecundidad, de nuevos nacimientos, es clave. El huevo metáfora del centro del universo para la pintura renacentista italiana, muy especialmente en Piero della Francesca, es aquí resemantizado.

Como la propia vida, este ejercicio o boceto es también imperfecto, susceptible de equívocos. Es un parto provocado por las angustias actuales; es un flechazo en medio de tanto conservadurismo e inercia de nuestra escena.

Lamenté, no obstante, que al final la música fuera grabada y no siguiera incorporando las voces en vivo como parte del universo sonoro. De igual forma, quizás hubiera sido más interesante concentrar la historia en la barrendera muda y hacer más visible que los otros personajes interactuaran con ella, como en efecto hacen.

No obstante, considero válido este intento de ese gran actor que es Alexis y de su equipo por desvelar ideas y proyectos conjuntos. Equipo que depara las sorpresas de la actriz en potencia que es Ileana Rodríguez, y la audacia con la que Kike Álvarez, hasta ahora sólo cineasta, irrumpe humildemente en la escena.

Esta experiencia verifica, en síntesis, el riesgo que impone hacer, perseverar en las cosas. Detrás de esta demostración encontramos la herencia viva de Vicente Revuelta, maestro de muchos de ellos, y uno de los que con más interés han persistido en la experimentación, la provisionalidad del teatro, en ejercicios de esta naturaleza: abiertos, imperfectos, y por qué no, ingeniosos también. Bienvenido sea este lance. (Victoria Palacios)

De El escaramujo

Poco antes de concluir el curso escolar, vio la luz el boletín de creación teatral y literaria *El escaramujo*, del Departamen-

to de Teatro de la Escuela de Instructores de Arte Eduardo García Delgado, institución con la que *tablas* colabora estrechamente. En las doce páginas de esta publicación los estudiantes y profesores unen criterios, algunos incluso bastante osados. *El escaramujo*, de frecuencia mensual, estará graficado y diseñado por los propios alumnos. ¡Enhorabuena!

EVENTOS

El Cochero Azul 2003

Durante la segunda semana de abril del año que corre se desarrolló en Ciudad de la Habana el Segundo Encuentro de Monólogos y Espectáculos Unipersonales El Cochero Azul, cuyo jurado central estuvo presidido por Pedro Valdés Piña e integrado por Miriam Sánchez, Sara Miyares, Gladis Casanova, Santiago Montero, Alfredo Quintana y Abel González Melo. De las trece obras presentadas a concurso, resultaron reconocidas *Cuentos de la noche*, de Arteatro, *Aventuras de Felipe Blanco*, de La Marea, y *Buscando una sonrisa*, de Hilos Mágicos. Los premios de actuación in vivo fueron a manos de Yaqui Sáiz de Nueva Línea y Nora Arce de Rompetacones, en tanto los de manipulación recayeron en Ramona Roque de Okantomí y Eldis Cuba del Guiñol de Guantánamo. De este último colectivo, Emilio Vizcaíno se alzó con el galardón de diseño por *Opalín y el diablo*, en tanto Silvia de la Rosa mereció el de puesta por *La Caperucita Roja*, de Teatro El Farol. Este evento bienal es convocado por el grupo Punto Azul, el Centro de Teatro y Danza y la Oficina del Historiador.

Por la vitalidad de un espacio teatral en Pinar del Río

Acudimos a la octava edición del Festival de Pequeño Formato Espacio Vital que se celebra con carácter bienal en Pinar del Río. Ya son cinco las provincias que realizan en diferentes épocas encuentros de este tipo y aunque algunos lo piensan inútil y repetitivo, considero que es la manera más eficaz de actualizar a los grupos y al público pinareño de lo que sucede en la escena nacional. No podría escribir sobre el evento sin reconocer la eficiencia de sus organizadores (Panchito y Sandra, sobre todo), la bien estructurada programación y la puntualidad. No obstante propondría rediseñar las bases de un festival que insiste en llamarse «de pequeño formato» cuando en realidad lo que limita la participación es el número





de actores que intervienen en la obra y no la utilización escenográfica del espacio y la simplificación de soluciones y recursos, asistiendo en ocasiones a espectáculos que emplean grandes escenografías que se acomodan apretadamente en las precarias salas.

El 28 comenzaron los eventos teóricos que ocuparon las mañanas, la primera sesión estuvo a cargo de Ariel Bouza y el desmontaje de *El pez enamorado*, una clase de dirección de actores, manipulación y construcción de un espectáculo, que devela las exquisiteces y significados que posee cada uno de los elementos en la escena, y el alcance de una línea coherente de trabajo que ha seguido Pálpito en estos diez años. El segundo día mi colega Abel González Melo leyó un ensayo sobre la crítica teatral y la posición de los teóricos de su promoción, yo diría que una declaración de principios éticos que provocó una larga discusión en la que no todos coincidían con él pero sí dilucidó preceptos y posturas asumidas en su corto interactuar con el mundo de las tablas: estoy segura que muchos lo entendieron mejor y lo respetaron más; además fueron presentados los dos últimos números de la revista *tablas* y los títulos más recientes de Ediciones Alarcos. La última jornada de trabajo se ocupó de la narración oral y estuvo a cargo de Silvia Domínguez, directora de Caballito Blanco, colectivo pinareño con más de cuarenta años de experiencia y trabajo sostenido en el teatro para niños.

Durante los tres días fue abundante la asistencia de un público diverso que intercambió con los ponentes, aunque hubiese sido provechoso agregar a estos coloquios los cada vez menos habituales encuentros con la crítica, que poco a poco, y sin explicación, han ido desapareciendo.

Las salas que acogieron este año al Espacio Vital no mostraban precisamente mucha «vitalidad»: La Edad de Oro, La Barraca y el Cine Teatro Pedro Saldén. Hay que tener muchos deseos de hacer y de ver teatro para soportar una función en las mencionadas sedes; las pésimas condiciones técnicas, el deterioro de los espacios físicos y el calor agobiante son un desafío y una agresión para los actores y el público. Por otra parte, resulta lamentable ver el estado ruinoso en que se encuentra el interior del centenario Teatro Milánés, institución que atesora gran parte de la historia cultural de la provincia.

Durante los siete días de festival apreciamos una muestra más abundante en el teatro hecho para niños que el destinado a los adultos. El jurado, presi-

dido por Nelson Dorr e integrado por Carlos Padrón, Pedro Valdés Piña, Silvia de la Rosa y Abel González Melo, otorgó varias menciones y ocho premios. En teatro para niños, el premio de actuación femenina recayó sobre Xiomara Palacios, por *Con ropa de domingo*. Actriz de sobrada experiencia, con más de cuarenta años de faena en el Teatro Nacional de Guíñol, desarrolla, sin excesos, la simpatía de una campesina con la cabeza llena «de pájaros y flores» ante el conflicto del hijo que decide separarse de la familia y hacer su proyecto de vida independiente. Recibieron reconocimientos Ana Margarita Cordero por *El caballito enano* del grupo Titirivida, Luisa María Pérez por *Lo mejor y lo peor del mundo*, María Elena Acosta por *La serpiente*, ambas de Caballito Blanco y Yaribey Pinedo por *Los tres jockers* de El Mirón Cubano. El premio de actuación masculina fue compartido entre Frank Rodríguez por *El pequeño Pirulí* de Hilos Mágicos y Maikel Chávez por *Con ropa de domingo*, de Pálpito. En el caso del primero impresiona la habilidad técnica y el dominio de varios tipos de muñecos; en cuanto a Maikel, asombra el virtuosismo actoral, la frescura en la escena y conmueve profundamente la ternura que emana en cada uno de los personajes que asume a lo largo del espectáculo. Las menciones fueron para Juan Carlos Echavarría de Caballito Blanco y Francisco Rodríguez de El Mirón Cubano.

En teatro dramático, el galardón de actuación femenina lo obtuvo Nancy Campos por Tota en *Dos viejos pánicos* de Teatro A Dos Manos, con un excelente manejo de situaciones grotescas y humor negro unido a un evidente entrenamiento físico y dominio de la escena. Se otorgó una mención a Sissi Delgado por Betina en *Fabiola* y *Betina* de Teatro del Viento. El lauro de actuación masculina fue compartido entre Jorge Luis Lugo por el personaje de Jerry en *Cuento del zoológico* y Dagoberto Gaínza por Tabo en *Dos viejos pánicos*. Una merecida gratificación a dos trabajos actorales muy diferentes. *Cuento del zoológico*, texto de la dramaturgia norteamericana, es llevado a escena por Teatro Rumbo de Pinar del Río. Con un predominio de la palabra y un profundo trabajo actoral, Lugo nos muestra la psicología de un personaje víctima de las sociedades modernas y atrapado en la comunicación de nuestro tiempo. Gaínza, ganador de igual premio en la novena edición del Festival Nacional de Teatro de Camagüey, desborda carisma y se mueve desde la gracia popular hasta la más honda tragedia, conmoviendo al espectador y



logrando que este se identifique con él, a la vez que se distancia mediante la burla y el extrañamiento. Resultaron mencionados los vanys González por *Fabiola* en *Fabiola* y *Betina*, y Ury Rodríguez del Dramático de Guantánamo por *Cuenta que te cuento*.

En esta ocasión, y para sorpresa de muchos, el premio único de puesta en escena recayó en un espectáculo infantil: *Con ropa de domingo*, de Pálpito, bajo la dirección de Ariel Bouza. Una bellísima puesta con excelentes actuaciones e ingeniosas soluciones escénicas. A partir de una versión de *El cangrejo volador* de Onelio Jorge Cardoso y con un mínimo de recursos, tres actores despliegan una historia conmovedora que cautiva a niños y adultos, quienes se extendieron en aplausos emocionados al final de la función. Fueron reconocidos Luciano Beirán del Grupo Titirivida, por *El caballito enano*, y Pedro Venegas del Grupo Pakele, por *Pelusín Frutero*.

Aunque la especialidad de diseño no fue convocada, el jurado decidió entregar un premio especial a Adán Rodríguez por *Los tres jockers* de El Mirón Cubano y reconocer la música original de este espectáculo compuesta por Raúl Valdés y Lázaro Castillo, así como las bandas sonoras de *El caballito enano* del grupo Titirivida a cargo de Noel Gorgoy y *Dos viejos pánicos* de Teatro A Dos Manos, ejecutada por Nelson Amet Gaínza.

Con la asistencia de siete provincias invitadas concluye el Espacio Vital, para próximas ediciones podría hacerse una selección previa de los participantes y reducir la cantidad de propuestas en aras de concentrar sólo las que tengan la calidad requerida para un evento que ya se ha ganado un espacio jerárquico entre los encuentros nacionales. (Adys González de la Rosa)

Crónica santaclareña

Suena la campana de última llamada al público, caen las luces de la sala y ante ojos asombrados comienzan a danzar muñecos, a contarse historias. El festival Titerecentro ha devenido cita obligada.

Del Guíñol de Santa Clara pudimos disfrutar una variada programación. *El teatrino del abuelo Paco*, dirigida por Allán Alfonso, retoma piezas adaptadas por Pepe Camejo y Pepe Carril, entre otros. Fábulas conocidas como la de *Los dos leñadores*, *La chivita y su conciencia*, *El conejo Blas* y *Comino y Pimienta vencen al Diablo*, dan lecciones de honestidad, valentía y voluntad a los niños, a través de cuentos entretenidos que interactúan di-



rectamente con el público. *Piñata y Din, Don y la Campana*, otros dos espectáculos del mismo corte dirigidos por Iván Jiménez, sin embargo, apuestan más por la diversión. La última propuesta de los anfitriones fue *Historias de perros y otros personajes*. Compuesta por dos bloques temáticos, la pieza se resiente al no existir conexión entre ambos: las «historias de perros», de corte infantil, están animadas por títeres planos y cuentan las querellas y reconciliaciones con moraleja sobre la unión de personajes-perros; los «otros personajes», títeres digitales compuestos por un guante blanco y una pelotita cuentan tres historias silentes —*Tango, La excursión y Amor*— en cámara con luz negra, lo cual le concede una nocturna fascinación. Aquí la música juega un rol protagónico, la sincronización en los movimientos de los titiriteros es notable y aunque los niños también disfrutaron de la puesta, creo que demanda la escisión de ambos bloques.

El anunciado taller sobre la panorámica actual del movimiento titiritero, derivó en animado debate en torno a la funcionalidad y continuación de la cita santalareña. Figuras sobresalientes del movimiento titiritero como Roberto Fernández, Santiago Montero y Rafael Meléndez apostaron por definir al Titercentro como un espacio de confluencia de obras antológicas que precisen ser rescatadas para el disfrute y enseñanza de las nuevas generaciones de teatristas. También se planteó la necesidad de implementar una red de talleres de manipulación, construcción, dramaturgia, actuación y de estabilizar las muestras en video y las conferencias, así como la publicación de un boletín durante el festival y de las relatorías del mismo, que dejen una constancia gráfica de la cita.

Otras agrupaciones con una larga trayectoria trajeron espectáculos al Titercentro. El Guiñol de Santiago de Cuba presentó *La calle de los fantasmas*, cubanizada versión, con esperpentos, del texto de Villafañe bajo la dirección de Rafael Meléndez. El Guiñol de Remedios, con *La otra Caperucita*, dirigida por Fidel Galván, revisita el clásico de todos los tiempos desde la cubanísima óptica de una niña campesina. Okantomí, de Ciudad de la Habana, presentó *Dos ranas y una flor*, unipersonal de la actriz Ramona Roque, dirigido por Marta Díaz Farré, y *El nuevo traje del emperador*, dirigido y actuado por Juan Acosta.

Una pequeña muestra del quehacer de los más jóvenes titiriteros se pudo apreciar a través de puestas tan disímiles como *Cuentos de la noche*, de Arteatro,

Los ojos del té, del Proyecto Mejunje, *Ma Teresa, Orula y la libertad*, de Nueva Línea y *Maloja 72*, de Eclipse.

Arteatro, de Juglaresca Habana, es heredero de la mejor tradición en la construcción y manipulación de muñecos. Con atractivos diseños, luces y selección de la banda sonora, el unipersonal *Cuentos de la noche* ofrece un narrador de historias encarnado por Osmani Pérez, suerte de titiritero ambulante, que cuenta hasta el amanecer las aventuras de *La zorra parlanchina* y *El gato inconforme*, bajo la dirección de Ariel García. Prácticamente en calidad de estreno, el montaje mezcla varias técnicas para multitud de personajes, lo cual hace que aún requiera pulir detalles de caracterización y voces.

También desde Juglaresca Habana, el proyecto Nueva Línea, dirigido por Yaqui Sáiz, trajo un espectáculo fresco. Un juglar cubano cuenta la historia de *Ma Teresa, Orula y la libertad*, a través de maracas convertidas en marotes, canciones y fragmentos de textos de Nicolás Guillén. Este espectáculo sufrió al perder su entorno natural: la plaza, la calle; sin embargo, las cualidades de la joven actriz, directora y artesana de sus títeres, paliaron un tanto este error, a pesar de la falta de conexión entre la historia de Ma Teresa y la de la Mulata y el Negroito.

Dirigido por Omar Lorenzo, Eclipse presentó *Maloja 72*, puesta que sirve de homenaje a La Habana y al teatro bufo. Con una exagerada profusión de marotes, estridente banda sonora y funcional retablo, la obra presenta el conflicto entre la marginalidad y la cultura, resolviéndolo con la convivencia de lo culto y lo popular.

Dos de los personajes mágicos de Michael Ende, Momo y Gigi, sueñan, juegan y se aman a través de la ingenuidad y la fantasía. Blanca Blanche y Raudel Morales, del proyecto Mejunje, desempeñan una de las faenas más lucidas de la muestra, en un espectáculo dirigido por Ariel Bouza. El texto, mitad en verso, con alguna que otra cita a piezas antológicas del teatro cubano, las precisas cadenas de acciones, la depurada factura, las actuaciones acertadas, convierten a *Los ojos del té* en una de las más interesantes piezas realizadas en la actualidad para los niños.

Teatro Nacional de Guiñol ofreció *El caballero de la mano de fuego y la infanta que quiso tener los ojos verdes*, dos historias medievales agrupadas y dirigidas por Roberto Fernández. Nuevamente desde un retablo múltiple, títeres de guante y de varilla, danzan ante los niños mitos

antiguos de la imaginación infantil, princesas, caballeros, brujos, reinas malas.

Cae el telón, y mientras los actores se despiden, la joven guardia del teatro de títeres y para niños emite un manifiesto de comprometimiento con aquellos que han contribuido a que en estos momentos, el que una vez fuera considerado arte menor, esté a la altura de público y especialistas. Faltó al Titercentro mayor tiempo y apoyo para su organización. Creo, además, que el festival adolece de una sana, fructífera y por demás natural convivencia con la crítica, del debate entre creadores en torno a las puestas presentadas y del estudio a fondo de puestas modélicas ya sea a través de desmontajes de espectáculos, o del estudio de videos. (Emeris Sarduy Zamora)

En Unión, con Pedro Vera

A principios de mayo visité Unión de Reyes en compañía del más ilustre hijo de ese pueblo, nuestro Abelardo Estorino, de la periodista Tania Cordero y del crítico y dramaturgo Amado del Pino. Fuimos, como siempre, respondiendo a la invitación de Pedro Vera, quien a propósito de los veintitrés años de su grupo, Teatro D'Sur, organizaba por esos días la Tercera Jornada de Teatro, pequeña muestra que han ido logrando consolidar con frecuencia bional.

Tal compañía, más el incentivo del programa propuesto por los anfitriones, entre los más amables del mundo, garantizaron un hermoso día, de esos que uno pasa tomándole el pulso al teatro real. Esa «realidad» es el universo de Pedro Vera, hombre de la escena en toda la extensión de la palabra. Siempre he llegado de su mano a Unión, un pueblo perdido en medio del mar de tierra de la llanura matancera, al sur de casi todo.

Pedro ha sabido fundar una tradición teatral allí, encontrando con el tiempo actrices, actores y colaboradores de diverso signo, comprometidos como él en crear, pese a las naturales dificultades y estrecheces de hacerlo en un municipio. Y ha formado un público, integrado por vastos sectores de la sociedad unionense, que lo respeta y sigue con fidelidad.

Como parte de ese compromiso con sus espectadores, en este caso infantiles, realizó *Stop. Iguanas*, un espectáculo sin texto, centrado en el juego y su interacción con la profusa banda sonora. Amén de sus características, la anécdota es perfectamente entendible: gira en torno a la agresión ecológica que

sufren nuestras playas por la acción del turismo. Ese asunto, si bien universal, está muy presente en la provincia de Matanzas por la existencia en ella de polos tan importantes en esa esfera como Varadero y la Ciénaga de Zapata.

La puesta en escena, sin embargo, se resiente debido a su doble direccionalidad hacia los niños y los turistas, que no le permite definir con claridad el trabajo con el lenguaje de acuerdo a su destinatario principal. El componente lúdico podría ser más efectivo si los actores jugaran de verdad e integraran de manera más consistente a los pequeños receptores en el entramado de ese juego: el montaje necesita síntesis y precisión, y tal vez costados novedosos para la fábula.

Otra arista de ese habitual intercambio con su público la hallamos en la Peña que Teatro D'Sur ofrece con regularidad en el Museo Municipal. En esta ocasión el grupo mostró, recorriendo sus más de dos décadas de vida, fragmentos de obras de la dramaturgia nacional y latinoamericana en las cuales ha descansado su mirada e intelección del teatro. Entre ellas descuellan las de Estorino y Jorge Díaz, el valioso autor chileno. Hivvanando con brillantez esos fragmentos y también ejercicios o poemas dramatizados, dosificando momentos trágicos con situaciones humorísticas, Vera y su elenco demostraron cuán efectiva resulta una estrategia de trabajo que no rehuya la formación de una ola creciente de espectadores a partir de diversos estímulos intelectuales en el campo de lo teatral.

Ese público y otro presenció por la noche *No me quieras*, en la sala principal de la Casa de la Cultura, un sitio donde es hazaña hacer teatro por sus limitaciones de todo tipo, mas el único aprovechable en Unión para tal fin, hasta que Teatro D'Sur pueda inaugurar su sede, desgraciadamente inexistente a pesar del servicio prestado por el colectivo a su pueblo, para la cual tienen ahora espacio físico y todo el resto por construir.

No me quieras representa el debut como dramaturgo del propio Pedro Vera, quien la tuvo guardada algunos años ante el temor de invadir un terreno que no es el suyo. Sin embargo, el texto no padece por el tiempo pasado en la gaveta, ya que, como señala José Antonio Alegría en las notas al programa, «es obra de obsesiones alrededor del ser y del teatro». Vera enfrenta a dos personajes, uno masculino y otro femenino, que no sabemos si se encuentran por casualidad o antes lo habían pactado. Parecen esperar por una

prueba actoral o algo por el estilo. Y en el transcurso de ese encuentro desatan todas sus pasiones, miedos y deseos.

Pero Pedro, quien es desde Unión de Reyes uno de nuestros teatristas más informados y pensantes sobre los destinos del arte escénico en el planeta, no puede desprenderse de una visión demasiado abstracta de estos conflictos y problemas entre los cuales se debaten sus personajes, encarnados con conocimiento y verdad por Malitzin Núñez y Wilfredo Mesa. Veo esa dificultad como la mayor de la pieza y en cuanto al montaje la falta de definición de lo poético que persigue en la proposición de sus códigos, voluntad siempre presente en el quehacer de Teatro D'Sur, evidenciada con eficacia hacia el tramo final del espectáculo.

Mas ningún señalamiento positivo o negativo, siempre legítimo desde la óptica de la crítica, aunque circunstancial según lo presenciado, agota el acercamiento a la trayectoria de Pedro Vera y Teatro D'Sur por la sencilla razón de que son un ejemplo vivo de compromiso con el teatro, infrecuente entre nosotros. De hecho, ninguno de los actores o actrices se dedica por entero a la escena, lo cual no le resta un ápice de profesionalidad porque, sin paradojas, su existencia vital es ella misma. Pero antes acuden a sus puestos laborales diarios. Es la célula posible allí, más cercana a las formas de organización cotidianas en el teatro independiente, sobre todo en América Latina. Viven sin lujos, van a lo esencial, saben lo que quieren, sus casas son los «hoteles» de los visitantes, su dinero el del teatro, su entrega abrumadora en su amabilidad, su pasión por el teatro única e indescriptible. Por eso Teatro D'Sur no cabe en esta crítica. (Omar Valiño)

PREMIOS

Guerrilla teatral a la vanguardia

Para satisfacción de los teatristas cubanos en el pasado mes de mayo el proyecto sociocultural comunitario itinerante *Guerrilla de Teatreros*, de Granma, obtuvo un prestigioso reconocimiento internacional. El IV premio convenio Andrés Bello «Somos Patrimonio», de Colombia, le fue concedido en la categoría de asociación mixta. Este colectivo heterogéneo compuesto por actores, músicos, cantantes, poetas repentistas, bailarines, pintores, escritores, payasos, magos, mimos, promotores culturales, artistas aficionados y di-



versos especialistas de instituciones culturales, ha estado vinculado desde su fundación en 1992 al patrimonio histórico del territorio. Cada año el proyecto recorre más de 800 kilómetros para extender el arte a doscientas cuarenta comunidades y asentamientos de la zona suroriental del país. El intercambio con los pobladores de la zona y el contacto directo con la exótica naturaleza del lugar han ido consolidando el quehacer de quienes olvidan la comodidad de las salas teatrales y se aventuran a cruzar montañas, atravesar ríos y caminar por muchas horas para que en cualquier sitio de las montañas de la Sierra Maestra se celebre una fiesta gigante, bajo el ánimo de extender una experiencia sociocultural que ha ido ganando merecido prestigio.

Un espacio a la dramaturgia para niños y jóvenes

A principios de año tuvieron lugar en la sala El Sótano las deliberaciones en torno a la primera edición del Concurso de Teatro Infantil y Juvenil Dora Alonso. Encaminado a incrementar la labor de promoción de esta zona de la creación teatral insular, que sobre todo en el caso de los jóvenes no se ha visto lo suficientemente favorecida por nuestros dramaturgos, el jurado compuesto en esta ocasión por Mirta Andreu Domínguez, Pedro Valdés Piña y Gerardo Fullea León otorgó dos premios y dos menciones. Los premiados fueron Ulises Rodríguez Febles por *La última ascensión*, pieza que el jurado destacó por «su delirante expresión creativa en el rescate de una etapa de la lucha independentista de Cuba, con buen gusto y mejor manejo teatral que usual en un espectáculo que puede ser la delicia de todos los públicos». A Esther Suárez Durán correspondió el segundo de los galardones por *S.O.S. Pelusín*, loable por «su cubanía, su incidencia en la realidad actual, humor y el aprovechamiento del mundo poético de la insigne creadora Dora Alonso».

Las menciones recayeron en *Romelio y Juliana*, de Blanca Felipe por «su apropiación, con desenfado y humor, en el tratamiento de un tema clásico de la dramaturgia universal», y a *Seguir con el corazón*, también de Ulises Rodríguez por «el rescate de la figura de El Cucalambé, en una forma imaginativa y teatral, y para un público adolescente».

tablas se suma desde estas páginas al empeño de aquellos que hicieron posible la realización de este certamen, con el ánimo de que tales iniciativas con-

tribuyen al desarrollo y promoción de una zona de la dramaturgia nacional que precisa mayor atención por parte de nuestros teatristas.

INTERNACIONALES

Nuevo Taller en Cuba del Royal Court Theater

Dando seguimiento a una colaboración que va ganando cada vez más fuerza, el Royal Court Theater desarrolló en nuestro país la segunda fase de su taller para dramaturgos y directores emergentes, cuya primera etapa tuvo como sede, en septiembre de 2002, el grupo Teatro Escambray. Ahora, junto a otras estrategias conjuntas con el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, que alcanzan al premio Virgilio Piñera de la revista *tablas*, así como la participación de un dramaturgo cubano en la residencia internacional que esta compañía inglesa emprende cada verano, diez de los quince talleristas que fueron convocados a aquel primer momento pudieron reunirse en la ciudad de Cienfuegos, nuevamente bajo la tutoría de Elyse Dogson, April de Angelis e Indu Rubasingham.

Para este encuentro, los textos que concibieron los noveles dramaturgos fueron ya el punto de partida del taller todo. Aplicándose a un tema de la realidad cubana contemporánea, y recomponiéndola a partir de las bases técnicas impartidas en el primer momento de la experiencia, los autores enviaron al Royal Court la primera versión de sus propuestas, aquí retrabajadas mediante análisis colectivos e individuales, enriquecidos por la colaboración de actores de la propia ciudad sede, así como por la experiencia de Gerardo Fullea León, invitado a partir de sus propios esfuerzos



por incentivar aquí y entre nosotros una nueva hornada dramaturgía. La diversidad temática presente en los textos abarcó desde las relaciones de pareja hasta el peso de la nostalgia y la historia en el presente cubano, pasando por los rezagos del machismo, la intolerancia, la homofobia, y la reivindicación de actitudes no siempre estimadas como posibles en nuestra circunstancia. Los autores participantes fueron Cheddy Mendizábal (*Cloé y la teoría de las flores*), Lilian Suzel Zaldivar (*El naufragio de la fe*), Bárbara Nieves (*Ocaso*), Norge Espinosa (*Trio*), Nara Mansur (*Educación sentimental*), y Omar Lorenzo (*Los Sitios*), todos residentes en La Habana; junto a Miguel Santiesteban (*Situación límite*), Oliver de Jesús (*Boca a boca*), Ulises Rodríguez (*El concierto*), y Evelyn Gómez (*Abrir y cerrar*), de Holguín, Ciego de Avila, Matanzas y Pinar del Río, respectivamente.

Con sesiones de arduo trabajo en el Teatro Tomás Terry y la propia instalación hotelera donde se hospedó el taller, el segundo encuentro de esta experiencia dejó saldos positivos, que alentaron a las representantes del Royal Court tanto como a los cubanos. Una próxima cita de estos diez autores está prevista para octubre venidero, esta vez con el objetivo de cerrar el seguimiento de sus textos, que en una versión ajustada a las consideraciones de esta convocatoria, debieron ser enviadas a la compañía inglesa a principios de julio. Sea para bien el esfuerzo de los organi-

zadores, actores, traductores, dramaturgos y profesores implicados, para que la dramaturgia cubana contemporánea, mediante estas y nuevas estrategias de intercambio, se renueve y se sostenga como un proceso natural y vivo. (Norge Espinosa Mendoza)

Falleció Laurette Sejourné

En el pasado mes de mayo falleció en México D.F. la prestigiosa investigadora y antropóloga Laurette Sejourné, a la edad de noventa y dos años. Sejourné dedicó parte de su obra al estudio de las culturas mesoamericanas y los pueblos indígenas. En tal sentido participó en excavaciones arqueológicas, apoyó proyectos educativos y publicó diversos estudios entre los que destacan sus libros *El mundo mágico de los mayas*, en colaboración con Andrés Medina, *El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios*, *Teotihuacan: capital de los toltecas*, *Arqueología e historia del valle de México*, entre otros.

En nuestro país la estudiosa francesa se unió al colectivo Teatro Escambray durante los años setenta, donde colaboró desde una visión antropológica con los procesos de trabajo de entonces. Su investigación en torno a la creación colectiva o el trabajo directo con la comunidad jugó un importante rol en el desarrollo de una poética tan particular como la del Teatro Escambray en sus inicios. Como testimonio de aquella época, Sejourné publicó *Teatro Escambray: una experiencia*, texto donde se juntan testimonios de quienes modificaron la expresión escénica nacional. *tablas* se suma hoy a las voces de quienes la recuerdan desde esa lucidez intelectual que contribuyó a iluminar una zona de nuestra expresión escénica nacional.

Desde San Ignacio 166

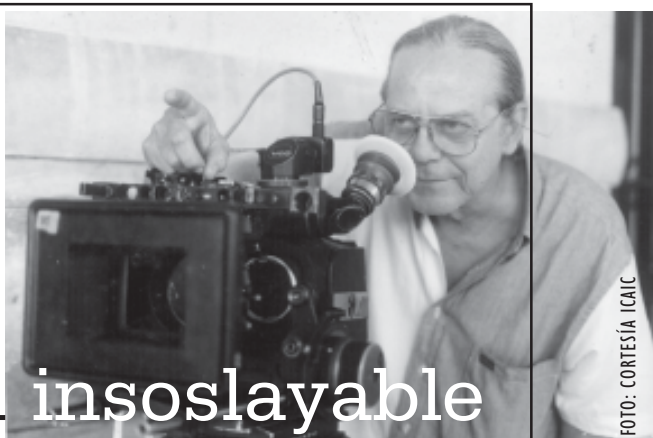
Caliente han transcurrido la primavera y el verano desde las calles de la Habana Vieja. Nuestra redacción los padeció trabajando. Un nuevo libro, que inaugura la colección «Cuadernos *tablas*» de Ediciones Alarcos, se puso en circulación durante Los Días de la Danza: *El suspendido vuelo del ángel creador*, del bailarín y coreógrafo Narciso Medina.

El primer número del presente año fue presentado en esta antigua casa el 30 de abril, por Eliades Acosta, quien comentó asimismo el volumen tercero de *Dédalo*, revista de arte y literatura de la Asociación Hermanos Saíz. Previamente, acompañando el homenaje que desde nuestras páginas se brinda al desaparecido Roberto Blanco, dos de sus actrices emblemáticas, Hilda Oates y Alicia Mondevil, ofrecieron en sus propias voces fragmentos de puestas míticas del maestro. Contamos con la presencia de Gloriosa Massana, quien amablemente cedió a *tablas* la gráfica con que ilustramos «Entretelones» en dicha entrega.

El 21 de mayo efectuamos el cuarto encuentro Desde San Ignacio, con la exposición al público de fragmentos de *Carabanera*, de Teatro del Puerto, en la voz de sus protagonistas bajo la dirección de Milva Benítez. Invitado para presidir el quinto Desde San Ignacio, Alberto Sarraín dictó el 16 de junio, en el Centro de Estudios Martianos, la conferencia «Teatro hispano en los Estados Unidos», sitio al cual asistió un nutrido grupo de intelectuales cubanos, actores y otras figuras del ámbito escénico nacional.

Ediciones Alarcos y *tablas* estuvieron presentes en las Romerías holguineras, en la Tercera Jornada de Teatro de Unión de Reyes, en el Festival de Pequeño Formato Espacio Vital, en el Titercentro santacolareño. Participamos también en el Encuentro de Intelectuales Mexicanos y Cubanos y en el Congreso Internacional Cultura y Desarrollo, ambos en el Palacio de las Convenciones.

Raúl Oliva, paradigma insoslayable



Miriam Dueñas

RAÚL OLIVA, EN 1963, ERA PROFESOR DE ESCENOGRAFÍA EN LA Escuela de Artes Dramáticas de la Escuela Nacional de Arte. Allí en las aulas, entre mesas y bancos de dibujo, lo vi por primera vez. Era muy joven, apenas unos años mayor que nosotros, los alumnos; sin embargo poseía ya las cualidades que hacían posible una perfecta comunicación. Era arquitecto y tenía como escenógrafo una obra importante.

Su capacidad para teorizar y su inteligencia se hacían presentes en cada argumentación. Racional, polémico, creativo y tenaz, pronto ganó nuestra confianza y admiración.

Su personalidad poseía una rara combinación de sólida formación, flexibilidad y ternura. Desde entonces tenía y mantuvo a lo largo de su existencia la viva imagen de un auténtico representante de la generación de la década prodigiosa. Su cuerpo menudo, de aire desgarbado y su estampa sencilla, hacían distinguir en su cabeza una desordenada melena de claros destellos y unos ojos brillantes y azules. De manos grandes y expresivas y rostro tranquilo, asumía su papel de maestro con tal sencillez que parecía uno más del grupo, y con su marcada modestia muchas veces daba la sensación de ofrecer disculpas por estar ante los alumnos a pesar de sus excelentes quehaceres creadores dentro y fuera del aula.

Él no era mi profesor, yo asistía a sus clases por puro interés personal; disfrutaba extraordinariamente sus diálogos y disertaciones, salía realmente esclarecida de estos encuentros. Me daba siempre la impresión de un amigo que te quiere contar algo personal pues a cualquier aspecto que tratara le daba matices de pertenencia. Esta forma de ser lo acompañó hasta su madurez, era su sello propio. Lo enigmático de algunas circunstancias por las que hubo de atravesar le dieron un aire melancólico, como de cierto disgusto o molestia y esporádicos deseos de aislamiento que su sensible condición creadora logró sortear. Nada transformó su esencia bondadosa y su valiosa e ininterrumpida participación en diversos contextos académicos o artísticos de la labor cultural, en la que su claridad y autoridad, únicamente dañados por su modestia, fueron dejando huellas insoslayables. Ningún otro ejemplo puede ser más esclarecedor de esta opinión que su presencia sostenida entre nosotros durante más de cuarenta años; recordemos, además, de manera singular, cómo en los recientes días de abril en que lamentábamos su pérdida se estrenaban simultáneamente tres obras donde realizó su trabajo creador: *Tartufo* en la sala Adolfo Llauradó, *La mandrágora* en el Fausto y el filme cubano *Entre ciclones* en los cines del país.

En nuestra amistad, a lo largo de intercambios personales y profesionales sobre disímiles asuntos, creció un profundo cariño y afinidad respaldada por mi extraordinario respeto profesional y hacia su increíble persona. Sabía que desde 1959 formó parte de los jóvenes que se unieron a los sueños y a la obra de la triunfante Revolución para iniciar una extensa labor en tareas fundacionales que hoy son orgullo de la cultura cubana. Supe de su faena como educador de varias generaciones de diseñadores escénicos desde las aulas de las escuelas de arte y del Instituto Superior de Arte, donde asumió durante largo tiempo la jefatura del Departamento de Escenografía. Su formación como arquitecto le permitió trabajar con dominio y éxito en la restauración de teatros y monumentos históricos y desarrollar montajes o proyectos de exposiciones para muestras comerciales y artísticas de relevancia nacional e internacional. También se desempeñó como

diseñador gráfico, de escenografía y vestuario en el teatro dramático, musical, lírico y en la danza. Obras como *El círculo de tiza caucásico*, *Doña Rosita la soltera*, *Bodas de sangre*, *El alma buena de Se-Chuán*, *La noche de los asesinos*, *La hija de las flores* y *Todos los domingos*, entre muchas otras del teatro dramático, y *Abakua* y *Dador* en la danza, permanecen en nuestra memoria con las imágenes hermosas que él supo crearles. Su labor también ha quedado recogida en el cine como escenógrafo y director de arte de numerosos filmes en que se desempeñó con indiscutible dominio y entrega.

En su obra, desde los bocetos hasta la puesta en escena, se puede observar su sensibilidad y talento para plasmar en ellas un aspecto que sustentaba de manera significativa desde sus apreciaciones en clase cuando se refería a la importancia de tomar de la realidad de manera selectiva aquellos signos efectivos a la función comunicativa de la escena y otorgarles valores plásticos en el contexto visual requerido. Recuerdo un ejemplo suyo en que planteaba que en cualquier objeto o espacio interior o exterior de la realidad existía potencialmente un objeto escénico o una escenografía, pero que la imaginación debía transformarlos para convertirlos en instrumentos de la acción dramática. Creo que él supo traspasar la famosa relación dialéctica entre lo real y lo imaginario otorgando su principal valor al contenido poético de las imágenes, logrando así altos valores estéticos en función de la información escénica.

Raúl Oliva ha demostrado que en él, el diseño escénico cubano ha tenido un sólido pilar. Es una pena que lo efímero del arte teatral haga inalcanzables esas imágenes a las futuras generaciones de artistas en su medio real de expresión, el escenario, y que no haya dejado sus pensamientos en documentos o en textos que permitan atesorar sus experiencias, ahora que nos encontramos ante la falta irreversible de su valiosa persona.



Escena cubana actual: ¿es fácil ser joven?*

Fernando J. León Jacomino

SEIS AÑOS ANTES DE ESCRIBIRSE ESTAS

líneas, el movimiento teatral cubano era tironeado por varios núcleos de creadores jóvenes que reclamábamos ampliar nuestro espacio de interinfluencia con respecto a la familia teatral nacional. Hoy, una evaluación minuciosa de los premios otorgados en el Festival Nacional de Teatro Camagüey 2002, ganados en su mayoría por jóvenes, bastaría para hacernos la misma pregunta que animara los días de la Primera Muestra Teatral de Pequeño Formato a la que, desconociendo las travesuras que nos deparaba el mítico bufón shakespeariano, decidimos bautizar como Yorick. Este espacio, que como se sabe intentamos revivir en 1998 y en 2000, con menos fortuna cada vez, languideció hasta desaparecer gracias, entre otros bienes, a la inserción institucional de todos los proyectos que participaron en aquellas jornadas y persistieron en la ardua tarea de fundar entre nosotros.

Multipremiados no pocos de los que pujábamos entonces, empecinados otros, atemperados los terceros y agotados o hasta desaparecidos los cuartos, lo cierto es que la institucionalidad teatral cubana demostró contar con la suficiente voluntad y capacidad de reacomodo estructural y económico para acoger a estos nuevos talentos y propiciarnos una estabilidad en medio de la cual, pudiera suponerse, es mucho más fácil ser joven, sobre todo si suponemos que los jóvenes seguimos siendo los mismos. Claro que este gesto, en apariencia romántico e inofensivo, acusaría cuando menos ingenuidad extrema o modestia insuficiente frente a la realidad de que nuestra escena ha seguido recibiendo tantos creadores noveles como entonces, aun cuando estos no pugnen por expresarse con la vocación autónoma que suponemos debiera serles consustancial.

Ahora bien, ¿son los jóvenes de este nuevo milenio menos jóvenes, menos capaces de emprender por sí solos la aventura del teatro, que los de hace apenas seis años? Consensos y disensos aparte hemos de reconocer, eso sí, que nuestra promoción y su beligerancia de antaño, empeñada en aquel diálogo permanente, intergeneracional y genitor que aún hoy no alcanzamos siquiera entre nosotros mismos, ha terminado siendo tan esclava de sus ansias de inserción como la que nos sucede, sólo que ahora los jóvenes son ellos.

Los numerosos espacios dejados por actores y actrices en varios de los colectivos preexistentes, los resultados de una formación académica mucho más discontinua y, en general, de más bajo nivel que la de nuestra promoción, y la falta de opciones verdaderamente atractivas para los más jóvenes, han potenciado, indiscutiblemente, su vocación de inserción en detrimento de esa labor de contrapartida que ahora les exige. La renovación de grupos como el Buendía, Teatro D'Dos y el Estudio Teatral de Santa Clara, por citar sólo tres, acusa una mayor necesidad de relevo entre la promoción de aquel Yorick y, al mismo tiempo, un mayor interés por parte de los recién llegados en colectivos con algunos años de ventaja que surcan, ya establecidos, el estrecho y sereno río del teatro insular.

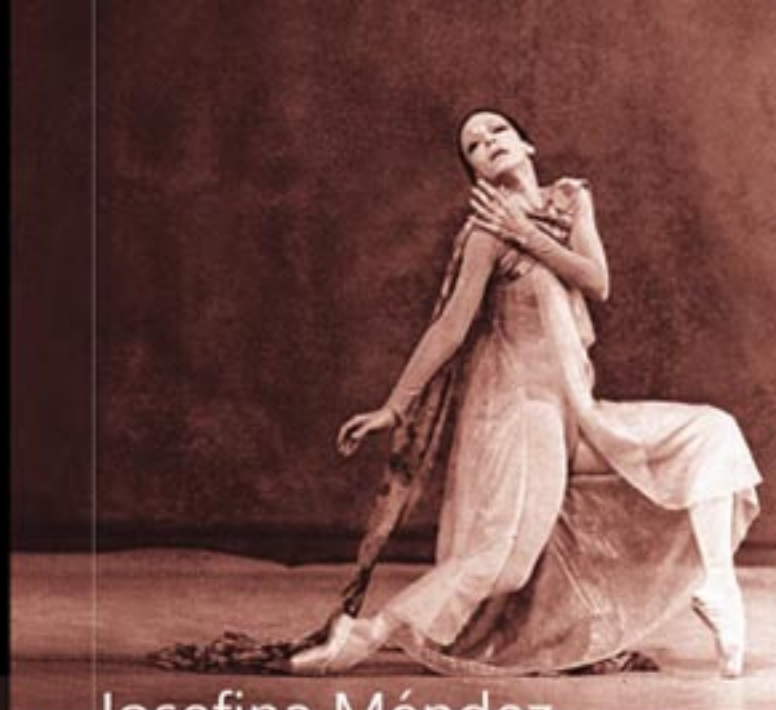
Pero hagámonos, para terminar, cuando menos tres de las preguntas que pudieran motivar la continuidad de estas líneas. ¿Podremos darnos el lujo de limitar al ámbito de un determinado colectivo teatral la potencia subversiva y el servicio que, en términos creativos, pudieran representar los más jóvenes? ¿Ameritaría la situación actual un determinado diseño de enseñanza posgraduada e informal que complete y enrumbe la formación de graduados y autodidactas y genere inquietud en ambos? ¿Responden nuestros concursos y eventos, y, más que eso, nuestra cotidianidad, a una intención verdaderamente provocadora de cara a esa nueva promoción que apenas conocemos por sí misma?

Retomemos, una vez más frente al cráneo del bufón Yorick, frente a los dos agujeros que antaño fueran sus ojos, estas preguntas y aun otras que apunten hacia la renovación (léase hacia la vida) de ese príncipe de la cultura nacional que es el teatro. Ser o no ser joven en nuestro diálogo con el presente de la escena nacional, esa es la cuestión.

* Bajo este mismo título se efectuaron las cuatro sesiones de debates de la Primera Muestra Teatral de Pequeño Formato organizada por la Asociación Hermanos Saíz y efectuada en noviembre de 1996. Todos los trabajos leídos en aquellas jornadas de intercambio, así como fotos de los espectáculos y otros documentos de interés pueden consultarse en *Yorick. ¿Teatro joven en Cuba?*, compilación y notas de Norge Espinosa y Marilyn Garbey, Editora Abril, 1999.



Aurora Bosch



Josefina Méndez



Mirta Plá



Loipa Araújo

