

Todo **Mayo Teatral**

Libreto 56: *Lagarto Pisabonito*,
de Eugenio Hernández Espinosa

Del verano, críticas

Eduardo Arrocha: la luz y la sombra

Miami: diálogo desde el monólogo

Sumario

La selva oscura

- 3 Otra vez en mayo, el teatro esencial
Norge Espinosa Mendoza
- 9 Malayerba... nunca muere
Abel Gonzales Melo
- 12 Yuyachkani: otra vez el recuerdo
Roberto Gacio Suárez
- 14 Yuyachkani: ser.
Entrevista a Miguel Rubio
Marilyn Garbey
- 17 Border` s mythos o la real dimensión de las fronteras
Jaime Gómez Triana
- 20 Humor del bueno
Oswaldo Cano
- 23 Diálogo con una cabaretera ilustrada.
Entrevista a Astrid Hadad
**Lenay Blasón-Borges y
Maité Hernández-Lorenzo**
- 28 El obstinado acto de recordar en el teatro
????????????????????
- 31 Denise Stoklos de vuelta a La Habana
Eberto García Abreu
- 37 Ya volveré con más fuerza
Roxana Pineda

Miami

- 41 Diálogo desde el monólogo
Omar Valiño
- 55 De los puertos a las puertas
Mia Leonin
- 58 Festival en una ciudad desconocida
Abelardo Estorino
- 60 En profundidad
Gerardo Fullea
- 61 La cultura que nos une
José Antonio Alonso
- 62 Reflexiones después de un festival
Tomás González Pérez
- 64 Nota sobre un festival
Jorge Luis García

Reportes

- 65 Miami con acento hispano
Carlos Espinosa Domínguez
Teatro Experimental Uno: el sentido ético de la creación
Laylí Pérez Negrín
Para reír y reír en serio
Dianik Flores Martínez

Oficio de la crítica

- 76 Danzar la polis **Omar Valiño**. Coreografía y dramaturgia. La libertad en la danza **Noel Bonilla Chongo**. Entre el frío y el calor: Las tres hermanas **Abel González Melo**. La ascensión de una muñeca abandonada **Yamina Gibert**. El retorno de Don Gil **Oswaldo Cano**. La quinta hora de Don Gil **Fernando León Jacomino**. Belleza y poesía en *El cartero de Neruda* **Roberto Gacio Suárez**. Un bolero en estado de alerta **Pedro Morales López**. Santa Camila de la Cruz de Piedra **Norge Espinosa Mendoza**. Pájaros de la playa, todo en claro **Jaime Gómez Triana**. Una vez más Quintero **Waldo González López**.

- 92 En tablilla

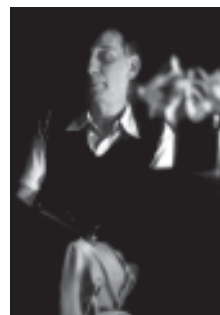
En primera persona

- 96 La gaveta de las credenciales
Amado del Pino

Entretelones:

A través del antifaz:
Teatro de la Luna

Libreto 55



En portada:
Virgilio Piñera.
Fotos: Cortesía Yonny Ibáñez

Eventos

Festivales, eventos, encuentros teatrales... no dejarán de existir. Valen, sin embargo, cuando hallan una razón de ser. Cuando no se convierten en simples cifras, en los giros inerciales de una noria.

No fue así el reciente Mayo Teatral, celebrado en La Habana en una espléndida edición; sus días rememoraron las citas fundacionales de los 60, las que fueron luego multiplicándose a través de toda la América Latina.

En esas mismas jornadas, pero en Miami, se realizaba el Primer Festival del Monólogo, cuya importancia estuvo en el diálogo propiciado entre teatristas cubanos de la Isla y la diáspora.

Es curioso que ambos eventos hayan coincidido. Quizás señalen, justo en el inicio de esta década, un período de reencuentro con formas que, paulatinamente, se incorporarán a las proposiciones de nuestro teatro.

Ahora, cuando entramos en los escenarios abiertos por el X Festival de Teatro de La Habana, vale la pena repasar esos dos eventos plenos de sentido.

Director Omar Valiño. **Equipo editorial** Abel González Melo, Adys González de la Rosa, Fefi Quintana. **Diseño** Teresita Hernández, Marietta Fernández. **Equipo ejecutivo** Alexander Guerra Hernández, Ulises Quintana.

Consejo Editorial Norge Espinosa Mendoza (Cordinador), Eduardo Arrocha, Freddy Artiles, Marianela Boán, Amado del Pino, Abelardo Estorino, Ramiro Guerra, Eugenio Hernández Espinosa, Armando Morales, Carlos Pérez Peña, Graziella Pogołotti, Alberto

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

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

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

ISSN 0864-1374

Otra vez en

mayo,

el teatro

esencial

Norge Espinosa Mendoza

I
CONTRA LA CÁMARA NEGRA, ACOM-pañada por un conjunto musical que desgrana rancheras, una mujer cuyo vestido recuerda un lienzo de Diego Rivera canta y nos insulta, nos seduce y nos provoca... Sobre un escenario poblado apenas por sus figuras, un hombre y una mujer cargan sus maletas donde no llevan más que las imprecisas pruebas de sus nostalgias de emigrantes... Sobre un rocín hecho de ripios, alzándose contra la imagen de una España que se agita bajo esos mismos ripios, el Quijote escucha extasiado la fábula desventurada de la princesa Micomicona.... En la árida extensión de un salón de ensayos, una bailarina, un actor y un performer chicano deshacen y rehacen la imagen restallante del arte contemporáneo en un franco bombardeo hacia la academia teatral... Ella es una actriz sola, armada únicamente de su voz y su cuerpo, en un espacio convencional al que desmantela con la voluntad política de su discurso, con la agresividad humanísima y latinoamericana de su fax a Cristóbal, el genovés... La gota de sangre, la vela encendida, el ritual del juego es una invocación que nace en la densidad de la palabra memoria, en las semillas de memoria que una joven argentina busca sobre los tabladillos del mundo... Hacia el espectador, avanza una tropa de caballos, de jóvenes, de actores: rostros que son y serán el teatro de este punto del planeta durante ese tiempo que llamamos vida y en el cual podremos compartir estos minutos

que el teatro sabe irrepitibles. Esas y otras imágenes van a quedar en mi mente por mucho tiempo, aun cuando los días que corrieron entre el 4 y el 13 de mayo de este 2001 que ya se apresura a esfumarse, acaben siendo sólo fechas disimuladas bajo esas mismas máscaras, esos mismos recuerdos que dotan a este mes, gracias a la Casa de las Américas, de una calidad distinta en lo que a panorama teatral se nos refiere. Mayo Teatral es la afortunada alternativa del encuentro que, en un contexto donde tan arduas pueden ser las conexiones que nos permitan acercarnos al siempre plural y deslumbrante ámbito del arte latino, viene demostrando desde 1998 cómo los cubanos, más allá de la pompa inerte o de la celebración vacía, podemos convocar en esta Isla a nombres fieles e interesados en lo que nuestro público puede como respuestas ofrecerles, desde el ánimo más halagador hasta la postura crítica que nazca de la confrontación con novedosas propuestas. Quiero compartir con el lector que pudo y no participar de este fenómeno creciente lo que deja en mí el saberme parte del Mayo Teatral, y lo que puede alzarse desde esa participación como seguro agradecimiento a quienes están consiguiendo que mediante estas convocatorias logre La Habana tenerse como una plaza de segura actualidad en este álbum poderoso al que se añaden esas imágenes que menciono: una mujer que canta y sufre sus rancheras irónicamente, una mirada al Quijote desacralizado, un *performance* provocador, un juego teatral desde y sobre el exilio...

II

Cómo y de qué manera puede conseguirse que una institución cubana logre conformar un evento teatral de alcance internacional, mediante la presencia y coherente participación de prestigiosos nombres nacionales y extranjeros, viene a ser la clave y el secreto del Mayo Teatral. No menos asaeteada por la crisis económica que tantos anteponen como pretexto, no menos atormentada en las angustias de su producción, la Casa de las Américas, en las personas de su Departamento de Teatro, ha venido a ratificar la eficacia de los proyectos asentados en una profundidad y factibilidad irrefutables. El Mayo Teatral, retomado en 1998 como parte de las acciones que, en plena correspondencia con sus propósitos fundacionales viene siendo defendido por la Casa, está abriendo insólitos puentes entre ese extenso campo de acción que conforman las muy distintas poéticas del teatro latinoamericano ofreciendo el punto privilegiado de la Isla como área de encuentros, de hallazgos, de extensiones. Si en la edición de hace dos años atrás, respondimos deslumbrados ante el encanto de *La negra Ester*, del Gran Circo Teatro de Chile, hemos tenido que esperar hasta hoy para poder repetir ese deslumbramiento, en tanto las otras posibilidades de abrir aquí una vitrina de semejante rango no han alcanzado la solidez de esta cita, argumentada en la multiplicidad de contactos y eficacia ejecutiva que ese pequeño departamento ha conseguido accionar, mediante el diálogo en vivo con esos creadores no pocas veces esenciales, y un concepto integrador del evento que asume desde las experiencias más radicales del *performance* hasta la presencia solitaria del actor, pasando por el teatro de compañías. Vivian Martínez Tabares, directora del Departamento, junto a su equipo de trabajo, no cejó hasta confirmar la presencia de los espectáculos invitados, asegurando una producción que necesitó del apoyo del Ministerio de Cultura, de las embajadas correspondientes, de diálogos extra e institucionales que finalmente permitieron que el Mayo Teatral lograra ser el gesto contundente que ahora agradecemos. La presencia del público, y el interés de los teatristas en sumarse a las conferencias y talleres que colmaron de teatro los días de este mayo del 2001, dicen de la urgencia de esta clase de sucesos, y más, de la posibilidad o alternativa que una estrategia como esta sí puede consumir entre nosotros. Y es que no es el Mayo Teatral una temporada abrumadora de propuestas de calidad dispar o no sostenidas por un concepto sólido que las argumente: es un hecho selectivo, pautado por la apertura hacia nuevas líneas de acción teatral que multiplican lo que es hoy el teatro

latinoamericano, y para nada sostenido en el fervor de una celebración vacía, o rellena de gestos costosos y ampulosos, de esa pompa barata en la que a ratos consumimos demasiado tiempo... y dinero. Me gustará comentar, siquiera sea brevemente, cómo se articularon esos espectáculos y esas conferencias, esos talleres y esos diálogos en esas diez agitadas jornadas en las que otra vez pudimos ver, vivir y respirar el Teatro.



III

Astrid Hadad fue la encargada de abrir las puertas del evento, y el mero hecho de ubicar en el pórtico de este Mayo Teatral a una figura tan arrasadora como esta mexicana dice ya de la voluntad inquietante que desea generar el evento. Fiel a una tradición que se resiste a los manejos políticos, sexuales, culturales y domésticos que conforman el cuadro estereotípico de la mujer latina, y valiéndose de las calidades estremecedoras del cabaret y lo popular en función francamente subversiva de esos y otros órdenes, la aparición sobre el amplio escenario del Teatro Mella de *Heavy Nopal* reafirmó la estirpe tremenda de esta mujer que dinamiza y provoca mediante la elección de una serie de canciones, vestuarios y parlamentos que estallan como dardos hacia un espectador que, por desgracia, está desacostumbrado a esas posibilidades performativas del cabaret y el texto cantado en tanto portadores de niveles de teatralidad. Pese a esa reticencia, gracias al manejo de una memoria popular que mantiene intensos vasos comunicantes entre lo mexicano y lo cubano, y a una voluntad lúdica que pone en crisis esos valores que la costumbre más severa ha sacralizado entre nosotros, el espectáculo de Astrid Hadad y los Tarzanes ganó una eficaz comunicación con ese auditorio que, aprobando o no, salió del Mella sin caer en el agujero negro de la indiferencia.

No pudiendo traer a Cuba, por repentina enfermedad de su actriz, el espectáculo más reciente de su larga y provechosa trayectoria, Yuyachkani ofreció al espectador nacional otra de sus piezas ya reconocidas. La voluntad de la memoria (una de las obsesiones que, no en vano, recorrió toda la muestra organizada por esos días en las sedes capitalinas del Mayo Teatral y que alcanzó, también, a Matanzas y Cienfuegos), arma *Adiós Ayacucho*, este unipersonal dirigido por Miguel Rubio, uno de los más sólidos directores de este continente, en el cual Augusto Casafranca relata la breve odisea de un campesino asesinado bajo la ola de violencia que azotó al Perú en los años 80. Espectáculo de sobrio virtuosismo, apoyado en la música que interpreta en vivo Amiel Cayo, ejercita en el actor el aprendizaje de diversas técnicas en función de esa suerte de invocación que, mediante el coya, personaje popular andino, se alcanza hacia ese protagonista que va cobrando rostro y cuerpo a medida que se va acercando a la revelación de su destino. La novela de Julio Ortega sobre la cual se levanta este espectáculo es trasvasada a un tiempo escénico que destila narratividad y labor teatral, en una mixtura que dice de no pocas características firmes de lo que Yuyachkani puede aportar como sendas propias en la investigación que ha protagonizado desde su fundación: órbita comprometida e intensa que recibió, en este evento, el premio Gallo de La Habana.



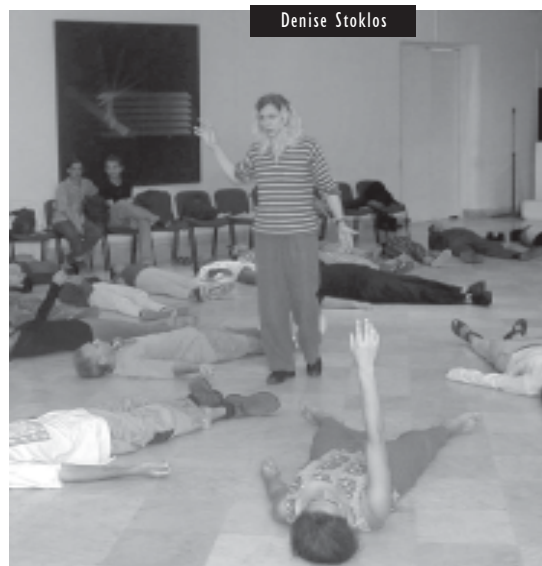
No sé si los dinosaurios gozaron del ávido sentido del humor con el que La Candelaria trajo al mundo su versión de *El Quijote*, pero lo cierto es que la entrega del mítico grupo, al cual su director Santiago García comparó un poco con los extinguidos animales prehistóricos, muestra una vitalidad en ningún sentido remota ni museable, nada arqueológica en su voluntad desacralizadora y violenta hacia esa novela monumento que los latinoamericanos bien podemos mirar sin el velo de reverencia que tantas veces ha impedido al Ingenioso Hidalgo correr nuevas aventuras. *El Quijote* del colectivo colombiano podrá irritar o encantar en su indagación punzante hacia esa otra España que se emparenta con los monstruos de Goya y los bufones de Velázquez, antes que con la imagen cerrada y secular de un país que tanto demoró en abrir sus enmohecidas ventanas a los nuevos aires del mundo. La inteligencia con que se estructura el espectáculo nos presenta al héroe no en sus primeras andanzas, sino ya hacia el final de sus peripecias, cuando la lucidez de su utopía alcanza mayores contrastes con el mundo desequilibrado en el que sólo pasa por loco, al tiempo que Sancho abraza los ideales que de él aprendiera por las tierras de Castilla. Metáfora del propio devenir del grupo, ese Quijote incómodo que se despide con una risa árida y cree firmemente en el hecho teatral, recoloca a La Candelaria en la agradecida memoria del espectador cubano.

El regreso de Denise Stoklos a Cuba produjo entre nosotros una justificada expectativa. Ella es un figura mítica (le guste o no el término a la deslumbrante actriz brasileña) tanto para quienes la aplaudieron en sus primeras apariciones aquí como para los que heredaron de aquellos privilegiados espectadores el impacto que nos provocara su derroche de talento. Ahora ha vuelto, y *Voces disonantes* y *Un fax para Cristóbal Colón* subieron a la sala Covarrubias como muestras recientes de su quehacer. Ella sigue siendo una intérprete total, una mujer que dinamita las fronteras que sólo el actor sabe quebrantables. La voluntad marcadamente política de sus espectáculos hace echar de menos el discurso teatral que ganaba desde posturas acaso menos explícitas esos y aun más poderosos referentes, si tenemos en cuenta que sus proyecciones sobre los textos de Dario Fo y Franca Rame con los que la conocimos proponían esos y mayores alcances. Pero no cabe duda de su poder de convocatoria, de la sabiduría con la que, sobre el discursar, sabe dar un color teatral genuino a lo que en manos de otros intérpretes se disolvería sin remedio. El mito, pues, si no crece, permanece vivo.

Un hábito poético resuelto en escenas que ofrecen, a manera de orgánico caleidoscopio, la historia de un pueblo perdido en ese imposible horizonte del exilio, vino a ser la propuesta del grupo ecuatoriano Malayerba. *Nuestra Señora de las nubes* ha recorrido ya existosamente no pocos escenarios, y llega a la Isla con la solidez que le asegura su dramaturgia y las férreas actuaciones de Arístides Vargas (autor de la pieza) y Charo Francés. Texto que se goza en su calidad literaria, al tiempo que se deja poblar de imágenes de seguro valor escénico, encuentra en estos intérpretes cómplices idóneos, que sostuvieron con el espectador de la sala Hubert de Blanck un contrapunto donde lo teatral salió ganando. Malayerba, fundado en 1979, es dueño indiscutible de un sello particular, un punto cierto del mapa otro que es en América Latina el fervor de quienes suben, pese a tantos obstáculos, a las tablas día a día.



Nuestra Señora de las Nubes, Malayerba



Denise Stoklos

Para los que nos quedamos con las ganas de conocerlo en la pasada Bienal de La Habana, Guillermo Gómez-Peña fue una promesa que confirmó el Mayo Teatral. Performero de pura cepa, y por lo tanto, ser dotado para la corrosiva integración de tradiciones y fuentes multidisciplinares en un resultado de explosivas cualidades, este chicano cubrió el Noveno Piso del Teatro Nacional con *El museo de la identidad fetiche*, que alzó junto a la bailarina Michelle Ceballos y el actor Juan Ybarra. La propuesta fue acogida con algo de ese recelo que ya mencioné al referirme a la Hadad por una zona de nuestro público que sigue contaminada por una comprensión –digamos– *alla italiana* del teatro, presa de una visión del gesto escénico que depende aún del logos y del ordenamiento aristotélico de las propuestas. Otra área del público, menos perjudicada, salió a escena para compartir los riesgos que los miembros de esta experiencia creciente y siempre diversa que es *El museo de la identidad...* corren y eligen en cada nueva representación.

La memoria, insisto, fue acaso la protagonista de estos días teatrales. Alzada a nivel icónico, metamorfoseada en mujer o actor que se desgarran y ajusta sus cuentas con un espejo histórico y personal, transgredida y desacralizada en su perfil museable, tocó también a Ana Woolf y su espectáculo. La actriz argentina, conducida por Julia Varley, respetable nombre del Odin Teatret, presenta un unipersonal que intenta reconstruir en cada función el valor de una ausencia, cubrirla con el propio cuerpo de la intérprete a fin de salvar ese vacío con el recuerdo del amigo perdido durante la dictadura. Tendiendo lazos entre la historia de extravíos y ganancias del propio país con las suyas, Woolf se entrega a un ritual que, pese a determinados lugares comunes ya en la ejecución de esta clase de espectáculos, se afianza en la propia necesidad de su actriz de ser comprendida y reencontrada en esa memoria a la que hace referencia. *Semillas de memoria* tiene, entonces, al menos, el valor de patentizar la urgencia que una nueva generación tiene de reconformar sus recuerdos, su compromiso particular con la verdad en este continente al cual tantos borrones y plumazos han desfigurado su pasado y aun su futuro.



FOTO: CORTESÍA REVISTA CONJUNTO

Parte de ese compromiso estuvo latente en no pocas de las propuestas cubanas que se añadieron al Mayo Teatral. La memoria de la Isla sostiene a *María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes*, de Teatro El Público. El don poético y profético de Virgilio Piñera anima ahora, en su nueva versión, los cuerpos cercados por la costa, el baile, el deseo, la pérdida. Ritual diverso y progresivo, anuncia nuevas fórmulas que Carlos Díaz, mezclando poesía, danza, teatro, música y transgresión aprovecha para, desde la biografía agónica y tormentosa de Piñera, armar una nueva foto familiar. *Historia de un caba-yo*, de Antonia Fernández, ratificó su sinceridad y voluntad utópica, ahora en el escenario del Mella, defendida por los jóvenes intérpretes que ya se han hecho uno con la fábula del Cuentabrazas. *Feo*, de Papalote, reescribe el cuento de Andersen desde una fisicalidad y emoción enteramente contemporánea, animada no sólo en los muñecos del espectáculo, sino en los propios cuerpos de ese taller de jóvenes que conduce la mirada mayor de René Fernández. *Adiós*, de Boris Villar, y *Vucub Caquix*, de Armando Morales, completaron la serie de presentaciones. Estos espectáculos nacionales, junto a los extranjeros, son comentados en este mismo número, o en otros anteriores de *tablas*, por colegas que comparten (o no) los criterios que sobre ellos aquí he expuesto.

María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes, El Público



Todos esos rostros penetraron en una espiral poderosa en la mente del espectador cubano. Los talleres impartidos por Miguel Rubio (*Del entrenamiento a la representación*), Santiago García (*Dramaturgia y creación colectiva*), Ricardo Bartís (*La actuación como voluntad de forma*), Denise Stoklos (*El teatro esencial*), Charo Francés y Aristides Vargas (*Dramaturgia del actor*); funcionaron como acertados complementos a los propios espectáculos, revalidando y amplificando sus riesgos y alcances en un ir y venir que tocó al público y los talleristas en una común preocupación de aperturas. Junto a esos talleres, las conferencias, demostraciones y diálogos con Astrid Hadad, Guillermo Gómez-Peña, Julia Varley y Ana Woolf, manifestaron la presencia de un eje integrador que permitió a los artistas y espectadores conocerse más allá de las candilejas, articulando un contacto que se echa de menos en otros eventos similares, al tiempo que propiciando certezas que dilatan la obra de esos creadores en un contexto que ellos mismos nos hacen saber más rico e intenso de lo que a veces sospechamos. Este Mayo Teatral, entonces, ha sido una alternativa enriquecedora y lúcida; uno de esos instantes que, por su eficacia, querremos sin duda, desde cualquier lado de la escena, proteger y repetir.

IV

Me gustaría entonces, antes de cerrar estas líneas que debieran entenderse como un largo agradecimiento a la Casa de las Américas y su Departamento de Teatro, insistir en algunas ideas y apuntar otras. El Mayo Teatral, junto a otras fórmulas de alcance más discreto que, por ejemplo, ha activado la Asociación Hermanos Saíz, vuelve a demostrar la posibilidad de que un evento de estos propósitos pueda efectuarse en la Isla sin desatender la realidad económica y propia del país, argumentándose en la efectividad de su criterio selectivo, en la futuridad que alimenta en sí mismo y no en el mero gesto de carnaval que consume tantos otros esfuerzos. Lo ha conseguido mediante el concurso de distintas ejecutorias, de labores promocionales que han involucrado a fuentes y personalidades a cuyas puertas no siempre se toca, o no se toca con el debido diálogo, con la pertinacia de una solicitud cuya resolución dignifique a unos y otros. Esa labor, a ratos incómoda e ingrata, pudo tener como pago el aplauso que el espectador dio finalmente a los espectáculos presentados, un aplauso ajeno a ese ir y venir por

embajadas, oficinas, agencias de viaje, pero que a su modo afirma la necesidad de esos manejos en tanto infraestructura que también alimenta el prestigio con el cual va haciéndose un evento que acabará ganando el título de imprescindible si no desvía su curso y propósitos del afán que ha caracterizado esta edición. La presencia de toda una compañía paradigmática como La Candelaria se ajustó a propuestas donde el actor solitario apostaba por ese teatro esencial del que habló Denise Stoklos: un teatro que puede apelar a toda una maquinaria de gran formato como a la sencillez y riqueza que puede extraerse de un único elemento, potenciado desde una calidad teatral que lo resignifique en la escena. Un teatro esencial que mire al espectador como un cómplice seguro, invitándole a algo más que a la cómoda recepción de ciertas provocaciones, en un reto asumido por los organizadores del evento y que resultó plenamente justificado en el acento mayor de la cita, defendida desde las funciones puntuales hasta la presentación del número correspondiente de la revista *Conjunto*, que incluso adelantó por unos días su salida para servir de guía precisa al público por los vericuetos de este mayo intenso y tan teatral. Otras convocatorias deberán evitar —nada es perfecto— la no coincidencia de espectáculos que ofrecen una sola función, haciendo sacrificar al público uno por otro. Y mantener la fluencia que permitió, desde la prensa, que diversas voces de la crítica teatral manifestaran sus criterios sobre los espectáculos en espacios privilegiados que no siempre se les ofrecen con tal diaphanidad.

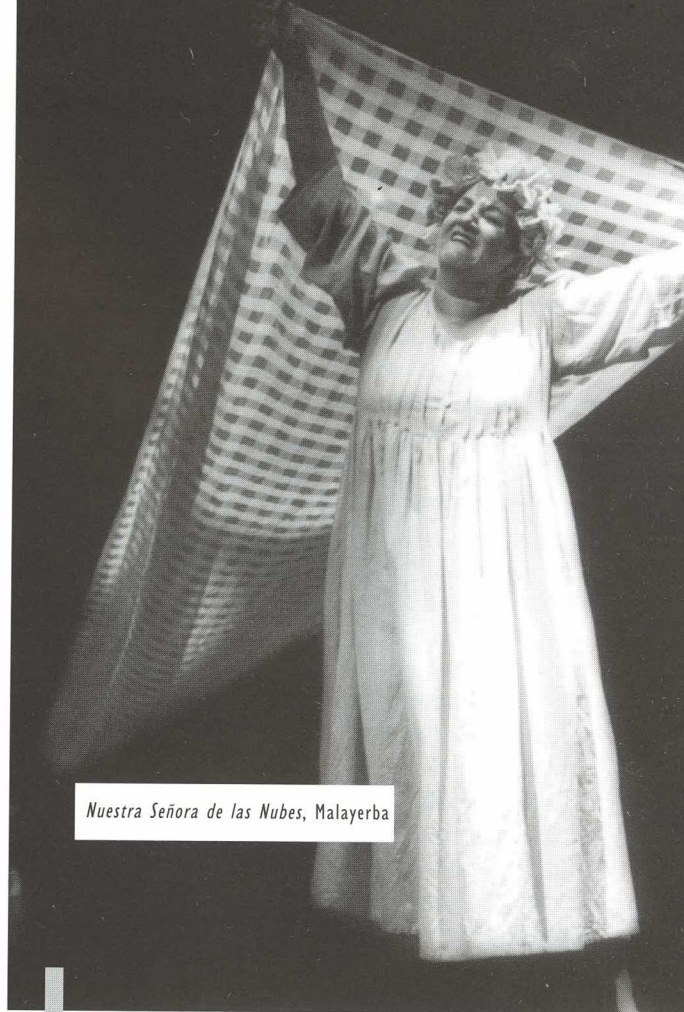
Por toda una serie de razones que mezclan lo personal y lo público, lo íntimo y lo confesado, en un mismo lazo a compartir, mayo es un mes que cobra siempre en mí un sentido especial, un modo de vivirlo y esperarlo distinto al que me provocan otros momentos del año. Gracias a la Casa de las Américas, el teatro viene a ser ya también parte de ese anhelo que me lleva a esperar este mes con un ánimo singular, desde que en 1998 se recuperara el proyecto y empezaran a emanar desde él esas imágenes que no olvido y agradezco, como el espectador afortunado y también esencial que puedo ser cada noche, cuando un actor sale a escena para hablar conmigo, sólo conmigo, como me gusta creer, y no tiene más rostro que ese espejo en el cual puedo, nuevamente, reflejarme.

«Me recordó, como al dormir
junto a la zarza, el buen olor
de la mala hierba.»

Charles Baudelaire.
Diarios Íntimos

Malayerba... nunca muere

Abel González Melo



Nuestra Señora de las Nubes, Malayerba

EL COLECTIVO ECUATORIANO MALAYERBA, dirigido por Arístides Vargas, es una de esas raras agrupaciones que, tras un nombre modesto, si se quiere extrañamente atractivo, esconden la virtud del mejor y más elegante teatro. A la violencia y a la agitación propuestas temáticamente por la mayoría de los grupos que asistieron al Mayo Teatral —léanse aquí los ejercicios macabros de Guillermo Gómez-Peña y su *Museo de la identidad fetiche*, o la contenida pero latente crudeza de *Adiós Ayacucho* de Yuyachkani—, *Nuestra Señora de las Nubes*, espectáculo rubricado por el propio Vargas, opone una calma aparente, una tranquilidad absoluta y una confianza en el teatro que devuelve a éste su valor transformador, catártico.

No es cosa nueva para el público cubano, ni para el teatro de la Isla, el sentido que pueden tomar el recuerdo y la memoria —y, claro está, sus opuestos: el olvido y la desmemoria— dentro de una puesta en escena, al punto de convertirse en matrices de una poética sólida, afincada con el curso de los años. El ejemplo nuestro más convincente es acaso el más caro: Abelardo Estorino y la mayoría de sus textos dramáticos, de sus montajes, desde *La casa vieja* o *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*, hasta *El baile*. Y aunque es *Nuestra Señora de las Nubes* la única puesta que he

presenciado de Malayerba, tengo junto a mí al tiempo que escribo estas líneas, dos exquisitos libretos de Arístides Vargas: *La edad de la ciruela* y *Jardín de pulpos*. En ellos se resume, si bien desde distintos ángulos fabulares, también el asunto de la memoria, de la nostálgica reconstrucción del tiempo



y la encasilla demasiado. En esta representación del destierro, el propio tiempo ha sido desterrado. Por ello Oscar y Bruna, las incorporaciones que de habitantes diversos de Nuestra Señora de las Nubes ellos asumirán, no son únicamente las referencias que las propias incorporaciones muestran, sino modelos universales, y por ello cotidianos, de la melancolía, el patriotismo intacto, la pérdida y la recuperación del espacio querido.



perdido a través del teatro, otro de los tópicos recurrentes de varias obras visitantes al Mayo Teatral.

En la puesta en escena en cuestión, que contó con dos presentaciones en la sala Hubert de Blanck, Charo Francés y Arístides Vargas ofrecieron una clase magistral de desempeño histriónico, a la par que una sencillísima y humilde lección de humanidad.

Francés y Vargas incorporan a Bruna y Oscar, dos exiliados que por puro azar y al encontrarse ambos en la situación de la espera, se reconocen, mediante el diálogo, ambos provenientes del poblado de Nuestra Señora de las Nubes, ambos exiliados en la actualidad del texto. Acaso me sobre este término, «actualidad», que pretende explicar la curiosa metáfora tempo-espacial que envuelve a la pieza,

Los cuadros, como postales de la tierra antiguamente disfrutada, son las sucesivas síntesis de los conflictos humanos, o diría mejor, de ciertos conflictos humanos sugeridos desde el delineamiento, preciosista y detallado, de los hombres y las mujeres en relación con sus entornos, de los sujetos comunes de cada día, de cada sitio, enfrentados —o, sencillamente, colocados— en una circunstancia natural, más bien pacífica, sin estados o condicionantes límites. Y como no se limitan, como nada los detiene, ni están sujetos a designios irrevocables, ni están desesperados por *salir*, por *partir*, por *abandonarse*, permiten que transcurra a través de ellos la vida —esto es: la fe en el destino. Dos hermanos que, en un rato de solaz, cruzan piropos con las chicas;

un niño que asiste al desvanecimiento de su abuela en una noche de luna... De tan reposada materia se arman las escenas, entrelazadas por los breves retornos en el tiempo, lo cual marca la dinámica de una puesta que alterna el espacio donde Bruna y Oscar se reconocen y dialogan, con ese otro diálogo –sin duda el más importante– que entablan al incorporar a los pobladores de Nuestra Señora de las Nubes.

La búsqueda, el análisis de los referentes humanos a reinterpretar sobre el escenario –considero que en la asunción de esos personajes otros, que no en Bruna y Oscar aunque también en ellos, se encuentra la más nítida prueba del rango de estos actores– brinda la certeza del riguroso estudio de la sociedad, desde y por el teatro, en el que Malayerba asienta sus bases. Porque el desdoblamiento paulatino de Charo Francés y Arístides Vargas, se entronca con esa necesidad ancestral, hecho de indudable eficacia para la teatralidad, de reconocerse uno, como ser humano y social, entre sus semejantes, de ser uno mismo y otros, de que el alma viaje por encima de lo corpóreo concreto y se identifique, se amalgame, con el «alma universal». Para Charo y Arístides, el estudio

psicológico del ser, según muestra la múltiple gama de personalidades que encarnan para entregarnos la imagen más viva del poblado de marras, es un elemento de suma importancia a la hora de asumir el teatro; para los casos humanos que integran este paisaje, además, la realidad ha sido asaeteada por la recreación literaria, por la exploración en los elementos del arte, no estrictamente cotidianos, que los engalanan y convierten en producto cultural, en suceso latente, dentro de aquel fragmento de la vida que se quiere (re)producir.

La luz, cual rayos que atraviesan las mismas nubes, marca los espacios donde ocurrirá la acción y se compromete, tal vez como ningún otro elemento anclar, con la atmósfera del montaje: como envueltos, caminando por el cielo –quizá único reino en el que cabrá la nueva patria, libre ya de ataduras políticas, de destierros forzados–, los dos intérpretes empastan, al desdoblarse, unos cuadros y otros con sorprendente comodidad. Mínimos recursos de utilería y vestuario, mínimos pero polisémicos y transformables, junto a la sobriedad que deparan los acordes de la banda sonora original, apoyan el entramado coreográfico y la impresionante destreza corporal de Charo y Arístides. A través de un lirismo contenido, sin falsos alardes poéticos ni extravagantes composiciones lingüísticas, la pauta textual, incluso en su retórica consciente, sirve de apoyo a la partitura de acciones.

Deudora de las tendencias teatrales de todo el siglo XX, la poética de Malayerba se convierte, luego de apropiarse de principios y hacer de diversas procedencias y latitudes, en auténtica escuela contemporánea del gesto y la voz, del desplazamiento en escena, la dramaturgia y el cuidado de la representación, en pos del crecimiento intelectual del hombre y del desarrollo de su psiquis y su capacidad de disfrute. El discurso de la miseria a la que el ser humano puede ser reducido, reclama en *Nuestra Señora de las Nubes* un lugar cimero; pero no un lugar vergonzoso o miserable, sino un sitio que, inevitablemente, traiga implícita la necesidad del cambio. Aquí está el consuelo más efectivo que nos brinda Malayerba: saber que el cambio vendrá, de algún modo, aunque este cambio sea la muerte.

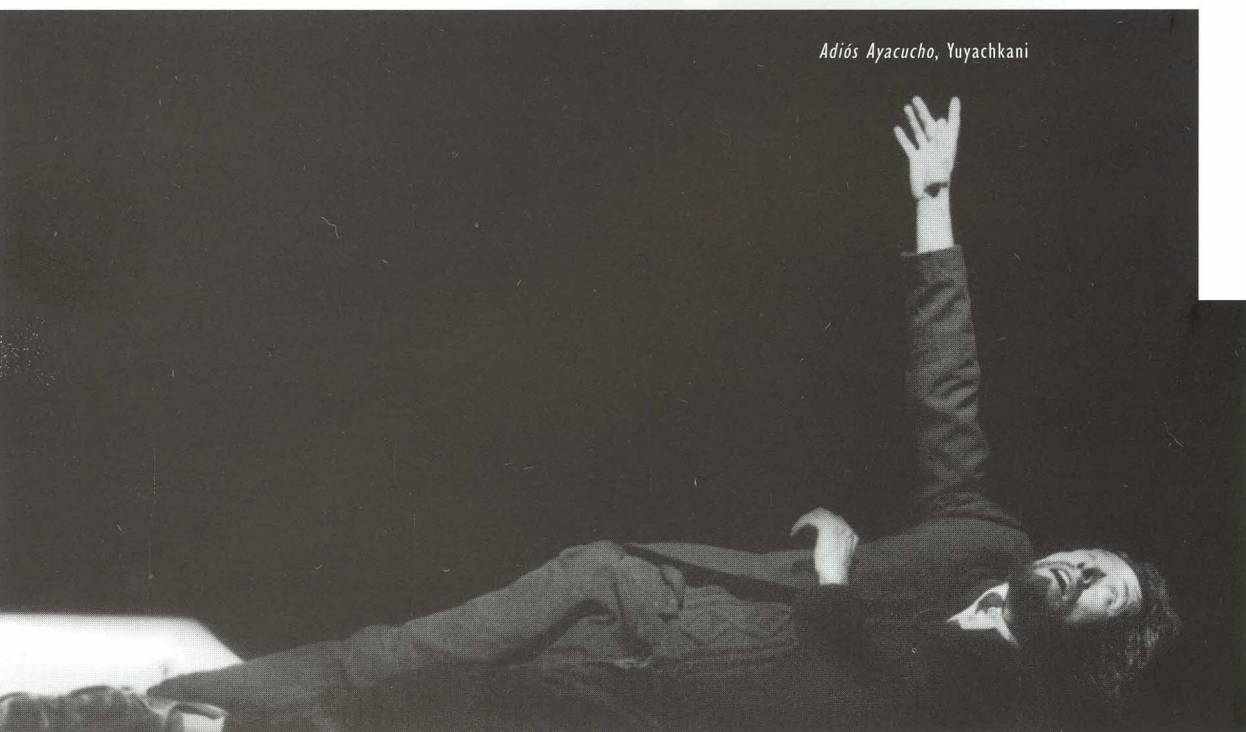
Alegoría ella misma del texto y el gesto, la obra promueve una polémica que trasciende fronteras y hoy habla mucho a los cubanos. Solemos decir nosotros que «Mala hierba, nunca muere». Ojalá el aporte increíble de este colectivo ecuatoriano, sea aporte que nos estremezca, al recordarlo incluso con el paso de los años. Sabremos, para ese entonces, que no habrán pasado en vano.

ADIÓS AYACUCHO, DEL GRUPO PERUANO

Yuyachkani, constituyó uno de los valiosos regalos que nos brindó la temporada Mayo Teatral.

Este unipersonal consiste en una versión de la novela homónima escrita por Julio Ortega. El autor del discurso textual y espectacular es el maestro Miguel Rubio, director del colectivo que a principios de los 90 realizó una intensa temporada de su repertorio en nuestro país.

Adiós Ayacucho, Yuyachkani



Yuyachkani: otra vez el recuerdo

Roberto Gacio Suárez

La memoria que dejó entre nosotros Yuyachkani —en lengua quechua significa «estoy recordando»— resulta luminosa por sus espectáculos: *Músicos ambulantes*, *Contrael viento*, *No me toquen ese vals*, entre otros. Y porque cuenta con una de las mejores actrices latinoamericanas —y, por qué no, de rango mundial—: Teresa Ralli, a quien tuve el placer de ver en *Antígona* durante el Festival de Manizales del 2000.

De un viaje a la memoria colectiva del pueblo peruano se trata también *Adiós Ayacucho*, que integra los referentes autóctonos históricos, económicos y sociales de ese país sudamericano. La cultura quechua está imbricada a la narración y, claro está, al tratamiento escénico de la misma.

Rubio, un creador apasionado, incisivo y vigoroso, ha desarrollado toda una poética de dirección artística que lo identifica, así como a su colectivo, dentro de los códigos más contemporáneos, aunque igualmente vinculados a sus raíces culturales. Estas últimas se

manifiestan en la proyección escénica de sus personajes, en la atmósfera, en el tono y en la música indígena presente en la mayoría de sus puestas en escena.

En esta ocasión selecciona a un campesino asesinado, que pretende encontrar las partes de su cuerpo que le fueron cercenadas. Este hombre desea recuperar su totalidad y para ello emprende un viaje hacia la capital de la república, donde en un hermoso texto nos habla además de su entereza, de los firmes principios que lo condujeron a la lucha y que, más allá de la muerte, le permiten convertirse en un dedo acusador de las oprobiosas desigualdades sociales.

El actor Augusto Casafranca despliega recursos histriónicos de intensa fuerza telúrica, pero controlados al máximo, a veces de manera minimalista en sus pequeñas pero precisas e indispensables acciones. El dibujo de su personaje, tanto en el plano vocal como físico, denota el entrenamiento riguroso de una búsqueda artística forjada desde lo visceral del ser humano. Y también, desde luego, sostenido por la conceptualización de un pensamiento progresista.

Casafranca se desdobra para asumir ese espíritu o duendecillo que asoma su oreja y acompaña a Alfonso, el campesino, en su triste peregrinar. El intérprete, desde su corporalidad, nos ofrece una hermosa metáfora de la escisión identitaria y del denodado esfuerzo por recomponer la fragmentación de la misma. Su faena es virtuosa en sí misma pero no por la búsqueda de lo extraordinario artístico, sino por la entrega paciente y profunda a un ideal estético cargado de significados humanistas.

Amiel Cayo es el músico de la escena, parte significativa e inseparable del espectáculo, contrapunto del actor y de la partitura escénica. Enriquece esta última la banda sonora, de eficaces efectos dramáticos.

A pesar de que, en el nivel dramático, en ciertos momentos se percibe más allá de lo necesario el peso de lo narrativo, aunque sin abocarse al tedio, la conducción de Rubio permite unificar la representación en una totalidad enriquecida por la contención y la belleza de la tradición quechua.

Las luces y las sombras resaltan los planos del escenario, el dibujo en el espacio y su relación con el tiempo. Para ello es necesario destacar el carácter rítmico y tonal de las secuencias, su continuidad e

inteligentes rupturas signadas por el valor específico y concreto de las palabras y por la ausencia de sonido que aumenta el horror de lo narrado.

La precisión y el tono poético del espectáculo demuestran su procedencia: Yuyachkani, un grupo emblemático de Latinoamérica, que junto a otros como La Candelaria o Malayerba, prestigian el arte de nuestro continente. Yuyachkani continúa su trayectoria ascendente al concertar lo mejor del teatro de todos los tiempos con la indagación y la experimentación más actual. Y lo hace sin mimetismos huecos, sin artificios preestablecidos, sin efectos reiterativos. Tampoco se ha dormido en los laureles de sus éxitos, si bien vive recostado a la sólida leyenda que ha levantado.

Con *Adiós Ayacucho*, sincera y modesta muestra, Yuyachkani nos aviva la memoria de sus más notorias puestas en escena, pero también nos impulsa el deseo de visitar sus más recientes espectáculos.



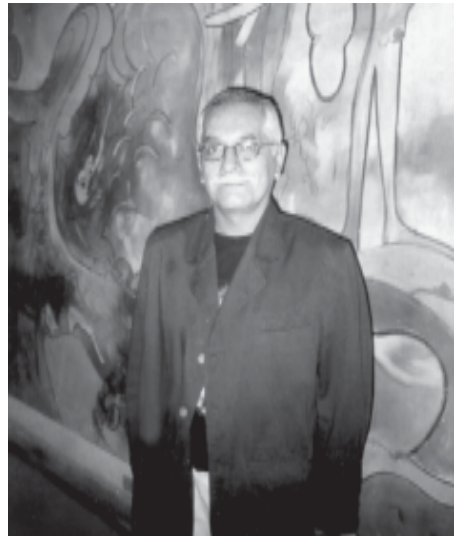
¿Qué ha representado para Yuyachkani volver a Cuba diez años después y celebrar en La Habana los treinta de su fundación?

Hemos estado diez años sin volver, pero Cuba y su gente siempre está presente y seguimos con atención lo que sucede. Con Cuba tenemos vínculos afectivos muy fuertes. La historia del teatro latinoamericano contemporáneo está íntimamente ligada a la historia de Cuba. Esta tierra, con una realidad compleja, difícil y contradictoria, es el sitio donde todavía hay lugar para los sueños, para la esperanza, para imaginar que la vida no tiene que ser de una misma manera. Regresar a Cuba es, entre otras cosas, volver a la historia. Nosotros hemos vivido varias etapas del teatro latinoamericano y hemos visto cómo muchas páginas fundamentales de su historia se han escrito aquí. Pienso en el Primer Festival de Teatro Latinoamericano, en el Encuentro de Teatristas de la América Latina y el Caribe, en la Escuela Internacional de Teatro, en Machurrucutu, en los ciento y tantos números de la

Marilyn Garbey

Yuyachkani: ser

Entrevista a Miguel Rubio



revista *Conjunto*, en donde apareció por primera vez una nota sobre Yuyachkani y que nos dio a conocer fuera del Perú. Acá he venido a contactar a los maestros y a conocer el teatro de los grupos cubanos y latinoamericanos; entonces, como comprenderás, «volver a La Habana» en vísperas de nuestro aniversario treinta, remueve nuestros íntimos cimientos y nos da un necesario baño de esperanza.

En los últimos tiempos el mundo ha transformado su faz. Palabras como neoliberalismo, globalización, economía de mercado, suponen también un vuelco en las relaciones humanas. ¿Cómo se inserta Yuyachkani, que ha hecho del trabajo de grupo una actitud ante la vida, en ese contexto?

Nosotros nacimos en un momento en que el teatro de grupo era lo que sentíamos nos correspondía como jóvenes rebeldes con ganas de volver a escribir la historia y de ser los protagonistas de nuestro presente. Más adelante la instancia «grupo» se convirtió en una categoría predominante de

lo que se llamó el «nuevo teatro». Hoy las nuevas generaciones intentan otras maneras: bienvenidas sean, es su derecho y es lo que les corresponde. Hoy los grupos, los pocos que todavía quedan, son más bien expresión de terquedad y resistencia y se abre ante ellos el desafío de guardar la memoria y mirar hacia adelante. No hacerlo significaría quedarse detenido en el tiempo con vida artificial. Nosotros recordamos esto todos los días, es un pre-requisito para seguir juntos. El Grupo sigue siendo nuestra forma de vida, no conocemos otra manera de hacer teatro.

Durante su intervención en el taller impartido en la Casa de las Américas insistió en la responsabilidad del actor como creador, responsabilidad que implica desde la selección de los ejercicios para su entrenamiento hasta la participación en el proceso de montaje de los espectáculos. ¿Cree usted que los actores marcarán los rumbos del teatro en el siglo XXI?



Adiós Ayacucho, Yuyachkani

FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS

La autonomía del actor es algo que me parece básico como fundamento de su ser creador. Esto supone compromiso y plena conciencia de lo que hace y dice en escena. Me parece terrible la idea de un actor que repite unos textos y no sabe muy bien dónde está parado. Su trabajo comienza en su actitud, en la manera como se prepara, como dispone sus materiales, como está listo para iniciar un camino.

En Adiós Ayacucho hay un matiz político, una evidente preocupación por los problemas de su país, pero también es palpable el cuidado por los aspectos formales del hecho teatral. ¿Cómo logran conciliar las herramientas propias de la escena con la inserción en su medio social? ¿Qué opinión le merece la respuesta del público cubano ante un tema tan alejado de su realidad?

Adiós Ayacucho es resultado de un momento terrible en la historia de nuestro país. Lo que usted llama «cuidado por los aspectos formales del hecho teatral» no es sino la manera de intentar entrar a fondo con aquello que la vida nos plantea. Esa confrontación con la realidad, ese constatar nuestra insignificancia frente a la contundencia de la muerte impune nos desnuda y nos exige. La escritura escénica de este espectáculo está realizada sobre la base de materiales perfectamente reconocibles por nuestros espectadores. Un público de otro lugar accede al trabajo de otra manera, tiene otra mirada, casi todo se aparece como nuevo: lo que se dice y la manera cómo se dice. Pienso que la información del contexto en que fue creado no fue necesaria para entrar en el espectáculo, el marco de un evento teatral, lo que se pone por delante es la valoración de la teatralidad que puede haber allí. Me ha sorprendido el interés despertado, especialmente en el espectador joven.

Yuyachkani trabaja en la investigación de las raíces andinas. ¿Significa que sólo en la cultura andina encuentran material fecundo o podría considerarse como una suerte de viaje a la semilla?

La cultura andina es lo que ha permitido a Yuyachkani ser, tener una identidad. Ha sido como emprender un largo viaje en cuyo regreso hemos vuelto a nosotros mismos sabiendo quiénes somos, de dónde venimos, de qué estamos hechos, quiénes son nuestros padres, etcétera. La cultura andina es la raíz y el tronco de nuestra propuesta, pero sus ramas son de diversas formas y colores. Desde nuestro tronco dialogamos con las culturas del mundo y hemos aprendido a reconocer nuestras partes; por eso en Yuyachkani, sin que sea contradictorio, pueden coexistir en su repertorio *Adiós Ayacucho* y *Antígona*, o lo que estamos haciendo ahora, donde se trata más bien de abordar la mezcla



por excelencia, la indagación de diversas vertientes culturales que confluyen en Lima, incluyendo los excesos y la manera como los medios la estimulan y también la imagen que se tiene del Perú como destino turístico.

Border's mythos o la real dimensión de las **fronteras**

Jaime Gómez Triana



GUIADO POR LA MANO

siempre lúcida de quienes asumen el riesgo como estrategia fundante de renovación, experimentación y búsqueda en medio de la diversidad imperante en estos tiempos, llegó a La Habana, para integrar la tercera muestra de teatro latinoamericano y caribeño organizada por la Casa de las Américas, el performer «mex-chicano» Guillermo Gómez-Peña. Toda una *rara avis* dentro del panorama ofrecido por el evento, su *Museo de la identidad fetiche* estuvo sin duda entre las

más interesantes propuestas. Agudo trabajo intercultural que mezcla referentes múltiples asociados a esa cultura de resistencia que sobrevive en su paradójica capacidad de releer y hacer rotar los signos a favor de una identidad mutante, cruzada y «transnacional»; la obra preformativa de este artista reafirmó, además, desde su condición transgénica,

una noción de existencia que cuestiona el concepto de frontera y dialoga a partir de presupuestos ontológicos.

Gómez-Peña y sus colaboradores, el actor Juan Ybarra y la bailarina Michelle Ceballos, mostraron en su *Museo...* tres «dioramas vivientes» de fuerte carga simbólica. Fijos en sus plataformas, como en urnas o vitrinas, casi antiguos dioses o extraños maniqués de alguna casa de horrores o empeños, los «especímenes» –tal es la categoría que los performeros asumen durante la acción– van componiendo imágenes diversas que ahondan en el conflicto de la diferencia y las disímiles estrategias transgresoras de la sociedad posindustrial que habitamos. Seres mutantes, los performeros se mantienen en relación permanente con un sinnúmero de objetos que les permiten «montar» y poner en evidencia los falsos estereotipos con los que el norte identifica a mexicanos y chicanos. En este sentido el *performance* ofrece al espectador, que circula libremente por el espacio, de una a otra plataforma, la experiencia de la segregación a que son sometidas las minorías desde los múltiples roles que accionan en estas realidades.

El policía de la «migra», la puta, el guerrillero zapatista, el transexual, el *cowboy*, el chamán, el cibernauta, la bailarina, el charro y el alienígena, son entidades que aquí aparecen contaminadas de anacronismos, reconstruidas en su función social, revestidas y atrapadas en nuevos fetichismos vinculados al consumo. El *Museo...* cuestiona de este modo los mitos que encauzan los procesos de globalización neoliberal en los que está sumido el planeta todo, a la vez que arremeten contra la seudocultura enlatada y contra los *mass media*, garantes de dicho orden mundial. No obstante, no hay en esa mirada autocompasión alguna y, aunque el escarnio va uni-

do aquí a una fuerte dosis de violencia desatada, hay también humor en medio del punzante cinismo que nos arrostra este artista.

Sin más texto que una extraña jerga metodológica en *spanglish* que va mostrando la operatoria misma del *performance* a través de órdenes, falsas y veraces, dirigidas a los especímenes, la acción se extiende unas dos horas durante las cuales el público tiene la posibilidad de participar de diversas maneras. Casi siempre invitados o compulsados por los propios performeros, los espectadores pueden sustituir por un rato a alguno de los especímenes, darles un masaje, peinarlos, escribir en su cuerpo, ayudarlos a modificar el vestuario –el propio Gómez-Peña invita siempre a un espectador a que cambie sus recias botas por unos zapatos rojos de mujer–; también ser atados a la cruz, dar latigazos o darles de comer, e incluso permitir que le laven los pies o apuntar al espécimen con un arma. Claro está, que si bien hay algunas formas preconcebidas de participación imbricadas dentro de las diversas estructuras de





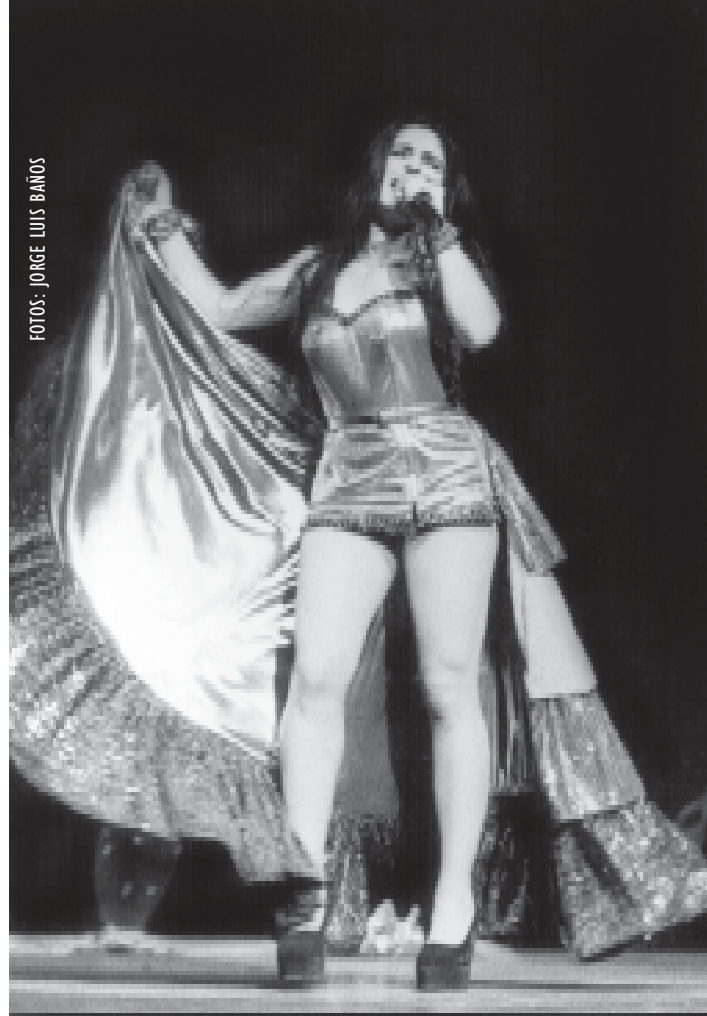
dominación y sometimiento que estos creadores van modelando en el transcurso de la acción, el *performance* queda abierto a la azarosa participación del público, en este sentido habría que mencionar el momento en el que un espectador decidió realizar la despedida de duelo de uno de los especímenes al introducirse este en un sarcófago que formaba parte de los objetos fetiches allí presentes.

La cruz, el sillón de barbería y la silla de ruedas, elementos que caracterizaban cada uno de los dioramas, hablaban del sacrificio, de la constante mutación y los impedimentos que signan a las culturas del Sur lo mismo en Los Ángeles que en la Florida, allí donde la diferencia condiciona la vida de los miles de hombres y mujeres que transgreden las fronteras para irse a habitar aquellas tierras que les pertenecen por legítimo derecho. Entre las plataformas, tres pollos muertos—chicano, *chicken*— cuelgan del techo y escapando a toda metáfora o analogía nos devuelven una realidad que en su crudeza supera todo lo imaginable.

Así, borrando y quebrando las fronteras territoriales, étnicas, genéricas, lingüísticas, los límites que separan lo ritual de lo estandarizado, lo autóctono de lo impostado, el teatro de las artes plásticas, Guillermo Gómez-Peña junto con sus colaboradores, mostraron los atributos de esa cultura híbrida de la que forman parte, a la vez que abogaban por las minorías en sentido general, haciendo partícipe al espectador de una acción en la cual puede desatar sus ocultos deseos pero donde pueden también quedar en evidencia sus prejuicios.

Sin duda alguna, ante la valía de esta propuesta, una de las que más interés despertó en el público, debemos agradecer a la Casa de las Américas la posibilidad de poder conocer la obra de este creador de renombre internacional, que además de presentar su *Museo de la identidad fetiche* dictó dos conferencias en torno a su trabajo donde mostró videos y una gran cantidad de imágenes en las cuales el creador impresionó a los asistentes con su humor y con la manera ciertamente espectacular—performativa— en que se dirigió al auditorio de la sala Che Guevara de la institución sede. Con su carisma innegable, Gómez-Peña fue testimonio en La Habana de cuánto se ha amplificado el quehacer artístico en la región y de la necesidad impostergable de pensar en una escena latinoamericana que, fiel a su compromiso identitario, expande sus bordes y explora estrategias plurales de creación y comunicación con el espectador y con su presente.

FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS



Heavy Nopal, Astrid Hadad



COMO UN HURACÁN –PARADÓJICA-

mente temible y benefactor— irrumpió en el umbral de Mayo Teatral Astrid Hadad. Esta carismática, sorpresiva y desacralizadora mexicana, combinó la estética del cabaret, la música y el *performance* para enhebrar un espectáculo que si bien no se ajusta a lo que usualmente suele definirse como teatro, tampoco deja de serlo. Resulta que *Heavy Nopal* —título de la propuesta de la Hadad y Los Tarzanes— se escurre rebelde, ante nuestra inveterada costumbre de rotular cada experiencia.

irreverencia. Alteridad, hibridación, escarnio, son algunos de los condimentos de este espectáculo que con total desprejuicio, e incluso con retadora procacidad, arremete contra el fetichismo, las instituciones o el machismo; mas no para proponer la anarquía sino para provocar la carcajada franca o la sonrisa cómplice. Hilaridad que brota rauda y espontánea producto de tanta burla, transgresión y humor despiadado y lúcido.

El modo huracanado, caótico, con que la actriz arremete contra lo establecido e incluso reverenciado por buena parte de su público (recordemos que Diego Rivera, Indio Fernández o José Alfredo Jiménez, son víctimas de un juego burlesco, paródico y hasta cruel), conforma la zona más auténticamente teatral de *Heavy*... Afirmación apuntalada no sólo por el juego intertextual, sabroso y caribe, que se desata a través de la música, las artes plásticas o las citas a los estereotipos; sino también, y sobre todo, porque utiliza un recurso típico de la comedia cuando somete a discusión la gnosis a partir de la pistis. O sea, arremete contra el conocimiento, la opinión y otros valores

Oswaldo Cano

Humor del bueno

Heavy Nopal, que fue ideado, dirigido y encarado por Astrid Hadad, no es otra cosa que una lúdica, festiva e inusual diatriba contra los mitos prefabricados, la situación de la mujer, las ínfulas imperiales estadounidenses, la moral patriarcal y otras caras de la mexicanidad. Argumentos que, reafirmando esa sabia verdad que define lo universal como lo local, nos tocan a todos por igual. Pero lo hace no a partir de una imagen aletargada y complaciente de la realidad, sino con total

de la vieja sociedad, con las armas que le brindan las pruebas y medios transformadores de la acción cómica. Sólo que –y aquí radica esa escurridiza y rebelde vocación del espectáculo– no propone, como es usual, una nueva y antagonica sociedad, sino que se limita a fulminar la existente. Esto puede hacerlo en buena medida debido a que la comedia, cuando es de ley, es un género subversivo que funciona como mecanismo de desahogo y equilibrio social.



El lector avisado podrá ripostar, con la razón de su lado, que no se trata de una comedia tal cual sino de un dinámico y frecuente «show» de cabaret, sin argumento ni conflicto central. Pero ¿qué fue la comedia en sus inicios sino una festiva y chocarrera acumulación de improperios, agravios y burlas lanzadas certeras contra un objetivo conocido y preciso; y cuánto de todo esto no sobrevive y adereza la obra de Aristófanes? En honor a la verdad, *Heavy Nopal* aún a el carácter contrabandista y subversivo de la comedia, las tradiciones del carnaval, el cabaret y otras formas de la cultura oral de gran arraigo popular, o la pasarela. Esta última sin su frivolidad habitual, sino utilizada como recurso expresivo que, valiéndose del canal visual, y a partir del despliegue insólito y casi surreal de los vestuarios, arremete contra el violento proceso de transculturación acaecido en México, donde ídolos y credos autóctonos fueron sustituidos por imágenes y liturgias europeas. La emprende contra los diferentes modos de dominación, desde el que convierte a la mujer en el eslabón más bajo de la escala social, hasta la imperial que hace que los Estados Unidos se consideren a sí mismos como la medida de todas las cosas. Todo ello con un lenguaje asequible, directo, fácil incluso, pero a la vez inteligente y dolido.

De todo como en botica hay en este espectáculo, verdad que pudo palpar el público que colmó el patio de butacas del teatro Mella. Me hago eco de la popular frase, pues si algo vertebra la invitación de los mexicanos y a la vez la vincula a la vocación manifiesta en el resto de la muestra primaveral convocada por la Casa de las Américas, es la asunción y defensa de la identidad ejercida de un modo singular. Pues aquí es perceptible una mirada al pasado, a la herencia cultural latinoamericana, a la vez cuestionadora y nostálgica. Y si bien es cierto que el discurso es pasado por un tamiz en el cual el *kitsch* como fórmula estética evidencia

una principalía innegable; recurso este que maridado a la parodia se transforma en herramienta con la que Astrid Hadad escarba y pone al descubierto el rostro menos feliz de nuestra realidad y cultura en su sentido más amplio, también lo es —y permítanme que parafrasee un viejo y lacrimoso bolero— «que tan sólo se parodia lo querido».

¿Objeciones? Sí, a los músicos, quienes no estuvieron a la altura de la figura principal. Ello se hizo notar en particular en los momentos en que la *vedette* abandonaba la escena para cambiarse de vestuario y tenían que fungir como teloneros. No siempre lograron llenar el espacio, cubrir el bache. Aunque es justo hacer notar que, individualmente, tanto Sibila Villa (saxo, flauta, coros) como Orlando Aguilar (pailas) cuando acometieron sus respectivos solos, brillaron con luz propia.

También que acostumbra a trabajar en un cabaret para unas ochenta personas, realidad ante la cual el Mella deviene recinto colosal; que los teatristas y en especial los humoristas tuvieron oportunidad de confrontar, apreciar, un modo muy particular de hacer y decir, sin concesiones ni cerebralismos, son verdades que no quiero dejar en el tintero. Como tampoco deseo prescindir de la certeza de que *Heavy Nopal* es una muestra infalible de cómo facturar un espectáculo encarando los referentes populares, la música autóctona o los personajes vernáculos, y a la vez asumiendo un lenguaje contemporáneo. Lo cual termina siendo un reto para un medio como el nuestro que vive la paradoja de contar con una de las más espléndidas historias en este sentido y en cambio ve impasible cómo agoniza, escualida e insuficiente, esa tradición. En fin, que el umbral de Mayo Teatral fue transpuesto por una Astrid Hadad que con una rara mezcla de desparpajo y lucidez bailó en casa del trompo y logró hacerlo, pues no sólo hubo humor en su repertorio, sino también, y sobre todo, «amor del bueno».

Dialogo con una **cabaretera** **ilustrada**

**Lenay Blasón Borges
y Maité Hernández-Lorenzo**



entrevista a **Astrid Hadad**

Después de varios intentos por encontrarnos, Astrid nos recibió al concluir su última función en La Habana en las jornadas del Mayo Teatral. Aquella mujer diminuta, con un pelo extenso, negrísimo, más bien tímida, pero dispuesta a responder con amabilidad nuestras preguntas, era la misma que algunos minutos antes invitaba al público del teatro Mella a bailar con una sonada samba, acompañada de confites, y con un temible vestuario, sólo permisible en el escenario de un teatro o de un cabaret, como ella prefiere. Esta mujer se ha convertido en su país en «la reina del arte ilimitado», a nosotras nos pareció lo mismo. Nos confirmó en la práctica sus palabras: «Yo siento que mi imagen y una canción, pueden decir mucho más que un discurso enorme».

¿Cómo has podido hacer, en tu condición de mujer, tu trabajo en México?

Al principio me fue difícil, porque no lo aceptaban. Primero, por lo diferente que es a todo lo que hace la gente de cabaret en México, que todavía no está tan desarrollado. Se conoce, por ejemplo, el cabaret político, que en ese caso no es una cantante, sino una comedianta, le llaman teatro bar.

Cuando empecé con la estética del espectáculo, a la gente no le gustaba, porque no sabían qué era lo que hacía exactamente. Tuve la suerte de que me contrataran en el extranjero y después del éxito, empezaron a aceptar mi trabajo. Sin embargo, todavía en ocasiones es rechazado sobre todo por las instituciones culturales. El ejemplo más reciente fue mi exclusión de la delegación cultural mexicana a la Expo Hannover, porque un funcionario entendió que mi espectáculo no representaba a México, imagínense. Pero armé un escándalo en la prensa, y al final me llevaron.

¿De qué manera ha sido la recepción de tus espectáculos en México?

Por una parte, las instituciones decían que era comercial, y los circuitos comerciales y la televisión me acusaban de intelectual.

Mi trabajo es popular porque canto canción popular, que sea una cantante inteligente ya eso es otra cosa. Porque no soportan que te pares en el escenario y digas cosas inteligentes, y critiques, dirijas, escribas, diseñes tu propio espectáculo. Para ellos una cantante tiene que ser una tonta con buenas nalgas y buenas chichis, como decimos en México.

He empezado a ser más conocida por el pueblo y he cantado en escenarios hasta para diez mil personas. En esas ocasiones el público es completamente feliz.

Yo no tengo ningún problema con el pueblo, mi problema es con la gente que dirige los medios y los que dirigen la cultura.

¿En tu larga trayectoria como actriz cómo has llegado a ser esta especie de showwoman?

Estudié actuación. De hecho, fui teatrera durante mucho tiempo, ahora no me considero una gente del teatro, sino una cabaretera, ilustrada, si ustedes quieren.

Dirigí, escribí teatro, hice adaptaciones. Me gustaba, pero al mismo tiempo, no demasiado. Primero, porque te hacen creer que todo el tiempo tienes que estar sufriendo, que eres una porquería, una imbécil, casi todos los directores te tratan fatal, y, sobre todo, lo que hagas tiene que ser un trabajo con un dolor tremendo. Al principio, mis espectáculos eran bastante pesimistas, porque, claro, tenían la marca de las escuelas de teatro, donde te enseñan el sufrimiento y te dicen desde lo más profundo, todo tiene que ser hiperserio y hondo. Digamos que soy una tránsfuga, una prófuga del teatro, porque cuando empecé a hacer mis propios espectáculos me di cuenta de que había otras formas de crear. Empecé a tratar el tema del placer, que es lo que hago en mis espectáculos, porque empecé a perder a muchísima gente, amigos míos, hermanos. Me di cuenta de que la vida es tan fugaz que yo no quería estar deprimida en la vida, y hacerlo menos en el escenario.

Entonces, decidí dejar de lado el teatro, aunque me ha servido para mucho de lo que hago en escena.

¿Cómo organizas el material dramático de tus espectáculos?

No tengo un método específico. Primero elijo un tema, y a partir de ahí empiezo una investigación. A veces es corta, otras extensa, depende de la presión que tenga.

Por ejemplo, el espectáculo *Pecadora* está basado en el mito de María Magdalena, la pecadora por excelencia. Sobre esa investigación comencé a organizar temas, casi todos versaban sobre la mujer, cómo ha sido usada la mujer en la historia, su devenir, cómo ha sido negada, olvidada, marginada.

Conforme esto, llegan las ideas, y comienzo a trabajar en el diseño del vestuario, y la mayoría de las veces, lo último en lo que trabajo es en la música. Esta no siempre es alusiva a lo que digo en la obra, trato de escoger canciones que me gusten y que no sean redundantes.

Con respecto a la concepción del espacio, no tengo preferencias. Por supuesto que me gusta mucho más el cabaret, porque la gente está bebiendo, relajada.

Pero, me siento igual de cómoda en un teatro que en una plaza abierta. He dado funciones para cinco mil personas al aire libre, muchas veces en pueblos que están superfregados, te hablo de gente que no lee ni sabe escribir, con la única referencia de la televisión.

El proceso de creación como tal, no es algo que me sienta e invente, sino que cuando estoy metida en un tema, todo lo que veo y lo que miro, lo que leo, está relacionado con el trabajo. Es increíble, siempre llevo una libreta para ir anotando las cosas que se me van ocurriendo. Me inspira mucho caminar por el centro de la ciudad de México. Una vez que he investigado algo, lo demás llega solo, a veces las ideas también provienen de mis sueños.



Heavy Nopal, Astrid Hadad

FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS

Por tu experiencia personal, ¿cuáles son las ventajas y desventajas de ser actriz, directora, diseñadora, dramaturga de tus propios espectáculos?

Por un lado no tengo que andar lidiando con mucha gente, ya tengo cinco músicos y con ellos tengo que lidiar bastante. Por otro, sí es una desventaja porque es muy difícil crear sola. Hay que tener una disciplina y una apertura, porque no tienes con quién replicar sobre lo que haces. He intentado hacer espectáculos con más gente en el escenario, pero es muy difícil por la cuestión económica.

Es una limitante, porque a veces me gustaría romper con la propia estructura de mis montajes, buscar otras formas de expresión. Para eso tendría que contar con más gente. Aunque, al mismo tiempo, me gusta cantar y estar haciendo lo que hago. He hecho muchas cosas en el escenario con cuerdas, y me basto sola.

Se nos hace sintomática la presencia de dos mexicanos en el Mayo Teatral, que aunque desde discursos diferentes, tocan realidades muy profundas del mexicano contemporáneo. Tú desde dentro de las fronteras y Gómez-Peña desde fuera, y en ambos casos, a través de experiencias transgresoras. ¿Es este un fenómeno palpable en el arte mexicano?

Hay un grupo de artistas que está pensando del mismo modo la realidad mexicana. En el caso de Gómez-Peña lo entiendo mejor porque él ha vivido mucho tiempo en los Estados Unidos, y ha sufrido la problemática de la frontera, algo que ha sido muchas veces tema de la obra de artistas y escritores mexicanos.

Hay artistas que se han dedicado a criticar todo lo que es la política mexicana. Ha sido el producto del PRI, el régimen que vivimos durante setenta años, que, como dijo Vargas Llosa, era una dictadura disfrazada.

Desde hace dos décadas para acá, los gobernantes también entendieron que esto no era peligroso, porque lo más que podía reunir era trescientas personas, cuan-

do la televisión llega a millones de gente. Ahora con Vicente Fox se está abriendo la televisión para ese tipo de trabajo. Pero lo interesante es que a la gente no le importa la crítica social, cuando ven algo que le empieza a parecer un panfleto, se van y ya está. Cuando hago espectáculos masivos, tengo que cambiar textos, sin dejar de hacer crítica. En ese caso, el lenguaje de cabaret tiene que ser mucho más concreto, más sintético, porque si no, te quedas con todo.

¿Cómo haces para actualizarte, para que tu discurso esté en el conflicto de la gente?

No hay que hacer demasiado. Los conflictos de la gente siempre han sido los mismos: cómo viven, su bienestar, el desamor, el amor, la jodidez, como decimos en México, y el machismo, es algo que existe, y al parecer, es para siempre. Al lugar adonde voy, siempre observo, me fijo, este fue uno de los pocos lugares donde no he podido hablar con la gente, porque traje dos músicos nuevos y he tenido que ensayar mucho.

¿Cómo ha sido el proceso de convertir una estética en una ética?

Digo que es deformación profesional, porque antes de estudiar teatro, estuve en la Facultad de Ciencias Políticas en la UNAM. De cierta manera, eso me marcó para tener un espíritu crítico sobre la realidad social y política, y es algo que es casi inherente a mí. Vivo leyendo periódicos, es lo primero que hago cuando me levanto.

Por ejemplo, no pertenezco a ningún partido, porque sentí que si me declaraba partidista no podría hacer la misma crítica. A algunos amigos les ha sucedido eso al afiliarse a un partido. Quieras o no, eso influye en tu trabajo. Toda esta crítica y proyección en escena es por mi formación, muchas veces he querido desprenderme de ella, pero no puedo, termino siempre por echar una bomba, me es inevitable.

¿Cuál es tu posición con respecto al Zapatismo?

Fue maravilloso que se hiciera porque al fin empezaron a ver el rostro de los indígenas en México. Pero lo que no sé exactamente es adónde quieren llegar, ni cuánta gente está metida, ni qué reivindicaciones pretenden. No creo que eso vaya a remediar la situación de los indígenas, pero sí es un movimiento que le ha dado voz y presencia a millones de indios mexicanos. Y desde ese punto de vista ha sido fantástico. Espero que no se quede sólo en un movimiento en el que surgen figuras y después la gente se queda como siempre, que fue un poco lo que pasó con la Revolución, y eso está demostrado porque ahora mismo hay millones de gente que está muy jodida.

En tus puestas en escena es evidente la crítica a la comercialización y banalización de la identidad mexicana y a los centros de producción de esa identidad fetichista. ¿Entiendes un posible cambio de la producción y recepción de esa identidad a nivel consciente en el arte contemporáneo?

Sí, claro. De hecho, en algunos de mis espectáculos hablo (te voy a hablar con ejemplos) mucho de la situación de la mujer, que aparentemente cambió, pero cuando tú ves a muchas feministas acérrimas siendo golpeadas y dominadas por sus maridos, te das cuenta de que hace falta mucho tiempo para que ese cambio sea efectivo. No puedes quitar de un día para otro siglos y siglos de opresión. Es algo con lo que hay que luchar constantemente.

Lo mismo sucede con la religión. Yo vengo de una familia totalmente católica, mocha, como decimos en México, o sea, persignados. Y para tomar la religión desde otro punto de vista me costó muchísimo. A mí me criaron en casa con cientos de imágenes religiosas que de alguna forma están incorporadas a mis espectáculos, lo mismo pasa con el machismo y con

ciertos símbolos y valores mexicanos de lo que es muy difícil desprenderse. Imagínate que me han criticado porque voy en contra del patriotismo, del nacionalismo y que no quiero a mi patria. Y no hay quien ame a México como yo.

Hay muchos artistas que lo están haciendo hace mucho rato. No creo que se pueda hablar de un movimiento, pero si hay una tendencia, un esfuerzo por mostrar la otra realidad, por hacer una crítica de los valores que nos inculcaron.

A pesar de que el público sacraliza menos algunos valores, todavía hay gente que se va de las funciones cuando hablo de cosas como el condón, o el Papa, o del nuevo presidente y del PAN, y de lo mochos que son. Porque ahora están sucediendo cosas inéditas en México, tenemos un gobierno de ultraderecha, y por ejemplo, el Ministro de Trabajo prohibió la lectura de *Aura*, de Carlos Fuentes, porque a su hija le mandaron a leer en la escuela un párrafo que dice que se tendió en la cama como el Jesucristo, con las piernas abiertas.

¿Cómo te has enfrentado al público cubano? ¿Qué expectativas traías?

Yo venía, más que con expectativas, con curiosidad porque no sabía lo que me iba a encontrar. Según allá, la gente aquí esta incomunicada, no tiene información, etcétera.

Yo me había quedado en la época en que Cuba tenía una visión casi mítica de México, cuando había un intercambio cultural muy fuerte. Lo que me encuentro ahora es que no hay tanto intercambio, la música cubana que llega a México es la misma que llega aquí de allá. Lo que la gente tiene en su mente es como una especie de memoria colectiva, lo que guardaron de sus padres. Pero, al parecer, entendieron todo y vi que disfrutaban, nadie se salió.

El obstinado acto de recordar en el **teatro**

Asumir la memoria como espacio inconcluso de la existencia, es la única manera de encontrarnos con Ana Woolf. Ella entonces entreteje recuerdos y obsesiones en imágenes de un espectáculo teatral, que nos narra un testimonio sobre la dictadura militar en Argentina. Pero en la escena, sus pretextos permanecerán ocultos, y sólo nos mostrará la intención de la actriz por habitar un espacio donde poder sentarse a hablarnos de su niñez, y de la nostalgia por los desaparecidos. *Semillas de memoria*, resultado de las experiencias compartidas entre Ana Woolf y Julia Varley, inicia de este modo un viaje a las raíces de una historia que no se define en su propio sentido. La Woolf nos propone sólo un ejercicio teatral desde su epidermis, que, sin embargo, resulta coherente con la idea de estructurar el espectáculo a partir de las posibilidades con su cuerpo, sujeto a un entrenamiento nutrido de diversas experiencias, no menos dispares que el resultado de su combinación

en la escena. En este sentido, la actriz no define una manera propia de situarse en el escenario, y entonces desde un eclecticismo caótico, no sólo de su expresión física, sino también del texto como estímulo, se concibe la puesta en escena de *Semillas de memoria*.

Apoyándose en objetos remitentes a lo simbólico, el personaje, autobiográfico, representará insistentemente unas cuantas obsesiones que regresan desde actitudes clisés. Entonces el espectáculo se disgrega en intenciones de otorgar un sentido autónomo al gesto o a la voz, que no cristalizan en situaciones verosímiles. Por el contrario, el afán de representar lo abstracto de su memoria convierte al discurso gestual en una serie de impulsos fragmentados que no se conjugan de manera coherente. Nos encontramos frente a un espacio que se transforma forzosamente ante el afán de la Woolf por ilustrar el marco de acontecimientos aislados que persisten en su memoria como hechos significativos.

El cuerpo de la actriz se constituye como centro de la narración escénica, y a pesar de parecer debidamente entrenado para asumir por momentos distintas actitudes, opera bajo un ritmo mecánico que reproduce las acciones desde el plano de las partituras físicas. Unido a este sentido mimético, donde afloran experiencias asimiladas de técnicas realistas, estímulos del entrenamiento del Odin Teatret y disciplinas de la cultura japonesa, la puesta en escena intenta establecer un diálogo a partir de sensaciones que no se muestran desde una secuencia organizada. De este modo, el tiempo



transcurre en manipular gran cantidad de accesorios que llenan el espacio de la representación, sin otra idea que la de ilustrar lo que afirman las palabras. Podríamos pensar entonces en un discurso hilvanado a manera de *flash back* de recuerdos, que retornan con insistencia y se adueñan del cuerpo de la Woolf. Así, las soluciones expuestas en retrospectiva corren el riesgo de parecer demasiado obvias, echando mano a una serie de códigos relacionados con el ambiente de las dictaduras de Latinoamérica. Aparece nuevamente la consabida celebración en honor de los desaparecidos, la imagen de la bandera argentina, o el pañuelo blanco de las madres de la Plaza de Mayo, que sitúan la experiencia personal en que se afianza la historia, junto a las repetidas apropiaciones de temas similares.

Todo el tiempo, *Semillas de memoria* nos introduce en una atmósfera de intenciones solapadas, ahogadas en el ejercicio de ilustrar estados emocionales que no encuentran una intensidad dramática precisa. Nos parece que está a punto de suceder algo definitivo, esperamos incluso un clímax dramático en el ritmo de la representación, pero la narración pasiva que sólo ilustra el devenir de una actriz en duelo con sus propias ausencias, se impone con mayor fuerza. Entonces la idea de teatralizar su experiencia íntima, que toma a la vez como referente inmediato la lucha de las madres de la Plaza de Mayo, hace que la narración se pierda en divagaciones sentimentales, expuestas mediante un discurso verbal que limita la simbología de la puesta en escena.

El ejercicio obstinado de querer retomar sus recuerdos, no se expresa en desasimiento de una realidad concreta, sino que el pasado se revive mediante situaciones que aparecen mutiladas en el momento de exponer un testimonio real de lo acontecido, remitiéndose a los efectos de su carácter traumático. En tal sentido, se explica entonces un texto que se limita a la reflexión pasiva sobre sucesos aislados, sin que se produzca con ellos una lógica no realista, ni tan siquiera la conformación de cuadros independientes. Aquí las escenas se relacionan por voluntad de la actriz, mostrándose en su esencia conceptual como cercenadas y ambiguas, a la hora de aclarar una lectura individual sobre el tema elegido y la relación conflictiva que mantiene la intérprete con el mismo. El relato nos cuenta acerca de la relación que Ana

sostuvo con una familia atacada por la dictadura, y dentro de esas referencias se distingue al personaje de Juan, con quién la Woolf encuentra una relación cómplice que transcurre en distintas etapas de su vida. La actriz golpea el suelo en algunos momentos, enciende velas de una torta, o canta una canción de cuna, pero todas sus acciones parecen prestadas, encontradas por azar. Siento que se produce un vacío entre el diseño de movimientos de la puesta en escena, y la emoción forzada que denota la presencia de Ana Woolf. Podemos percatarnos de su intención por compartir con el auditorio una historia autobiográfica, pero el lenguaje resulta ajeno a su persona, y sus acciones aparecen inconexas entre sí.

Julia Varley junto a Ana Woolf apuestan por convertir en semilla teatral una acumulación de sensaciones y recuerdos mutilados, que permanecen en la memoria como imágenes de represión y violencia identificadas con las dictaduras militares. Por un lado se suma la experiencia individual de la actriz, responsable además del texto, por otra parte se ubica Julia como directora y representante de un quehacer identificado con la poética del Odin Teatret. Esta vez la fusión resulta fragmentada en diversas partículas de un deseo común, que encuentra estímulos dispares. De modo que, si el acto de recordar, o de escribir, puede parecer disperso ante un tema tan polémico

como el que ahora elige Ana Woolf, es porque sus razones, aun en el acto fugaz de la escena, continúan expresadas como un obstinado ejercicio de la memoria.



Denise Stoklos

de vuelta a La Habana

Eberto García Abreu

Denise Stoklos es un mito del teatro brasileño e internacional. Esta idea la he confirmado muchas veces al leer los titulares que anuncian sus espectáculos o en los artículos que acompañan sus pasos por los escenarios del mundo. Pero la verdadera seducción para seguirla a través de esas y otras señales dispersas, la crea el recuerdo de su propia imagen viva, actuante, intentando atrapar un orgasmo adulto que se escapó del zoológico, en el escenario de la sala Avellaneda del Teatro Nacional de Cuba, tras un imprevisto apagón, en una noche teatral memorable de los años 80 del siglo pasado.

Gracias a los esfuerzos de Casa de las Américas y a la merecida respuesta de apoyo que ha recibido la convocatoria del Mayo Teatral, la Stoklos ha regresado a La Habana. Como siempre pretendí romper las distancias que el escenario y la platea establecen entre la actriz y el público, procuré su encuentro a pesar de las advertencias que ella misma ha hecho en contra de las entrevistas. Una sencilla conversación que me permitiera sentirla mucho más cercana era mi propósito real antes de asistir a sus presentaciones. La buena suerte y la delicada gestión de Vivian Martínez Tabares, colega y amiga, me abrieron el camino para llegar a Denise.

Entre los saludos de Miguel Rubio, director del grupo peruano Yuyachkani, y Julia Varley, actriz del Odin Teatret, viejos y queridos amigos que también estaban de regreso a La Habana, en el bullicioso lobby del Hotel Colina, puntualmente apareció la Stoklos.

Con más incertidumbre que preguntas precisas comenzó este diálogo que me sirvió como preámbulo ideal para el encuentro con Un fax para Cristóbal Colón y Voces disonantes, los espectáculos que la actriz y directora brasileña presentaría en esta oportunidad.



... para Karla Kristina Martins

DENISE, TU OBRA PERMANECE EN LA

memoria de muchos hombres y mujeres de esta ciudad, pero nuestro público se ha renovado desde tus últimas presentaciones hasta hoy. El país también ha cambiado mucho y nuestra vida con él. ¿Cuáles son las expectativas que tienes para este reencuentro con los espectadores y el teatro cubanos?

Quisiera describir la gran emoción y el sentimiento que siento al estar en contacto otra vez con los cubanos. Por diversas razones, este es un país que admiro sobremanera, que admiro de todas las formas. Por eso esta vez vine con mis hijos y sus novios, pues quiero que conozcan a Cuba, porque es un país generoso, entusiasmado y fuerte. Un país que pasó y aún pasa por tantas dificultades y, sin embargo, trae para todo el mundo el mensaje de que es posible una transformación en la sociedad.

Compartir mi teatro aquí es una oportunidad muy rara y muy agradable para mí porque en todos los espectáculos que hago estoy siempre preocupada por las cuestiones sociales y la organización de las comunidades, por la justicia y por la búsqueda de la felicidad por el hombre.

Voy a presentar un espectáculo llamado *Un fax para Cristóbal Colón*, que fue hecho en 1992 en ocasión del llamado *descubrimiento* de América. El espectáculo habla de cuántos problemas dejó este descubrimiento para los latinoamericanos, los cuales todavía hoy nos perjudican muchísimo.

Traigo otro espectáculo, *Voces disonantes*, creado por los 500 años del descubrimiento de Brasil, celebrado el pasado año 2000. En él hablo solamente de las voces de aquellos hombres que intentaron un cambio para las circunstancias de la esclavitud, de explotación del capitalismo y de todo lo que hemos vivido por tantos años.

¿Al volver a La Habana, después de tantos años, tienes noticias de lo que acontece en nuestro teatro por estos tiempos?

No he estado muy en contacto con los grupos de Cuba en este período, porque he viajado mucho y he

estado en mi país preparando los espectáculos y eso me mantiene particularmente concentrada en mis propios trabajos, pero estoy atenta y muy interesada en conocer todo lo más que pueda del teatro cubano.

Según tu experiencia y tu compromiso con el teatro, ¿cómo caracterizarías los caminos fundamentales que hoy recorre el teatro brasileño?

Es difícil, también, que yo hable sobre todo del teatro brasileño, principalmente porque viajo mucho y estoy siempre en construcción de un nuevo espectáculo, y luego viajo para presentar mis propios trabajos. Me quedo mucho tiempo sola, pero sé que hay muchas proposiciones y mucha gente trabajando en estilos diferentes, los cuales me parecen muy válidos cuando son cosas serias, dedicadas y cuando hay una visión estética y política preocupada por el hombre y la realización humana.

Pero al estar aquí en Cuba, quiero hacer talleres, que hace mucho que no los hago. Siempre hay invitaciones porque es un método muy seductor para el actor: ser el actor, el autor, el director y el coreógrafo de su propio trabajo. Por eso, la forma que me pareció mejor para demostrar a Cuba mi interés por el teatro cubano y por el intercambio entre nosotros, es haciendo una taller, como me ha pedido Vivian Martínez.

Estoy muy ansiosa y esperando ver lo que sucederá. Siempre es una sorpresa encontrar a gente que está muy interesada en el teatro procedente de culturas diferentes. Pero hay una cosa que nos une muchísimo a los cubanos y los brasileños y es que me parece que tenemos una especie de corazón muy similar y una apertura para la voluntad de comunicarse. Comunicación no es cambio de información, sino cambio de emoción y esto, sólo los que están interesados en el teatro y en el intercambio, pueden lograrlo.

¿Cuáles son los referentes y las influencias que has tomado para construir tu propio «teatro esencial»?

Siempre pienso que no hay influencias de nadie porque he buscado este tipo de teatro desde que era

niña. He llegado hasta aquí, viendo muchos espectáculos circenses y el cine brasileño que, en mi niñez, era hecho con bellísimos comediantes. Todos ellos eran una clase privilegiada que tenían la oportunidad de expresar el arte de una forma revolucionaria con la voluntad de cambiar el sistema brasileño y los efectos del imperialismo norteamericano.

Creo que el fundamento de mis trabajos viene del conocimiento de aquellos actores que eran los que tenían más problemas sociales. No aprendí viendo la televisión. Tampoco fue en las escuelas ni con los métodos que existen, con los cuales, luego, mucha gente, algunas veces hace una conexión y dicen que mi trabajo se parece al de grandes teatristas, lo que para mí es una honra, pero no intenté jamás que se relacionara así. Conozco mal la teoría del *teatro pobre* de Grotowski o el teatro de Eugenio Barba. Las asociaciones las recibo como una honra, un elogio, pero no busqué que fuera hecho mi teatro con tales bases.

Siempre quisiste ir más allá del horizonte, mucho más lejos de Iratí, tu tierra natal. ¿Hasta dónde has llegado después de tanto camino y tanto teatro recorrido?

Ah, mucho más allá, porque siempre es infinito. Esta es la locura, estamos todos abandonados en el cosmos y no hay fin. Cuanto más se camina, más hay para caminar. Cada nuevo espectáculo es más difícil de hacer que el anterior, no es más fácil.

Sin embargo, a través del tiempo y de ese camino que se va poblando de teatro, cada uno logra conquistar su propio tesoro... ¿Qué ha logrado Denise Stoklos para sí misma y para sus espectadores?

En el espectáculo más reciente, *Voces disonantes*, puedo reconocer que hay una expresión tan directa, tan simple y tan sencilla, tan despojada de artificios teatrales que, al principio, yo pensaba podía parecer que no era teatro, que era otra cosa, porque no hay nada sofisticado o *trabajado*. Pero la experiencia de presentarlo me enseñó que no era así. La dramaturgia del espectáculo es, justamente, la simplicidad, combinando la realización de juegos teatrales todo el tiempo y la incorporación de diversos géneros como la comedia, la tragedia o el drama, mediante diferentes ritmos.

Al mirar el espectáculo una primera vez, me da la impresión que no está bien y que no es teatro, no es nada. Sin embargo, creo que ese fue un descubrimiento para mí: cuanto más se camina en dirección hacia un teatro esencial, basado en el actor, cada vez más la simplicidad genera una comunicación más directa con la platea.

Al presentar la pieza en diversas ciudades de Brasil, para personas que jamás habían visto teatro en la vida, en centros operarios o centros de trabajadores, los espectadores al inicio estaban un poco intrigados y se preguntaban *qué será esta cosa del teatro*. Luego se interesaban en el trabajo y lograban un entendimiento con el espectáculo.

Al seguir la voz de algunos maestros, uno puede reconocer la idea que sugiere que hacer teatro es contar una historia. ¿Sobre qué bases Denise Stoklos crea las fábulas de sus espectáculos, cómo cuenta sus historias?

Por eso, en este nuevo milenio, el teatro puede ser una de las pocas artes de vanguardia, porque las personas acuden a él, sabiendo que pueden encontrarse con *el otro* en vivo y de verdad.

El espectáculo *Un fax para Cristóbal Colón* es la historia de un naufrago. Yo hablo de esa expedición como si la *La Pinta*, *La Niña* y *La Santa María* hubieran naufragado. La obra recrea el naufrago como una metáfora de lo que ha significado para nosotros el llamado *descubrimiento*, con el cual nos dejaron una mínima posibilidad de sentir un gran orgullo por nuestra originalidad. En realidad ese hecho fue una *invasión cultural* que hasta hoy está dentro de nosotros. Incluso, psicológicamente, es un problema, por eso con frecuencia decimos que todo lo relacionado con el extranjero es mejor; lo que se dice en exterior es más fuerte que lo que pensamos internamente; nuestra intuición no la consideramos tanto. Todo ese proceso es una especie de trauma, es una historia terrible que la invasión de los españoles y los portugueses dejó en nuestras tierras.

Todo ese proceso es una especie de trauma, es una historia terrible que la invasión de los españoles y los portugueses dejó en nuestras tierras.

En este caso, la fábula no es una fábula convencionalmente hablando, porque estoy retratando a un hombre que ha sobrevivido o supervivido, pero en malas condiciones. Está solo, pensando y reflexionando sobre la situación en que se encuentra e imagina cómo se pudiera vivir mejor dentro de esta historia que nos dieron. Con ese punto de vista rememora los momentos que la Historia tiene como hechos difíciles, los cuales nos dejaron desconfiados de nosotros mismos y nos

indicaron que la única salida es hacernos dueños de nuestro propio destino, lo que es muy raro y necesario en las circunstancias actuales que vivimos. Por ejemplo, en Brasil, estamos completamente secuestrados por el Fondo Monetario Internacional (FMI) y por las leyes de la llamada globalización que es el viejo imperialismo. No somos dueños de nuestra propia riqueza mineral o natural que hay en las aguas, en la selva, y hay gente en la miseria. Todo permanece como la propuesta de Cristóbal Colón.

Claro, que al recrear esta *historia*, se construye una fábula que cuenta los hechos mostrándonos que no fueron responsabilidad del hombre Cristóbal Colón el alcance y las consecuencias del *descubrimiento*, pero sí de la cultura que él representaba.

¿En el fax que le mandas a Cristóbal Colón le pides cuentas?

Libertad. Libertad para hacernos dueños de nuestro propio destino. Si vamos a cometer errores, los cometeremos con la certeza de saber que podemos y tenemos la condición de corregir los errores por nuestra propia cuenta. Por eso pido que se nos permita hacer un camino que sea nuestro, al menos para comenzar nuestra propia marcha, luego buscaremos el perfeccionamiento. Ese es el pedido, pero hay mucha acusación antes, porque la rabia y el odio que tenemos está aquí y es la fuerza revolucionaria de no aceptar la humillación de ser comandados por fuerzas exteriores que nos quitan toda la originalidad, la autoapreciación, el respeto a uno mismo, como si nosotros no fuéramos dignos.

¿Cuál es la razón de ser de Voces disonantes?

EI espectáculo habla sobre las voces que en Brasil se levantaron, en diversos momentos, buscando transformaciones opuestas al sistema habitual de aceptar las reglas del imperialismo norteamericano, de permitir que haya esa tremenda diferencia de clases, la miseria y la gente que muere de hambre, los niños que no tienen escuela ni qué comer. Siempre hubo gentes que dijeron que esta situación no era posible, pero ellos no fueron respetados en la historia del Brasil, en cambio, fueron considerados solamente los viejos organizadores del sistema que ha estado y está de acuerdo con el imperialismo.

No llamo mi teatro un teatro de ficción, porque no intento hacer un personaje y quedarme igual al personaje. Por ejemplo, en *Voces disonantes*, yo hago un trocito de un texto maravilloso del Padre Antonio Viera, un portugués que vivió en Brasil mucho tiempo y siempre hablaba por el pueblo brasileño.

Cuando voy a hacer el Padre Antonio Viera, no intento parecerme a él. No visto la sotana. No encarno el personaje. No pretendo representar los modos de mil seiscientos y pico, cuando él vivía, pero trato de comprender las ideas de tal forma, que pasan a ser mías. Sólo escojo en el texto las ideas que comprendo y producen un sentido enorme en mi propia vida. De ahí que cuando lo hago, la intención es hacerlo con tal convicción profunda, para que al público estas ideas le resulten tan vivas, como si estuviera presente el Padre Antonio en esa hora, en ese momento.

¿Todo ello, sin acudir a un falso concepto de representación?

Sin antifaces, sin una mediación entre nosotros. No hago una fantasía del Padre. Yo intento actualizar la idea, de tal modo que el público se actualice y diga: «Ah, sí, yo también pienso así». Es como una conversación que ocurre en ese preciso momento.

Creo que en una forma de teatro que yo llamo *teatro de fricción*. Hay una fricción entre la audiencia y el actor. No es un teatro al que uno asiste pasivamente, a una ficción que está sucediendo, en la que puede reconocer al Padre por su forma de hablar, o por su parecido a través del personaje que interpreta el actor. Me interesa que se produzca una fricción, un encuentro de las ideas de la persona en la platea con las ideas del Padre Antonio Viera, a través del instrumento del actor esencial, mediante el cual tampoco yo existo como persona o individuo con mis propias ideas. No son las ideas de Denise, no, son las ideas del Padre Antonio Viera, que me tienen muy viva, me transforman y me hacen pensar y reconocer que es verdad, que esas ideas son muy buenas. Esta es la base del teatro esencial.

Un encuentro a través del actor con las ideas...

De eso se trata, que el actor sea un instrumento de las ideas para actualizar al público, sin acudir a la ficción. No tengo costumbre de que el espectáculo sea tan exacto, solamente es así en algunos momentos y en otros acudo a una evocación de la situación. Pero no hay un escenario total que colabore con la ficción y que reste la atención de las ideas.

Para lograr tu teatro esencial acudes a la soledad del actor. ¿No te sientes demasiado sola?

Sí y tengo muchos proyectos de dirigir o de trabajar con otros actores, pero lo que pasa es que siempre tengo un nuevo proyecto y otro proyecto que ya está en maduración y trabajo con muchos espectáculos durante mucho tiempo y cuando veo que un espectáculo ya está casi a punto, voy y lo hago. Pero ahora

mismo estoy en un proyecto de dirigir a una actriz en el Brasil, es un unipersonal escrito por otra autora. Es una experiencia colectiva y veremos qué pasara porque es más de una persona en el proyecto.

Cuando hacemos teatro, los que nos dedicamos a esta profesión de fe, lo hacemos desde una voluntad de soledad muy grande. Sin embargo vamos al teatro en busca de una compañía, siempre se necesita de compañía.

¿Cómo busca su compañía Denise Stoklos?

Sin duda es la comunicación con la audiencia. Pero no estoy sola. Eso es sólo un nombre de la forma de teatro que hago: un teatro unipersonal. Pero estoy más unida que nunca con toda la audiencia. Estoy junto y estoy haciendo para cada uno de los espectadores.

Es increíble cómo un teatro esencial no se hace si no se piensa en crear para cada uno que está ahí en la platea de manera individual, porque de cada espectador hay que recibir, de su forma y del momento que está viviendo. Por tanto, yo estoy siempre muy bien acompañada por mucha gente en el auditorio.

¿Cuáles son los momentos teatrales que forman tu memoria creadora?

El teatro de los comediantes brasileños antiguos para mí es muy conmovedor; porque eran gentes que criticaban siempre la adherencia del sistema social brasileño a un modelo norteamericano y lo hacían con un irrespeto que lo convertían en un acto verdaderamente revolucionario. Creo que este va a ser siempre para mí el teatro más importante.

En todas partes se dice que Denise Stoklos es una estrella de la escena internacional. ¿Te asusta ese calificativo?

No. Agradezco mucho ese criterio y creo que es un criterio muy generoso, pero lo que ocurre es que me esfuerzo mucho para hacer los trabajos y esto es lo que las personas ven en los espectáculos y da la impresión de que esta artista trabaja mucho, se dedica mucho e intenta hacer espectáculos que tengan interés para la platea. Creo que por ese motivo me distinguen.

Denise, al finalizar esta conversación confirmo mi apreciación primera de que eres una rara avis que se pasea por los escenarios de este mundo globalizado, fragmentado y multiplicado en el que las formas y las maneras de hacer, a veces, se confunden y tropiezan. Cuando hablas y, sobre todo, cuando tus ojos cierran las ideas con una fuerza tan elocuente, reconozco tu fe en el futuro del teatro. ¿Has hecho ya tus vaticinos sobre el rumbo que seguirá este arte necesario en el tiempo que nos llega?

Una vez, en uno de los raros talleres que doy, pensaba continuamente sobre lo que estaba haciendo, porque siempre tengo dudas y pienso mucho sobre lo que hago, pues no es tan simple decir esto es así y listo, siempre hay muchas dudas. Estaba trabajando y me decía a mí misma: ¿tiene sentido trabajar y preparar a estos jóvenes para hacer teatro y que ellos sean teatristas? ¿Hay realmente un sentido para hacer esto? El teatro siempre es tan maltratado, es tan difícil hacerlo, se sufre tanto para vivir haciendo teatro...

Estoy preparando a una gente para una cosa tan dura. ¿Será justo?

Discutí esto con los alumnos y una joven me contestó algo que yo creo desde el fondo de mi alma, pero al oírlo en los labios de una joven, sus palabras se convierten en la confirmación más profunda que se puede tener. Yo soy madre y sé que los jóvenes saben mucho más que nosotros, los que ya tenemos más edad. La joven me dijo: «No, yo creo que en este mundo cada vez más virtual, más cibernético, donde las comunicaciones pasan por ríos, por cables, por imágenes, como parte de la globalización, el encuentro de la gente con la gente que ocurre en un teatro, lo transforma en el arte del futuro, porque la gente irá a buscar en el teatro lo que ya no tiene más: el encuentro de la gente con la gente. El encuentro con el otro.»

Por eso, en este nuevo milenio, el teatro puede ser una de las pocas artes de vanguardia, porque las personas acuden a él, sabiendo que pueden encontrarse con *el otro* en vivo y de verdad.

Después de esas palabras tan convincentes, se imponía el encuentro definitivo con la nueva verdad de Denise Stoklos. Sus espectáculos, desconcertantes y polémicos, dejaron ver el oficio y la grandeza de esta mujer del teatro. Otra vez ratificó su condición, e incluso demostró con altísimo rigor artístico, el valor del compromiso social y de la entrega del arte a la búsqueda de alternativas y diálogos renovadores para el hombre y sus contingencias contemporáneas, desde el universo poético.

Compartir Voces disonantes con dos amigos brasileños y ver sus rostros emocionados, con lágrimas en los ojos al finalizar el espectáculo, alumbró definitivamente mi recorrido hacia la obra. Gracias a esa feliz coincidencia, pude atravesar los espejismos propios de todo acto teatral y los de Denise, particularmente, para comprender o imaginar quizás el alcance verdadero de lo que hoy puede ser para nosotros, y para muchos otros espectadores de distintas partes del mundo, el hallazgo de una vieja y siempre necesaria condición del teatro: su carácter esencial.

Ya volveré con más fuerza

TODO PARECE CO-menzar donde termina. Esta historia del caballero andante no se cierra dentro de la jaula donde él es confinado por los hombres razonables; lo dice esta especie de hechicera, actriz, vidente, narradora que

hace aparecer ante nuestros ojos la magia de la representación; lo dice Patricia Ariza cuando luego de casi dos horas de teatro, nos llegan las famosas y eternas palabras de Miguel de Cervantes: «En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...» Se produce aquí, por el influjo de la memoria, un salto temporal que obliga a mirar atrás, que obliga a recomponer el sentido de toda la marea de imágenes que hemos disfrutado en esta experiencia intensa del teatro.

«Ya volveré con más fuerza», nos dice Don Quijote agarrado a los troncos de la jaula, y en ese momento la emoción de la partida del personaje se hace más desgarradora; no por el hecho concreto de que el sentido común de sus contemporáneos le ordene regresar y protegerse de tantos peligros que acechan su higiene física, mental y ética; no, la emoción se hace desgarradora por la ingenuidad del discurso de Don Quijote, por su inquebrantable capacidad de ponerse a salvo de una existencia mediocre, por la supuesta ceguera que le impide integrarse al río de una vida reconocida por la mayoría como «normal». En las palabras de este caballero andante está escondida la astucia y el reconocimiento cabal del mundo que lo rodea, y está la esperanza, la posibilidad del sueño aplazado, pero al fin posible.

Esta idea de «sueño aplazado» no es algo que me nace de la pura especulación. Todo el andamiaje de la puesta en escena de *El Quijote*, del Teatro La Candelaria, dirigida por Santiago García, refuerza las nociones de provisionalidad y deterioro.

Desde la imagen inicial de aquella barca donde Sancho echa buches de agua y podemos ver las sogas que otros actores semiescondidos agitan para recrear la idea de la tormenta; la barca que zozobra en la



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS

Roxana Pineda

historia que escenifican, pero también ella misma en su índole material, haciéndonos temer todo el tiempo que la representación corre peligro.

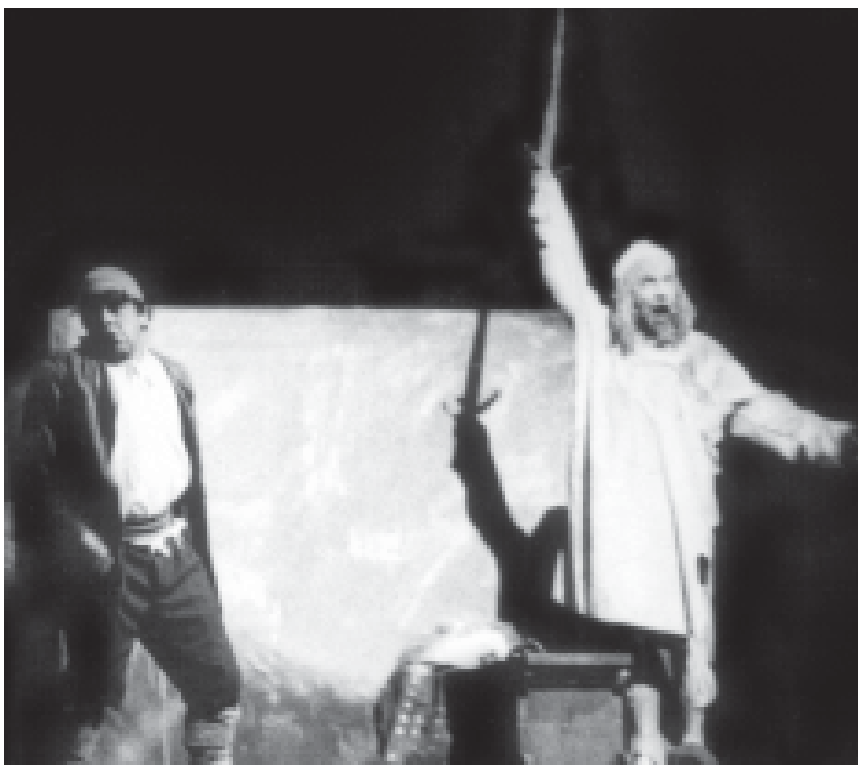
De este modo la inteligencia del montaje no permite separar el qué del cómo, porque en la fusión de estos dos planos operativos se encuentra la naturaleza del espectáculo, su espíritu irónico, carnavalesco, sardónico y esperanzador.

La puesta en escena se organiza como un cruce de caminos donde el protagonista pone a prueba su resistencia. Así, cada nuevo encuentro nos sirve para descubrir las razones del Quijote y su escudero, para deleitarnos con sus tropezos y escaramuzas, para adivinar las reacciones de aquel «loco» que se cree el cuento del amor de Dulcinea. Lo interesante entonces es ver cómo se produce el salto entre la realidad de los personajes y esa otra realidad que pertenece al mundo de los espectadores. Porque en todo momento los sujetos de la historia se presentan en toda su integridad, seguros de ser lo que son, completos en sí mismos. La imagen material del Quijote y de Sancho es muy poderosa, sobre todo la del caballero andante, que se torna muy expresiva por la concepción «degradada» de sus atributos.

La imagen de este Quijote que representa el actor César Badillo, va en contra de las imágenes establecidas por la tradición. Esto no es, evidentemente, algo totalmente fortuito; el hecho de que el actor esté montado en coturnos para elevar su estatura refuerza la cualidad precaria de su andar, un desequilibrio que lo afecta en su aspecto físico (exterior). Sus vestidos le molestan, hacen que tropiece, que caiga, que todos sus movimientos estén como cortados y esté obligado siempre a sufrir cada gesto. Nótese que, durante la representación, Don Quijote se viste y se desviste, pierde su «lanza», se le

cae el sombrero maltrecho; y en una escena memorable, echa de sí todas estas vestiduras que le impiden explayarse y queda en calzones, con la cabeza embarrada de una supuesta sangre, y así, en el esplendor de su indefensión, declara a Sancho su sarta de maldiciones y le repite «...cochino, cochino, cochino... esta relación ha terminado...»

En mi memoria esta escena permanece intacta y me embarga la emoción al recordarla. La indulgencia del actor para no imponerse a su personaje, la humildad de los dos actores para no «demostrar» sus



habilidades, para no destacar su histrionismo por encima de la naturaleza del sujeto que representan, es algo que pertenece al verdadero teatro, instantes de creatividad y belleza que pocas veces podemos disfrutar. Porque nadie pondrá en duda la sensibilidad de estos actores, su evolución dinámica, la expresividad de una gestualidad estudiada, el contraste de los ritmos en su comportamiento y el contrapunto físico que establecen Fernando Peñuela y César Badillo con su Sancho y su Quijote.

Lo sorprendente no es entonces (porque así lo deciden) el virtuosismo del actor; lo verdaderamente artístico es que detrás de ese diseño de comportamiento, detrás de esas máscaras, detrás de

esos materiales de desecho que imponen un modo particular de expresión, de esos y sólo de esos recursos, instrumentos de la imagen teatral, nace, se levanta y se impone con una intensidad arrolladora la visión del espectáculo, la visión de los que hacen el espectáculo.

Como en una obra de arte verdadera no se trata de zurcir «efectos», no se trata de sumar imágenes preconcebidas como teatrales, no se trata de la inercia de un discurso que se deja caer por sí mismo para recorrer el camino de principio a fin con el único objeto



de hilvanar soluciones. Se trata, sí, de la elección del oficio del teatro que precisa la investigación sobre la naturaleza del oficio. Se trata, sí, de la dedicación para encontrar siempre un camino de expresión artística cual desafío a la inercia o el mimetismo; y se trata de un punto de vista que gobierna con suma inteligencia cada una de las soluciones teatrales que nos atraen y emocionan.

La visión de los artistas nace por el choque entre la historia que se cuenta y el andamiaje técnico-expresivo del espectáculo. Nace del modo particular en que Santiago García y sus actores escenifican una historia conocida por todos nosotros.

El tratamiento material de la escenografía y los

vestuarios refuerza la idea de lo provisional y lo precario, como ya referí antes en el plano de los vestuarios accesorios. El espacio de representación sufre constantes alteraciones y su ductilidad le permite ser plaza pública, mar abierto, monte intrincado, palacio y zona de sueños. Esta ductilidad del espacio como camino por donde todo transita, camino abierto lo mismo a la realidad real que a la realidad imaginaria, establece un marco de referencia temporal muy amplio, y desbarata la idea de un simple rescate de la obra de Cervantes.

De una parte la naturaleza provisional, siempre a punto de hacerse añicos, del entorno material; de otra, geografía espacial que se transforma constantemente a medida que las situaciones se suceden. La creación de atmósferas lumínicas que se mueven entre la luz más plana y las tonalidades del alba o la semipenumbra, algunos azules que gravitan sobre las dudas de Sancho y las angustias de Don Quijote. La disputa entre el blanco azul y un toque de naranja para la feria, los fantasmas en el aire, gente que pasa. La luz intensa para la escena final pero de tintes cálidos, creando una atmósfera entrañable de despedida una vez más provisional... Junto a esto, la ironía para dibujar a los personajes sin grandilocuencias, para reírse de ellos, para mostrarlos en su indefensión, para elaborar signos que el espectador pueda reconocer como si se tratara de... Tono de feria por el constante fluir de situaciones inesperadas, como la doma del león al que Don Quijote «por prudencia» abandona mostrando a la luz sus flaquezas.

El jolgorio que es la representación marca el espíritu con el que los creadores enfrentaron la experiencia. Hombres de hoy que sacuden el polvo de los libros para mirarse en ellos y encontrar en la irreverencia del gesto una posible salida a sus preguntas. Un acto equivalente al de Cervantes, el padre del Quijote que volvió loco a su hombre para sacarlo de su mutismo y regaló a Sancho una ínsula para ver si podía gobernarla.

«Yo lo que quiero es partirme de esta ínsula, dejadme volver a mi antigua libertad, yo no nací para defender ni para gobernar ínsulas...», dice Sancho en el espectáculo mientras llora como un niño. Toda su esperanza estuvo cifrada en ese gobierno, todos sus sueños estuvieron encaminados en la dicha de ser dueño de un pedazo de tierra donde su voluntad sería ley. Sin embargo es una trampa, Sancho sufre en carne propia la mentira, se ve humillado en su condición de ser humano y ya este sueño no le sirve para vivir, tendrá que volver al camino y, como su amo, esperar otras islas que le devuelvan la esperanza.

«Sois comediantes, es decir, apariencias», y las palabras arrancan como en tantos momentos de hilaridad, la risa del público que ahora se vuelve cómplice: son comediantes que representan lo que se representa. Son comediantes los actores de La Candelaria, y los personajes-actores de la historia y la actriz que inicia y cierra el montaje, y el director del grupo que antes de la representación dice unas palabras irónicas donde nos invita a comer, a tomar fotos, a hablar durante la puesta, etc. Son comediantes Sancho y Don Quijote con sus historias locas; son comediantes el príncipe y su corte que llegan a cazar patos y en una de las escenas más disparatadas y graciosas lanzan al aire, sonido de un «disparo», un pato de atrezzo que trae uno de los que acompaña a los señores.

La risa lo contamina todo, la burla se instala en la escena para servir de amuleto en esta historia conmovedora. Pero la manera de hacerla más contundente, es hacer lo que el Quijote, defender lo pobre, lo que no sirve, pasar por loco y estúpido, llegar a donde nadie baja, luchar con dignidad por las cosas más insignificantes, romper lo establecido, ir, sin quererlo, contra el sentido común.

Tarea ardua hacer de lo inservible algo hermoso; es una experiencia que La Candelaria ya conoce. Recordemos *En la raya*, donde un grupo de hombres inservibles encuentran en el teatro su ínsula de salvación; tan sólo por un instante porque el mundo no les concede a ellos un lugar entre los «humanos».

Ahora se trata de otra metáfora. La de una posible utopía desplazada, pero posible. Cuando Sancho ve a su amo entre rejas de una jaula destartada y diciendo aquellas palabras que no reconoce como su amo, pierde los estribos y grita con lágrimas de dolor profundo: «el mundo pierde al último y más grande de los caballeros andantes...» El encierro del amo abre los ojos de Sancho que alcanza un momento de ejemplar lucidez; él ya sabe lo que son las ínsulas, él ha vivido las aventuras de los molinos de viento y puede sentir la diferencia entre el sueño aplazado y el sueño destruido. Es la diferencia entre la vida y la muerte. Es la diferencia entre la esperanza y el olvido. Sancho quiere salvar la memoria de sus hazañas, quiere que su señor vuelva al ruedo para recuperar el sentido de la vida, para entre risas, palizas, trabalenguas y maldiciones saberse hombre necesario y querido, sentir que algo en este mundo loco lo inspira.

Don Quijote se deja hacer. Entra en su jaula con la tranquilidad del que sabe esperar. No lo altera la injusticia, no lo sofoca el dolor; dentro de esa jaula precaria en la que apenas caben sus huesos, asoma su

cabeza apaleada y casi en un hilo de voz exclama: «...es gran prudencia dejar pasar el influjo de las malas estrellas que ahora corren... Si estas calamidades no me sucedieran no fuera yo tan famoso... Esto es sólo un descanso, ya volveré con más fuerza para proteger de infortunios a los desamparados...» Los cuerdos que lo encierran para protegerlo de otros males mayores creen que los barrotes curarán su locura, pero están equivocados, las últimas palabras del hidalgo demuestran que su bendita locura seguirá dando dolores de cabeza a los que dominan la razón.

La precariedad de la jaula que logra dominar al Quijote habla a otro nivel de la posibilidad de una esperanza. El espectáculo es incisivo para caracterizar la precariedad del mundo en que nos creemos tan dueños de nosotros mismos. Esa geografía sin límites habla del planeta, de una visión que atañe no sólo a los colombianos en su batalla encarnizada por la vida, sino a todos los seres humanos conminados a habitar en un tiempo donde los valores esenciales del hombre están siendo violentados cada día, y donde el sentido común muchas veces es la coraza para cerrar las pocas puertas posibles.

La Candelaria construye esta jaula con troncos inseguros porque sabe que de la escapada del Quijote depende la realización de una posible utopía. La del hombre libre en su plenitud, la del hombre que guarda su memoria y recorre el mundo en busca de respuestas.

Es, simplemente, la posibilidad de ser, la posibilidad de encontrar un paraje donde la locura de Don Quijote tenga cabida y nos recuerde, otra vez, que estamos vivos y que el mundo es también las imágenes de gigantes como molinos de vientos por el amor de Dulcinea.

Mientras «el influjo de las malas estrellas que ahora corren» desaparezca, podemos, como el Quijote, encerrarnos en nuestra propia jaula. Esa prisión es una ilusión, porque la memoria del hombre, su historia, pende sobre el mundo como una señal de luz en las tierras áridas. Don Quijote ya va pensando su regreso, y los actores de La Candelaria esperan por él, recordándonos que en cualquier instante aquel desquiciado volverá sobre Rocinante en busca de nuevas aventuras. La Candelaria no está dentro de la jaula, ellos van siguiendo su rastro y nos lanzan una alerta: el teatro puede ser esa señal, el teatro puede ser esa jaula que se rompe, el teatro puede hacernos vivir la intensidad de una experiencia que reclama por la recuperación de un mundo posible, de una utopía aplazada, pero posible.

Diálogo desde el monólogo

«...unos hacen los muros
y otros hacen las puertas.»
C.V.

SOBRE EL ESTRECHO DE LA FLORIDA SE cruzan los monólogos. Tanto, que los discursos parecen intervenir la geografía y alejar las ciudades de uno y otro lado. Tal vez por eso el primer asombro es la brevísima duración del viaje. Como toda ciudad, Miami tiene muchos rostros. A nosotros, los participantes de la isla en el Primer Festival Internacional del Monólogo, nos ofreció auténticamente el mejor de ellos.

Los esfuerzos de Alberto Sarraín, director del Grupo Cultural La Má Teodora, de Lilliam Manzor, profesora de la Universidad de Miami, y de un numeroso conjunto de cubanos asentados en esa ciudad, se vieron coronados con el éxito de una empresa que, por muchas razones, parecía imposible.

Desde 1992, Rine Leal, teniendo como estímulo la publicación en España del volumen *Teatro cubano contemporáneo*, que editado por Carlos Espinosa incluía dramaturgos residentes en la isla y fuera de ella, había propuesto el reconocimiento de la totalidad del teatro cubano. Ese texto encontró respuestas de diverso signo, mas generó iniciativas que pretendieron, desde entonces, la realización del encuentro real entre teatristas de ambas partes. Aunque, de hecho, los 90 han visto crecer los intercambios, por ejemplo con la Compañía Repertorio Español, de New York, las visitas y otros tipos de proyectos, no es hasta este festival que se consolida una relación que apenas comienza. De ello se habló, entre otros temas, en las jornadas teóricas organizadas para el evento por la académica e investigadora colombiana Beatriz Rizk.

Omar Valiño

Sin desconocer la paradoja, como bien apuntara Mia Leonin, a quien debo en parte el título de este trabajo, los monólogos tendieron el puente para el diálogo. Un diálogo, en lo fundamental, establecido entre el teatro que producimos aquí y un público cubano residente en Miami. Porque las propuestas no cubanas carecieron de relevancia y no asistió ningún monólogo realizado en la otra orilla. Sin embargo, los espectadores miamenses exteriorizaron un disfrute virtualmente idéntico al de cualquier espectador de aquí. En ocasiones descubrieron un teatro que no conocían, en otros actualizaron sus visiones sobre este.

La diversidad estética entre las puestas cubanas contribuyó a enmarcar la actualidad de la escena insular. Si en *Esperando a Odiseo* de Teatro Mío era palpable la crítica social a través de la metáfora, en *Remolino en las aguas* de la Compañía Rita Montaner se asistía a la recuperación de un segmento de nuestra memoria en la figura de La Lupe. Si en *La octava puerta* de Buendía el actor revisita sus personajes convitiéndolos en materia teatral, en *Lagarto Pisabonito* de Teatro Caribeño se lee nuestra tradición campesina y popular. Si en *Un poco de aire frío* de la Compañía Hubert de Blanck y en *El álbum* de Teatro de la Luna se versionan textos de Virgilio Piñera, en *Las penas saben nadar* y en *El enano en la botella* de estas mismas agrupaciones, respectivamente, se explicitan las creaciones dramáticas de Estorino y Estévez.

Así, distintos estilos, zonas y preocupaciones diferentes, actores y directores de disímiles



generaciones, convergieron en un mismo espacio, rindiendo en cada caso excelentes faenas, lo cual los hizo acaparar todos los galardones.

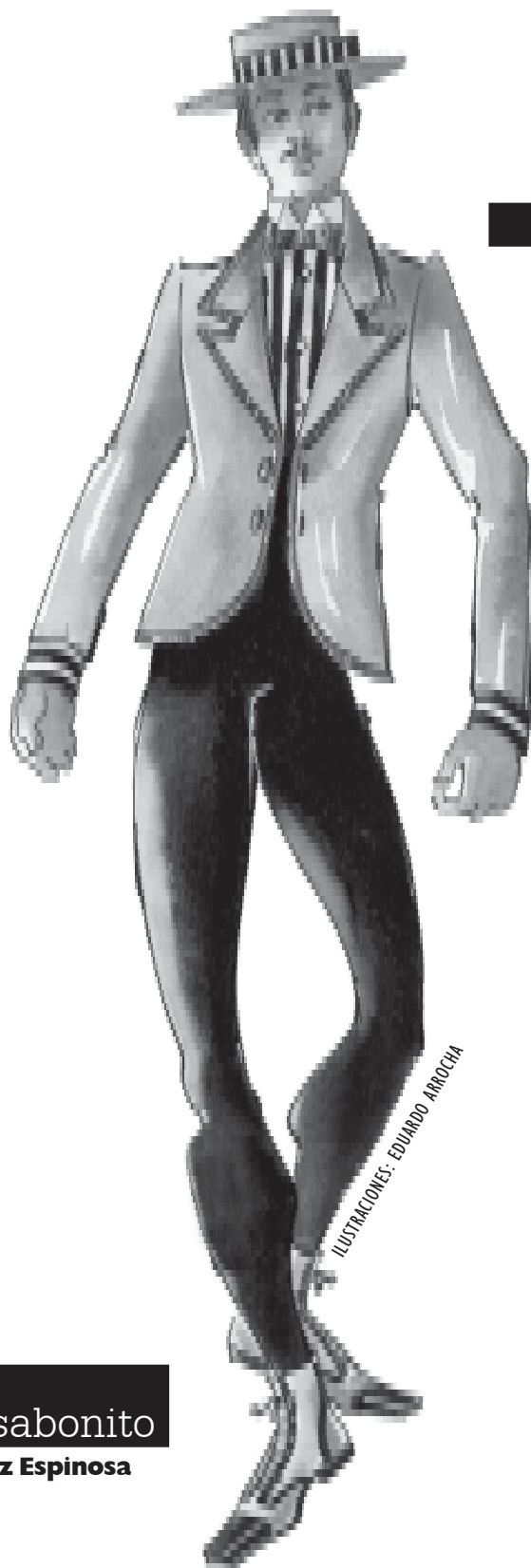
Un jurado integrado por Berta Martínez, Tomás González, Abilio Estévez, Lilliam Manzor y Beatriz Rizk otorgó los Premios Luna de actuación femenina a Adria Santana (*Las penas...*) y a Grettel Trujillo (*El enano...*), de actuación masculina a Nelson González y de texto a Eugenio Hernández Espinosa (ambos por *Lagarto...*) y de puesta en escena a Raúl Martín (*El álbum*). El Premio Especial Rine Leal, instituido por la dirección del evento, al suceso que más contribuyera al entendimiento de las dos orillas, lo recibió Abilio Estévez por *El enano en la botella*.

Cuando circula ya la convocatoria para un segundo encuentro, el primer festival es historia. El reto de las personas y pequeñas instituciones que se involucraron

en el arriesgado proyecto demostró la posibilidad del encuentro y el diálogo entre cubanos, si bien es dable que este se amplíe desde el punto de vista teatral con una mayor presencia de grupos y proyectos cubanos de otras partes del mundo, así como con una cualificada presencia internacional.

Miami construye hoy un tejido cultural que no ha sido la distinción de la ciudad y que, en alguna medida y entre otros factores, nace de las exigencias de las más recientes generaciones asentadas allí. El Festival del Monólogo es hijo de tales circunstancias y de la pelea de personas legítimamente interesadas en el teatro y en su patria. Las sucesivas presencias de la isla teatral allí es una apuesta por el diálogo y la cultura, y una contribución al futuro de la ciudad que asomó su rostro en esos días. En definitiva, un espacio para el triunfo de la cubanidad.

tablas

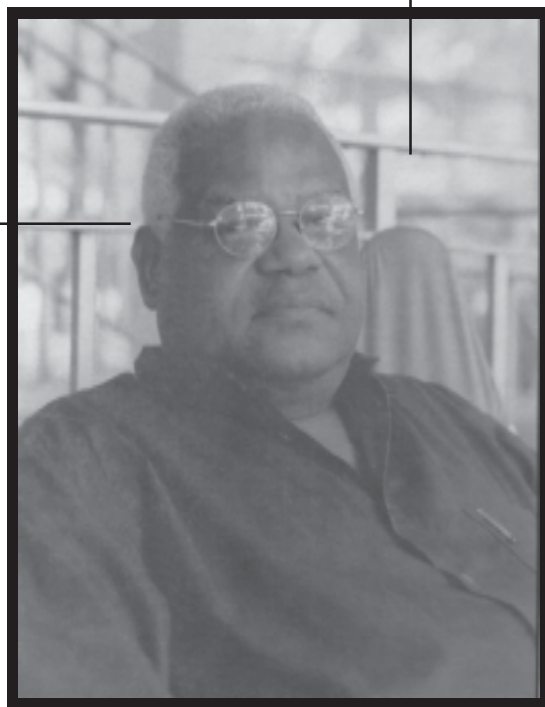


Libreto 56

Premio de texto
Festival del Monólogo
de Miami

Lagarto Pisabonito
Eugenio Hernández Espinosa

ILUSTRACIONES: EDUARDO ARROCHA



Eugenio Hernández Espinosa (La Habana, 1936)

Prestigioso dramaturgo cubano. En 1963 se graduó del Seminario de Dramaturgia del Consejo Nacional de Cultura. Ha dirigido varios colectivos, entre ellos Teatro de Arte Popular y, actualmente, Teatro Caribeño. Entre sus piezas destacan: *Peripatus*, *Los peces en la red*, *Desayuno a las siete en punto*, *Caridá Muñanga*, *Mi socio Manolo* y *Calixta Comité*. Con *El sacrificio* obtuvo en 1962 el premio del Concurso de Instructores de Arte. En 1967 fue estrenada su *María Antonia*, por Roberto Blanco, obra que luego se convertiría en un hito dentro de la dramaturgia nacional. Su pieza *La Simona* mereció en 1977 el Premio Casa de las Américas. En varios volúmenes han sido recogidos sus textos. *Lagarto Pisabonito* es el quinto libreto de Hernández Espinosa que *tablas* presenta a sus lectores; con anterioridad han aparecido: *Odebí*, *el cazador*, *Emelina Cundiamor*, *Alto riesgo* y *El venerable*.

La noble pisada del **Lagarto**

Amado del Pino

Tuve la oportunidad de estar cerca del proceso de creación del espectáculo de Teatro Caribeño *Lagarto Pisabonito*. En unas apasionadas notas para un posible programa de mano, recordé entonces que pisar, en el argot de la ruralidad de mi infancia, tiene una –a la vez pueril y áspera– resonancia erótica. Y por ahí anda la clave de este texto de madurez en la amplia y espléndida trayectoria de Hernández Espinosa. El unipersonal nos ofrece esta criatura escénica que baila en una cuerda floja entre lo grosero y lo poético.

El dramaturgo que ha puesto lo urbano como centro de sus obsesiones en la mayoría de sus títulos –piénsese en *María Antonia* o *Mi socio Manolo*, por citar sólo dos ejemplos– se remite aquí al mundo de fantasía, tradición cristalizada y repetidos desencuentros del hombre de tierra adentro. Eugenio evade el folklorismo y cuando apela a refranes o adivinanzas lo hace en constante yuxtaposición de elementos culteranos y filosóficos. Parece decirnos que la sabiduría popular no es menor que el legado de la cultura occidental.

En la vocación por el dicharacho, el doble sentido y la parodia, se emparenta *Lagarto...* con una de las obras menos conocidas de Hernández Espinosa: *Calixta Comité*. En ambos casos el argumento se demora, se matiza, se robustece con la integración de ese torrente de ingenio verbal, piedra de toque del juego escénico. Aquí como en *Calixta...* y después en *Ochún y las cotorras*, cuesta discernir dónde termina la cita clásica, en qué momento se integra el habla callejera y cuánto hay de la pura cosecha del dramaturgo. Si en otros textos el escritor selecciona dentro del rico universo de las leyendas afrocubanas, ahora dialoga con otra tradición robusta y antigua. Las definiciones de *Lagarto* recuerdan a ratos a los grandes improvisadores campesinos y, en otros momentos, hacen pensar en clásicos como Lope de Vega o Calderón.

Vale recordar que estamos ante un autor que ha frecuentado reiteradamente el unipersonal, y lo ha hecho sin subestimar el género. A finales de los ochenta, *El masigüere* significó una muestra de los niveles de dramatismo y complejidad psicológica que pueden lograrse trabajando para un actor en solitario. Fue con este texto que comenzó la vinculación entre el dramaturgo y Nelson González, un actor que se ha identificado de una forma ejemplar con la estética de Hernández Espinosa. Con todo, no creo que sea sólo este virtuoso intérprete quien deba o pueda asumir el texto en el futuro, ni que siempre deba subir a escena de la mano de su autor. A nuestro teatro le hacen falta visiones distintas y acercamientos variados a los grandes momentos de la dramaturgia nacional.

Con *Emelina Cundiamor* Eugenio se burla de la inautenticidad y se adelanta a ciertas formas de colonialismo cultural que se han hecho fuertes en los últimos años. Emelina es una negra cubana que debe enfrentar la caricaturesca «adaptación» de su marido a un nuevo patrón de valores y un pervertido código estético. Cuando en la soberbia apropiación de Trinidad Rolando, el personaje confiesa que debe esconder su criollo trasero para complacer al extranjerizante Tíbor, Eugenio está dando un episodio de su larga batalla por la cubanía, la desnudez de los sentimientos y el ataque a lo superficial y pasajero.

Lagarto Pisabonito es una obra casi circular. Más que avanzar de una forma tradicional, la acción va nutriéndose de una suerte de acumulación sensorial y sentimental. Con un lenguaje menos rico y sin la notable sabiduría para alcanzar lo tragicómico, lo que se cuenta podría confundirse con el agrídulce soliloquio de un borracho de pueblo. Pero los tragos y las anécdotas son sólo la escenografía de una angustia raigal. Quien juega, sufre y hasta canta sobre el escenario está poniendo al desnudo toda una forma de ver el mundo en la que se mezclan la ruralidad, la bohemia y esa discreta eticidad de los perdedores que no abandonan la vocación de sustraer una sonrisa a la más justificada de las muecas.

La relación con la música es otra de las constantes en la obra de Hernández Espinosa. Recomiendo las reflexiones de Inés María Martiatu sobre este tema. En especial las que incluye en su prólogo al tomo de este autor publicado por Letras Cubanas en 1989. Aquí el bolero y la décima no están para dar «sabor» ni para decorar. La frondosa moralidad y el contrapunteo sonoro van como impulsando al cuerpo y la emotividad el actor. La palabra funciona también muchas veces como música, pues, más allá del sentido concreto, se convierte en una partitura que el personaje trae consigo y que el actor debe asumir con pulcritud en el decir, estableciendo así uno de los tantos costados de juego entre el público y el precario paso de *Lagarto*. O tal vez el mismo traspíe es una noble trampa y estamos ante un ser lleno de ternura y de lucidez.

He asistido a varias funciones de *Lagarto...* y si algo he visto repetirse es la capacidad de emocionar desde lo ligero, de trastocar la burla y las declaraciones autodestructivas en nítida comunicación afectiva. Cuando el espectador está como «confiado» en que el sentido apunta a lo anecdótico, al chiste casi grueso y la broma ingeniosa... va estallando, lentamente, el volcán de lo existencial, el cardinal asunto de la identidad del hombre y su derecho a seleccionar entre los muchos caminos que prometen conducir a la felicidad.

Lagarto Pisabonito

A manera de prólogo.

Actor-presentador: Por el camino más largo, que nadie le ha visto el fin, viene Lagarto Pisabonito; lleno de puro gozo viene. En curvo y garabato andar anda y desanda su andar, como hombre de cierta historia, de conducta y buena estimación. Pantalón y camisa todo de verde limón, sombrero de jipijapa y corbata colorá, adornan su atuendo que otro tiempo, itiempo aquel!, ostentara con orgullo y presunción.

(Acompañado de una tonada campesina como un conjuero litúrgico, invoca la presencia en escena de Lagarto Pisabonito.)

Te voy a formar un nudo
por ver si lo zafas solo

(Lo busca con la vista. Al fin lo ve allá, en lontananza, en donde mece la brisa el blanco güin de la caña, lo encuentra y lo desencuentra. Como una invocación canta para precipitar su advenimiento.)

de un peludo pollo bolo
de un bolo pollo peludo.

¡Jip... Jip... Jip...!

(Lo siente venir. Su cuerpo todo se contorsiona. Caee en trance, como cuando un espíritu se monta en una persona. Da violentamente un giro sobre su propio eje. Lagarto Pisabonito, en estados intermedios de éxtasis, se adentra lentamente, se apodera de todo su cuerpo: pies, piernas, brazos, manos, caderas, torso, rostro, ojos, mente.)

¡Jipijapa de la jipijapería! ¡Llegué yo!

(Cual ritos de fertilidad agraria y de resurrección, aparece en el Actor-presentador, Lagarto Pisabonito. Gallonea (de gallo) su andar por toda la escena. Festivo, ceremonioso, litúrgico. Orgulloso de su vestimenta y atavíos típicos del guajiro gallardo y figurín: mezcla presente y pasado. Ejecuta su andar característico, con peculiar y singular andamiaje, semejando una imperceptible danza coreográfica, como si lo acompañara siempre una tonada guajira. Guía y dirige sus andares y ademanes. Con cierta solemnidad se exhibe. Cual sonido de campanas de bronce suena su alegría y sandunga; como si hubiera creado toda la alegría del mundo saluda en su andar.)

¡Vengo de muchas partes y de muchas partes vengo y sigo viniendo vengo con gusto y venturoso gusto vengo! ¡Buscando vengo y huyendo vengo y entre huyendo y buscando o entre buscando y huyendo con nuevos giros, tinos y desatinos, se suelta la rienda el potro, porque, con el regular del tiempo andando, todo el mundo buscando y huyendo meten su cuchara, su cuchareta y cuchufleta! De modo que en este acotejo acotejado vengo con mi jícara de cacarajícara muy descacarajícada jícara y el que la desencacarajique jique se la pagaré por ser un buen desencacarajicador de jícara descacarajícada! *(Transición.)*

¡Querido público: salud y entendimiento para todos los que acompañarme acompañados vienen conmigo o sinmigo a ver como:

Pepe Peña

Pela papa

Pica piña

Pita un pito

Pica piña

Pela papa

Pepa peña.

(Transición.) Cambio de estilo y me acotejo muy acotejado en este acotejo cotejo con maraña enmarañada, melodioso e impreciso. No pido tanto su beneplácito como su atención más esmerada. Prefiero ser comprendido a ser admirado. Prefiero ser admirado que ser ignorado. Prefiero ser ignorado a no ser entretenido. No importa que mi invención esté ida de rosca para serles entretenido. Como a todo autor le complace siempre su propia obra, a mí me complace siempre lo que siempre hacer hago: icomer de lo que pica el pollo! ¡No,no,no! No es para que ustedes lo coman junto conmigo. Pero como por suerte o por desgracia su anfitrión seré y ustedes mis comensales, pues, lo único que brindarles puedo en este anfitrión anfitrión que yo anfitroneo es: icomer de lo que pica el pollo! *(Se quita el sombrero en señal de complacencia.)* Sin complejo la calvicie que es señal de inteligencia, dicen con mucha razón. Mientras más calvo sea el hombre más inteligente y, por supuesto *(Con marcada intención.)* más ies! ¿Es? Bueno, el pelo se puede caer, pero... ies! *(Transición.)*



Yo no tengo una carrera
de médico o abogado
pero sí un verso adecuado
puedo sacarle a cualquiera.

Supuesto que yo nací
para divertir el mundo
empezaré yo por mí.

Y como ven así
con tipo de escarabajo
pero a mujer que le fajo
me dice siempre que sí.

¡Ah... ah... ah....! Tengo hoy la autoestima estima
muy estimada. Tan muy estimada tengo la estima muy
estimada estima que

Cuando salgo por ahí
me dicen hasta buen mozo.
Yo no soy muy alabancioso,
pero si mi amor convida
puedo decir que en la vida
temba soy, pero sabroso.

¡Sabroso sabroseao! Y cuando se llega al caso tengo
de todo un poquito: ¡Vacíenme el envoltorio! (*Se mues-
tra como en bandeja.*) Sin trucos, ¿eh? (*Con marcada
intención.*) ¡Con un talento y... una imaginación, que le
traquetea! Por eso:

Soy como la pimienta
de esa que viene en latica
que el que la masca se pica
y el que la traga revienta.

(*A una mujer del público, coqueto y zalamero, con
dignidad donjuanezca.*)

Tus labios brindan caricias,
tus ojos brindan desdén.
Cuando unos dicen vete,
los otros me dicen ven.

¡Arráscame y trágame, nena! (*En sus tinos y des-
atinos giros pierde el equilibrio y el compás. Controlán-
dose.*) Perdiendo estoy la presencia presentada a los
presentes presentados. ¿Estoy en nota o no lo estoy?
En nota estoy y no en nota estoy. Beodo estoy. Esa es
la cosa. (*Compuesta la descompuesta figura.*) ¡Aquí, en
cuerpo vivo, en desafiante desafío vivo! Y digo y de-
cir digo, con rededir redigo digo que hay quien le da

lo mismo hilo blanco que pan negro; pero a mí no me
da lo mismo. Cada cual juega su baraja. Yo con el pan
siempre siemprito. Allá tú que eres como el guanajo
que se queda donde lo coge la noche; pero compa
compito compay, una cosa es con guitarra y otra cosa
es con violín. El chivo es serio y come papel. Allá el
que quiera ser chivo. Cada hombre es un mundo.
Pero no cada mundo es un hombre; porque no por-
que el grillo es maromero, ni porque el marinero sal-
te es grillo. Aunque yo conozco a un maromero que
le dicen grillo. Pero porque le digan grillo al maro-
mero no el grillo es maromero. Conclusión: La vida
es un cacharro cachurriente. Y ¿qué yo se de tu ca-
charro cachurriente? Nada. ¿Entonces...?
Cachurriemos el cacharro cachurriente que si el ca-
charro cachurriente se rompe no se compone el ca-
charro cachurriente y cada cual con su destino por-
que al que le tocó le tocó. ¿Quién soy yo que no eres
tú y sin quererlo tú yo soy que no eres tú? ¡GUAJIRO
SOY! ¡Y nací del pueblo de Pinganilla!

Mi mamá me tuvo a mí
en una noche sombría
marzo diecinueve el día
del mil novecientos treinta y tres.

Y yo de nombre saqué
Ildefonso Sierra García,
alias Lagarto, después.
Cuando yo era chiquitico
un día me desnudé
y en el suelo me senté
en un espejo chiquito
y me vi tan gracioso
que llamé a mi mamá
y le dije: ven acá, mamá,
¿a mí me falta un botón,
o tengo un ojal de más?

¡Leopoldina García Santa Cruz, mi mamá! ¡Que Dios
la tenga en su santa gloria! Cacareaba y cacareaba
antes de que yo nacer naciera: «Mi hijo será un Rodolfo
Valentino». Vieja cará, la vida cachurrosa cachurriente
nos jugó una mala pasada. Ni yo soy Rodolfo y mucho
menos Valentino. Así es de cachurrosa cachurriente la
vida: por mucho que arree el cochero, siempre le coge



la noche. *(Pausa.)* Como mi madre no pudo amamantarme, contrató a la vecinita de enfrente. *(Canturreando.)* «La vecinita de enfrente, ¡parapán!» Con sus dos piezas de artillería, dispuesta siempre a disparar, me amamantó hasta que cumplí los quince años y me desarrollé completo. Por eso tengo la boca como capullito de alelí, ¡así! *(Pone la boca como un capullito de alelí.)* Muy persistente era yo en la lactancia, ¡siempre pegado a la teta! ¡Candela, que ahúman gato! Hasta que me independizaron de esa ansiada y prolongada lactancia. Así es la vida de infortunada. Cuando más acostumbrado está uno a las costumbres, más se empeñan en desacostumbrarlo a uno de las costumbres acostumbradas. Y yo me pregunto: ¿si se desacostumbra a la costumbre con tan persistente desacostumbramiento, qué pasará entonces con las costumbres acostumbradas? Por eso soy un desvalido, un despojado. ¡Me quitaron la tetada! ¡Vecinita, qué presente te tendré hasta que el día de morir! Quizás parezca raro vestir como yo visto. ¿Es delito, ofensa alguna, vestir como yo visto? Todo hombre ha de saber que si visto como yo visto es porque me da la gana de vestir como visto, y no por eso me dicen Lagarto, que según los culturosos prendidos a Larousse, es hombre astuto y taimado: pero para los sitieros trilleros de piojillos soy Lagarto por el mucho laguer que tomaba. ¡Tomé tanto laguer en mi repuña vida que a mil millas la gente me olían venir! ¡Avenaría caramba burundanga! Sudaba laguer, meaba laguer... Después, con la pila de años que se me echó encima, me dio por el ron. Ron bueno, primero. Gualfarina después, como es natural. *(Transición.)* Donde falta el ron no es grata la diversión. *(Como por arte de magia extrae de su cuerpo una botella de ron imaginaria. Bebe.)* El facultativo facultoso me dijo:

-Lagarto, si Ud. quiere vivir un tiempo más ni la huela, ¿okey?

-*(Ofendido.)* ¿Sabe Ud., facultativo facultoso, cuál es para mí la satisfacción más grande? ¡Vivir con placer! ¿Y... qué es el placer, facultativo facultoso? ¿Qué es el placer? «¡La ausencia de dolor en el cuerpo y de inquietud en el alma!» *(Estalla en una carcajada sarcástica.)*

Al otro lado del río
mi tío tiene un quijonal.

Yo busco y cojo quijones
del quijonal de mi tío.

Quien necesita saber lo que no se debe saber no sabrá nunca saber lo que saber no debe saber porque el que sabe no es el que todo lo sabe sino el que sabe donde está lo que no sabe. *(A uno del público; agresivo, pero respetuoso.)* Y, ¿sabes tú dónde está lo que no sabes? *(Inquisitivo.)* ¿Eh, eh, eh?! En el rebordillín del reborde del ojo del borde del fondo del cubo está lo que tú no sabes y quieres saber. Por eso tú no desembrolla un brollo como yo desembrollo un nudo:

Tres bolos pollos peludos,
tres peludos bolos pollos.

¡Ñoooo! No sé por qué tengo tanto embrollo con los bolos pollos peludos. Primero me conformaba con un bolo pollo peludo; ahora con tres bolos pollos peludos. ¡Concho! ¿Hasta dónde me va a llevar esta obstinación obstinada de los bolos pollos peludos? *(A uno del público.)* ¿A ti no te obstina la obstinación obstinada de los bolos pollos peludos? Si sigo obstinado en mi obstinación obstinada de los bolos pollos peludos terminaré con querer tener todos los bolos pollos peludos. Y, entonces, ¿qué haré con mis colchones y mis cajones? Si atiengo los colchones se me caen los cajones y si atiengo los cajones se me caen los colchones, y ¿qué es mejor para mí, los colchones o los cajones? No vamos a ser tan individualistas, ¿eh? Formulemos mejor el brollo para desembrollar el nudo. ¿Qué es mejor para los bolos pollos peludos, los colchones o los cajones? Me parece, me parece que para los bolos pollos peludos son mejores los cajones que los colchones. Entonces no hay más que hablar. Dejo a un lado los colchones y me cargo los cajones y así mi tío Trimbambo Chiripazo Potriquin que estira el rabo y encoge la crin tendrá que conformarse con su catatrepa y sus siete catatrepitos. *(Triunfal.)* ¡A juncar junqueira de la junquería! *(Transición.)* Ah... ah... ah... Mirando mirando, ¿qué veo? ¿A Tadeo? No... veo a un chino cajonero con sus cajas y cajones. ¿Y para qué viene un chino cajonero con sus cajas y cajones? Pues si él me tira las cajas yo le tiro mis cajones. ¡Vivan mis cajones!





La luz
y **la sombra**

Pequeña habitación frente al mar. Los objetos, primorosos, llenan todas las paredes. La luz sobre la mesa de trabajo resplandece. El arpa puede escucharse hasta altas horas de la noche. Él, inclinado sobre sus diseños, mueve pinceles y plumillas. En el fondo, una proyección deja ver, en sucesión interminable, lo que puebla su imaginación. La luz pierde intensidad. El autor vuelve a estar, como casi siempre, en la sombra. Las imágenes se suceden, hay escenografía, pero sobre todo vestuario. La factura, impecable; el trazo del dibujo, vivo, dinámico. El movimiento de los figurines posee una cadencia sensual y en ocasiones casi erótica. Los ángulos son fuertes, marcados, pero se disuelven siempre en una curva que abre el camino a la voluptuosidad. En los bocetos puede apreciarse dónde habrá paño, o terciopelo, o tafetán o seda y hasta el rumor de la seda. Los espacios vacíos no existen, la vitalidad es desbordante y se traduce en una sucesión infinita de detalles, de contrastes, de sorpresas, «de focos proliferantes que se prolongan hasta el infinito».



Eduardo Arrocha

Nace en 1934. Su trabajo en la publicidad lo vincula definitivamente al mundo del diseño. Estudia en la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro y es alumno de Rubén Vigón. Más tarde lo hace con René Portocarrero. Se vincula con el mundo de la danza, en especial la danza moderna y contemporánea. Aunque se especializa en vestuario, diseña también escenografía e iluminación. Además de su trabajo para Danza Nacional de Cuba, de cuya compañía es miembro, lo ha hecho para el Teatro Musical de Varsovia, el Ballet Clásico de México, Repertorio Español de Nueva York y la Ópera de Grass, en Austria. Participa en veinticinco exposiciones colectivas y realiza diez exposiciones personales. Ha recibido diversos premios en concursos nacionales de la UNEAC, pero quizá el más importante sea el Grand Prix, con diseños suyos, que recibe la producción de Giselle del Ballet Nacional de Cuba en 1966, como obra integral, en el Cuadrifoneo Festival Internacional de Dance de París. Tiene hasta el momento diseñados más de cuatrocientos títulos y quince filmes. Recibió en 1998 la Distinción por la Cultura Nacional como reconocimiento al valor de su obra.





El teatro... «Es la imagen del fantasma inasible de la vida: he ahí la clave de todo.» Definición desesperada a la que llegamos, usando una frase de Melville, después de conocer la soledad irremediable de la sala vacía, cuando terminan los aplausos. Y es el caso que la definición misma no nos conduce sino a otro problema, al de la imposibilidad de explicarnos la obra de un artista de teatro y a la certidumbre de habernos dedicado a un arte que «dura menos que un merengue en la puerta de un colegio», pero de cuya magia el hombre no ha podido escapar desde que comenzó a andar sobre sus pies. Es por eso que asistimos a una exposición de documentos, pues del teatro no podremos encontrar, después de la función, más que eso. Reseñas, críticas, fotografías, videos, no

serán más que registros que permitirán saber que la comunión se efectuó..

Testimonios son, muy peculiares, los bocetos salidos de las manos del diseñador. Peculiares porque son precisamente las huellas del sueño, la anticipación de lo que pasará después sobre las tablas, y también, en último extremo, el refugio de la ilusión ante la crueldad del tiempo. Su primer valor, el de uso, el que conduce a artistas y técnicos a lograr el milagro de la representación, se ve por tanto enriquecido o superado por esta otra posibilidad, la de permitirnos ver, por medio de «una imaginación sobre otra imaginación», cómo hemos sido y cómo vamos a ser. He ahí su valor. A esto añade Eduardo Arrocha su maestría en la ejecución, la perfección como resultado del placer de hacer, la sinceridad en la obra y la capacidad para enfrentar los retos de la diversidad escénica, pese a su estrecha vinculación con la danza desde aquellos lejanos tiempos en que después de diseñar *Pater orfanorum* para su presentación en el atrio de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán, realiza su primera obra como profesional junto con Ramiro Guerra en *Crónica nupcial* para el Ballet Nacional de Cuba. Esta suerte de simbiosis perdurará a lo largo de los



años, fundamentalmente con las compañías de danza moderna y contemporánea del país, imprimiéndoles su sello particular a un sinnúmero de producciones que han recorrido el mundo como muestra de lo más alto de nuestra creación espiritual.

La Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro vuelve a tenerlo entre sus aulas. Esta institución más que centenaria, parte sustancial de la cultura nacional, muestra el trabajo de Eduardo Arrocha con orgullo, como un paradigma a sus contemporáneos y, sobre todo, a los que están ahora en el momento de seguir sus pasos.

Jesús Ruiz

(Fragmentos de las palabras al catálogo de la exposición «La luz y la sombra», de Eduardo Arrocha, realizada en la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, en junio-julio de 2001.)



¡Pardiez! ¡Qué de cajones hay en esta hermosa terra!
Mirando mirando otra vez. ¡Qué camino majadero
enyugado pinto guareadeado y vallo veo! ¡Pardiez!
Pardiez no. ¡Coñó! ¡Un sapo con espejuelos a la orilla
de un laurel! Y allá en el otro extremo:

A Goyito el cocinero
cocinando mandinga
y machacando el ajo
con la cabeza de...de...de... la, la... espumadera.

(*Transición.*) Pues bien, como le iba a decir diciendo:
¡De Pinganilla soy! Todo hombre de prosapia, y yo
soy hombre de prosapia, tiene su árbol genealógico:

Mi tía Jacinta Borbolla
natural de Candelaria
y presidenta honoraria
del gremio de la cebolla.

Casóse con Don Secunto Culeco quien, en su fatua
altanería, quiso patentizar su estirpe en su apellido Culeco
y, a prueba de firmeza corajuda, tuvo con Jacinta
Borbolla, gemelos: Bruno y Santiago Culeco Borbolla.
Bruno Culeco Borbolla casóse con Rosalía Colorao
quien le dio un hijo: Estanislao Culeco Colorao. Santiago
Culeco Borbolla con Zeferina Caliente y tuvieron, para
frustración de don Secunto Culeco, una hija: Manuela
Culeco Caliente. En esta rama del árbol genealógico los
Culecos quedaron en Caliente. Sin embargo, en Bruno
Culeco la rama se ramificó de tal manera que se expandió
por montañas y llanos, villorrios y ciudades. Los Culeco
se expandieron con exuberante vehemencia por toda la
Isla. Desde el Cabo de San Antonio hasta la Punta de
Maisí: Camajuaní, Lagunilla, Tararacos (donde están los
viejos flacos de rascarse la nariz), Potrerillo, Jatibonico,
Aguacate. A los Culeco de Aguacate le pusieron los
Culecos melodiosos, no sé por qué. Intuyo. Así los Culeco
entronizaron su apellido. Pero como en algunos pue-
blos no siempre llaman a la gente por sus apellidos, sino
por los apodillos que identifican a las familias, empeza-
ron a proliferar apodillos de todo tipo:

Culeco Zarapico
Culeco Yagüasa
Culeco Sucio
Culeco Regalado
Culeco Guardado

Culeco Nomeolvides
Culeco Estrecho
Culeco Muerde y Huye
Gordo
Feíto
Cabezón
Alto
Secoseco

Culeco Culeco, porque a la vuelta vuelta se
empataron dos Culeco. La lista de los Culeco es tan
inmensa que ya no se sabe a ciencias ciertas por dónde
andan los Culeco. (*Con el dedo índice señala a uno del
público; resuelto y acusador, se dirige hacia él.*) Su carné
de identidad, por favor. (*Después de examinarlo.*) ¡El
último de los Culeco! (*Devuelve el carné.*) Del que ten-
go noticias es de Justo Culeco Valeriano, a quien el
pueblo terminó en llamarle Valeri. No sé, porque per-
dió el... ano. A mí, por suerte, los Culeco me tocaron
de soslayo. Parientes tan lejanos que no me pueden
seguir los pasos, si no eso de los Culeco me hubiera
creado un trauma: Ildfonso Sierra Culeco. Aunque
todo el mundo con Culeco o sin Culeco tiene su tra-
ma a cuesta. (*Transición.*) Cuando mi adolescencia muy
adolescente ¡qué trauma tan afligido! fue el que yo pasé.
Me dio por querer a los animales. Cada vez que se
perdía un animal la gente me salía a buscar. Un día, en
el velorio de Perico Trespatas se me encarnó la chiva
de Emergilda Campillo, Cleopatra. No había mane-
ra de que la dichosa chiva me dejara tranquilo. Si iba
para el patio allá iba Cleopatra. Y así era con todos los
animales de los corrales del batey. Los vecinos salían
en manifestación a buscarme. Pero Guampampiro
Timbereta, sabio y profeta del pueblo de ... Pinganilla,
primero dijo que eso era un caso de zofilia congénita
porque mi tatarabuelo Victoriano (que ese sí no per-
dió el... ano), también padecía de ese atributo atribu-
lado. Después de descartar ese diagnóstico decía que
yo era algo así como el enviado de Noé para que cons-
truyera un nuevo arca para la salvación de las especies
en el próximo diluvio universal que se avecinaba a pa-
sos agigantados. Lo que le preocupaba a Guampampiro
Timbereta era la ausencia de machos. Todos los anima-
les eran hembras. Entonces pensó, en voz alta:



-«¿Cómo se van a reproducir las especies? ¡Milagro? ¡Aaaahhh!, dijo con voz de trueno: ¡milagro! ¡El milagro!» Reflexionó profundamente: «que las cosas que son son y si son son y si no son, son son. (Pausa.) Cada vez que veo una yegua me acuerdo de mi yegua: ¡Salomé! ¡Que San Pedro la tenga en la santa gloria! Más San Juan que San Pedro. Era dorada, de buen paso y buena cría. (Con añoranza.) Caminaba como una señorita. En la orilla del río, de... Pinganilla, me la encontré desencacarajicada un día. Sin mucho brollo ni embrollo me la llevé conmigo y armamos la maraña de Mariana Magaña. Le di de comer malanga, güagüí y yuca. Pero lo que más le gustaba a Salomé era la yuca. No había cosa más agradable, ni de más grato sabor que la yuca que yo le daba. Pero un día, como son las cosas cuando son del alma, no le pude dar más yuca y le di platanito. Empezó a corcovear y a engurruñarse. Se puso brava como cañabrava. Torció el rabo, con ávido desencanto me miró y, con la expresión más expresa y melancólica del mundo, se desencacarajicó completa. Muchos días estuvo desencacarajicada así. Pero una mañana, en que la mañana estaba más enmarañada que nunca:

La pobre amaneció
 en un gravísimo estado:
 el vientre un poco inflamado,
 desgano, vomitadera,
 agotamiento, flojera
 y el rabo, medio erizado...
 Salí corriendo a buscar al veterinario:
 -¡Doctor, doctor!
 El célebre doctorazo me dijo:
 -¡Lagarto!, según me cuentas
 es un tremendo embarazo.
 -¿Embarazo...? ¿Embarazo...?
 No puede ser embarazo.
 -Entonces,
 empújale un jeringazo
 de vitamina B pura
 para que se ponga dura
 y tráigala para acá,
 si no se mejora, habrá
 que sacarle la criatura.

- ¿Embarazo? ¿Criatura? ¡No puede ser tal milagro!

El pueblo de Pinganilla empezó a formar sus longanillas de chisme, brollos y bretes: Chichi, Chacha y Chucha, desataron sus lenguas e chucho. Rosa Rizo y Pepe Peña torcieron sus dimes y diretes y pusieron mi conducta en ítremendo brete! Cuando al establo llegué a ver a mi Salomé... estaba más tétrica que pelética, más pimpluda y peluda. ¡Pilimpimplética estaba la muy pilimpluda! ¡Aaaahhh! ¡Repíte el pique repique! ¡Mi Salomé se murió! ¡Repique el pique repite que esta carta me dejó:

Querido Lagar:

Sucede ser que una noche
 después que me prometió
 mil cosas, me deshonró
 el potro e Juanito Roche.
 Sentida de tal reproche
 pensé tomarme un veneno
 y lo hice, pero bueno,
 Lagartico, si muero, ahí te dejo
 tu serón y tu aparejo,
 tu gurrupianga y tu freno.

Y con la carta de Salomé los dimes, diretes y bretes del pueblo de Pinganilla cambiaron el semblante de esta historia, que con tan gemir tonada he entonado.

(Transición.) ¡De tiple, tenor y güiro es mi tonada y mi estilo! Otro tiempo, itiempo aquel!, era y otra mi inspiración. De tropezón en tropezón, muy cosquilloso y resbaloso, he cabalgado mi vida. (A alguien que encuentra en un lugar de su memoria, o a algún imaginario espectador de mascarada y barniz.) ¿Tú eres muy inteligente o te la das de inteligente? ¿Eh? No tengas miedo que no te voy a robar tu inteligencia. Eso es lo único que el hombre no puede robarle al hombre, ni trasplantar. ¿Tú imaginas lo que sería este mundo con trasplante de inteligencia? Te puse la carne de gallina, ¿eh? ¡Ríete! ¡Ríete! Es contrario a las buenas costumbres no reírse cuando alguien trata desesperadamente hacer reír. ¡Ríete! (Filosófico.) ¡Tú no sabes que el hombre incapaz de reír no solamente es apto para la traición, sino que su vida entera ya es una traición? ¡Ríete! Y no pongas cara de inteligente que voy a poner en evidencia que tú eres un traidor.



¡Que en este mundo traidor
nada es verdad ni mentira,
todo es según el color
del cristal con que se mira!

¡Cierto es! Por eso cuando yo quiero ver la vida
color de rosa me pongo los espejuelos rosa. ¿Verde?
¡Verde! ¿Azul celeste? ¡Azul celeste! ¡No quiero ver la
vida? ¿No la quiero ver? (Se *tapa los ojos con las ma-*
nos.) ¡Y que venga lo que venga! ¡A mí plim! En un final
la finalidad del hombre superior es ver lo que quiere
ver y no lo que los demás quieren que uno vea. (Sin
quitarse las manos de los ojos.) Pero como yo soy un
optimista optimizado me pongo los espejuelos que
me da la gana: ¡Rosa, rosa, rosa!

(*Tararea muy quedo y con desgano «La vida en rosa».*
Se descubre lentamente los ojos. La mirada triste se
trasmuta en mirada dolorosa. Silencio profundo. Con un
rapto de rabia vuelve a extraer de su cuerpo una botella
de ron imaginario. Se da un trago largo. Con conciencia
plena.)

Yo no quiero ruñidera
ni capullo de alelí.

Lo que quiero es ron aquí
aunque mañana me muera.

(*Con prisa y tropel reverdece la angustia. Va a beber*
de nuevo; pero se arrepiente, descubre entre los especta-
dores a una mujer.)

¿Qué edad tiene Ud., preciosa? (*Después que le dice*
la edad.) ¡Bravo! ¡Un aplauso bien aplaudido para esta
madama honesta que ha dicho su edad sin inmutarse
siquiera! (*Aplaud*. *Después de un leve silencio*.) Seño-
ras y señores: «Nunca se debe confiar en una mujer
que le dice a uno su verdadera edad. La mujer que la
dice sería capaz de decir cualquier cosa.» (*Transición*.)
Pero hablemos de cosas serias y profundas, aunque no
encontremos el fondo. No importa. Mientras más pro-
fundas son las cosas y no llegamos a su fondo más las
cosas profundas son. Por eso a mi me gusta hablar con
profundidad. (*Entre los espectadores descubre a una*
mujer de sonrisa sincera. Galante y jovial se prostra ante
ella.)

Cuando te pidan amor
tarda mucho en contestar:

amor que pronto se da
pronto se llega a olvidar.

(*Teatral*.) ¡Peregrino fui! Y muchas veces la vida
resabiosa y presumida me ha echado encima todo su
berrinche y burundanga.

Rones raza maldita
del hombre la perdición,
pero qué sabrosos son
cuando se les necesita.

(*Se da un trago largo de una botella de ron imaginaria.*
Un agudo dolor en el hígado lo dobla. Poco a poco se
recupera.)

Hay tres circunstancias bochornosas en esta vida.
(*Muestra un dedo*.) Ser sorprendido acostado con
una mujer antes de haber satisfecho el deseo.

(*Muestra dos dedos*.) Ver una declaración de amor
rechazada por una mujer fea.

(*Muestra tres dedos*.) Acostarse al lado de una mu-
jer que te deja con el deseo para irse a acostar con el
hombre que ella prefiere.

(*Le sobreviene la angustia. Seducido por los recuer-*
dos da rienda suelta a sus vivencias y emociones. Baila
con un taburete, como si bailara con una mujer, en plena
intimidad. Idílico, tierno, sensual y, ¡por qué no?, sexual.
Como quien sale de una pesadilla trunca, bruscamente el
ensueño. Vuelve a la realidad.)

El último que se entera es el marido. ¡Ñinga! Se
equivocó conmigo el refrán. El primero que se enteró
fui yo:

Mi Rufina se enfermó
del corazón en La Habana
y el médico una mañana
vino y la reconoció.
El vestido le quitó,
blume, sayuela y refajo
y yo al ver este relajo
pensé: esto no me conviene
porque que yo sepa
mi mujer no tiene
el corazón tan abajo.

Pero mientras pensaba pensaba requetepensaba
en este extraño asunto. El chisme se recibió como a
las tres de la tarde, cuando mataron a Lola; formándose



gran alarde de lo que a mí me pasó. Rufina se me fugó con el médico que tenía. ¡Descubijaste mi vida sin dejarme un acotejo.

Si yo no era de tu agrado
tampoco era obligación,
es tuyo tu corazón
y libre también tu pecho.
Pero no tenías derecho
a hacerme esa mala acción.
Perdí la razón de todo,
tan alocado yo estaba
que al revés todo la hacía:
echaba azúcar al tasajo
y echaba sal al café.

Nombraba al perro José
y a mi hermano Vigilante.
Echaba al tibur luz brillante
y me orinaba en el quinqué.

Me quedé pobre y raído, fatal, deshonrado y harapiiento de un profundo padecer. Sin esperanza ninguna. En ripio mi sentimiento quedó, como el dagame cuando lo desgaja el viento. (*Reverdece el pasado, Intenta ahorcarse, se arrepiente.*) ¿Y qué hice?

Puse a mi suegra a arar,
las gallinas a ladrar,
los perros a poner huevos,
a guataquear a los gatos,
pulgas a arrancar cañuelas
y los piojos hacer zapatos.
(*Crece la angustia y el desespero.*)

Si tienes mujer hermosa
que tenga modo e vivir,
me la pueden seducir
paque sea maliciosa.
Y si es fea y horrorosa
ningún señor la desea,
por eso salgo a buscar
una tuerta, coja y fea.
¡Pa su escopeta!

(*Con otro aire y otro tono para el desentono.*)

Pero como soñador yo soy volví a mi nuevo esplendor, con más firmeza e ilusión. ¡Amores revueltos tuve que nadie pudo alcanzar! Inés, María, Isabel, Juana

y su hermana. En amores ¡una fortuna! A rosa, a Rufina...

(*Retorna el recuerdo.*)

Rufina, ayer te conocí
en la miseria metida
y hasta dispuse mi vida
para protegerte a ti.
Te separaste de mí
y me doy por bien servido.
Antes, por ser tu marido
daba toda mi pasión
y hoy diera hasta el corazón
por no haberte conocido.

¡Maligna mujer! ¡Yagüasa! ¡Guajacona! Con placer me coronaste, ¡eh? ¡Ríete, coño, ríete! Y yo con Juana trapiche te coroné también. (*Pueril.*) ¡Ah, qué glúteos más gluteosos eran los glúteos de Juana! ¡Cómo gluteaba sus glúteos Juana al andar! ¡Con su rebordillín rebordo rebordado hasta el rebordillín del rebordo del cubo gluteaba sus glúteos Juana al andar. ¡Mi amor la engafirgrafó todita con mi gafigafo gafigafito! Te chirispé bien, ¿verdad, Juana trapiche? Trapiche no. ¡Centrífuga! Cuando caía yo en esa basta humanidad humanística me humanizaba tanto con su humanidad que mi humanidad se torcía y se convertía en guarapo de cajones, brollos, pollos. ¡Combates epilépticos aquellos en que nos epileptizabamos! Y después te echabas toda la risa que te salía del alma.

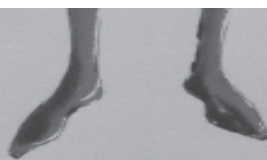
(*Silencio profundo. Añoranza.*)

Paso la hoja y en la otra de mi extensa lista hallé a Teresa mira quién viene. El que come bueno y malo como doble y nunca se va en blanco. Y yo jamás de los jamases me fui en blanco.

(*Alardoso como no hay dos.*)

¡Jamás de los jamases! Ni aún en la movilización al campo cuando me embrollé seis meses con el marabú embrollado. Siempre le puse a la i su punto arriba. Preciso y necesario, justo y circunstancial me cayó Wilfre.

(*Se interrumpe, queda en pose «más tranquilo que estate quieto».*) ¿Qué brollo conmigo embrollado? Un resbalón lo tiene cualquiera embrollado. En el campo no se vale. (*Estalla.*) ¡Yo soy un texto íntegro! El que se



me haya ido una errata no quiere decir que mi discurso no está bien escrito.

(Guapo.)

El gallo que se levanta
y quiere cantar aquí,
cantará después de mí,
de lo contrario no canta.

¡Ah, mi Ruina!

Para qué yo habré gastado
paciencia, pluma y papel
para al fin venir a ser
de tus manos despreciado.

(Filosófico.)

Desgraciadamente los placeres placeres son los que más placeres nos deleitan y los mejores placeres placeres de este mundo no son completamente puros placeres. La vida, como dice Voltaire, es un juego de azar y yo digo: ¡un juego de azar y de placeres!

(Transición.)

¡Eché divorciada de mi cama la vieja y estéril razón, y tomé por esposa a la hija del ron! ¿Beber o no beber? ¡He ahí la jodientina de la jodienda jodida! ¿Te jode el trago o no te jode el trago? ¿Si no te jode el trago para qué dicen que te jode el trago? ¡Y si te jode el trago para qué dejarse joder por lo que jode el trago? A menos que lo que jode el trago sea una jodedera y no una jodientina. ¿Es bueno joderse por un trago antes de haber hecho algo que merezca que te jodan? Nunca se ha podido de un trago aquel que no está dispuesto a joderse por un trago. Es decir, si yo no tomo un trago dispuesto a joderme no me jodo; pero si me tomo el trago sin estar dispuesto a joderme, me jodo. ¡Qué jodienda más jodientina es esta jodienda jodedora del trago jodedor.

(Extrae de nuevo la botella de ron imaginaria. La observa con fruición.) Nunca te había visto en medio de tanta jodientina jodedora en tan lamentable estado jodedor. ¿Joder o no joder? Es parte esencial de la reflexión de los jodedores. ¿La mula tumbó a Genaro o Genaro tumbó a la mula? ¡Col caracol y ajo; ajo caracol y col! ¡El gran desafío de esta época jodedora es: más tarde o más temprano lo joden a uno. Yo soy en esta jodientina jodedora un jodedor dispuesto a joderse. ¡Col caracol y ajo! El mundo se ríe de mí sin saber de quién se ríe. El mismo que he sido soy. *(Trágico.)* En ese mundo podido retranquero relajo jodedor todo es brollo y nada es brollo.

(Retador.) Por eso:

Tres bolos pollos peludos,
tres peludos pollos polos.

(Con su entonada tonada enramada de tristeza y pena, solitario, canta.)

Te voy a formar un nudo
por ver si lo zafas solo. *(Repite.)*

De un peludo bolo pollo,
de un pollo bolo peludo.

Como soplo de aire fresco emprende la salida Lagarto Pisabonito; con mezcla de frustración y angustia serpentea su andar. Sin atropellar sus pasos avanza con reacciones fluidas y espontáneas. Nada de hostilidad en su proyección. A mitad del camino se detiene; da ahora a la impresión que titubea entre irse o quedarse y que, de un momento a otro va a caer estrepitosamente. En esa casi danza del equilibrio la angustia por no caer se hace cada vez más intensa, trágica. Sobre esa incesante lucha la luz que lo ilumina se va extinguiendo lentamente hasta el apagón.



Catálogo de inéditos



Obra: **El enano en la botella**

Autor: **Abilio Estévez**

Personaje: **1 masculino**

Duración aproximada: **Una hora**

Desde el fondo de una botella en la que habita, el único personaje de esta pieza, un enano, filósofo y se cuestiona su existencia en tan raras condiciones. Ajeno a la vida terrena, aunque fuertemente ligado a ella en sus reflexiones, el enano se permite compararse con el hombre, imaginarse en otro estado, soñar, decepcionarse e incluso aspirar a un futuro de maravillas. Pero preso, en definitiva, en la cilíndrica, alargada y verde cárcel, se reducen a delirios y apetencias sus lucubraciones, portadoras de hondo alcance humanista y social. Porque ni siquiera en soledad, inventándose o recuperando amigos ante el público que le escucha, él desiste: pensar, solucionar, escapar de la botella aun si continúa dentro, es su cierta ambición. Escrito con la reconocida maestría de un autor como Estévez, en cuyos textos la palabra cobra intensas y múltiples resonancias —recuérdense *La noche*, *Perla Marina* o *Yo tuve un sueño feliz*, libretos que *tablas* se ha complacido en publicar en anteriores ocasiones—, *El enano en la botella*, estrenado mundialmente por el Teatro de la Luna, espera por nuevas voces que confirmen su valía.



Obra: **Covarrubias o el extraño sainete del buen resucitado**

Autor: **Jorge Luis García Fuentes**

Personajes: **8 masculinos, 3 femeninos**

Duración aproximada: **Una hora y media**

«Peligro y sorpresa el acto de acercarse a Covarrubias. Sin embargo, cuán placentero redescubrir a un grande entre los grandes», ha comentado el autor en el prólogo de esta obra, homenaje a una de las figuras más controvertidas e importantes del teatro cubano de todos los tiempos. Esta pieza rescata pasajes de la vida del artista, traduce en efectos teatrales las escenas que los diarios y la tradición permitieron a la posteridad. A la par, se juega aquí con escandalosos sucesos, se altera la cualidad histórica de los personajes y se recomponen escenas, trastocando las fechas en pos de que concluya la fábula justo el día de apertura del teatro Tacón. Porque eso es la obra: acaso uno de los sainetes desaparecidos de la producción total de Covarrubias, la suposición del plagio o robo que de ellos hiciera José Agustín



Millán, la vida detrás de las bambalinas, curiosamente cercana a nosotros. «No es este un drama de pugnas y peleas entre bandos enemigos, más bien se trata de una cazuela donde habitan y se entremezclan, sin estridencias, los ingredientes de una cultura opípara y chanchullera, múltiple, bromista y sensual.» Estampa de época, ejercicio estilístico que demuestra un riguroso estudio de costumbres, *Covarrubias o el extraño sainete del buen resucitado* recupera, como varias obras de dramaturgos egresados del ISA, el devenir de nuestro arte escénico, de nuestra identidad.

De los puertos a las *puertas*

Una mirada a diez días de primavera
que cambiaron el paisaje

TAL VEZ SEA UNA PURA COINCIDENCIA, pero parece muy oportuno que el primer Festival Internacional del Monólogo comenzara con un viaje y terminara con una enigmática puerta. El festival, que tuvo lugar entre el 27 de abril y el 6 de mayo, comenzó con *Esperando a Odiseo*, de Teatro Mío, y terminó con *La octava puerta*, de Buendía. No podrían haberse inscrito dos obras más apropiadas para un festival cuyo comienzo inició un viaje de apertura artística y cultural y cuyo final, sin duda, abrió puertas desde hacía mucho tiempo cerradas. El festival en lengua española, un esfuerzo conjunto del Teatro La Má Teodora con la Universidad de Miami, el Miami Light Project y la Universidad Internacional de la Florida, reunió a talentosos artistas de España, Venezuela, Brasil, México, Francia y los Estados Unidos, así como veintidós más de Cuba, en los escenarios de Miami. Hasta última hora el evento estuvo amenazado por falta de fondos, demoras burocráticas para la obtención de visas, y una resistencia y temor generales por parte de los cubanos de ambos lados del Estrecho de la Florida. Pero al fin comenzó, y como observara Alberto Sarraín, director artístico del Teatro La Má Teodora, y director del festival: «Mucho más que una muestra de teatro, el festival ha sido una puerta que se ha abierto, una lección de tolerancia civil y coexistencia pacífica...»

El Festival Internacional del Monólogo dio una señal política al convertirse en la primera oportunidad para los actores de Cuba de actuar en Miami, pero

Mia Leonin

también abrió un nuevo camino cultural y artístico. Por primera vez, los cubanos de la isla tuvieron aquí un espacio para presentar obras relacionadas con su particular forma de exilio —exilio de los amigos, de la familia y los seres queridos que se han ido. Esta dualidad ha estado en el corazón del teatro de ambos lados del Estrecho por más de cuarenta años. «La diáspora cruza toda mi obra, y es lo que realmente me ha hecho un escritor», expresó el dramaturgo cubano Alberto Pedro, autor de *Esperando a Odiseo*, en una entrevista para *El Nuevo Herald*. Abilio Estévez, autor de *El enano en la botella*, agregó: «Muchas personas en el exilio me han dicho que se sienten solas, pero yo también me he sentido solo en La Habana.» De hecho, *El enano...*, de Estévez, uno de los monólogos más estelares, fue escrito como una reacción ante la partida de un actor amigo hacia Miami.

Esa obra, brillantemente dirigida por Raúl Martín, de Teatro de la Luna, y enigmáticamente interpretada por Grettel Trujillo, presenta un enano que ha sido atrapado en una botella por tantos años, que la soledad lo ha convertido en una especie de filósofo. A medida que contempla las ventajas y desventajas de su aislamiento, decide finalmente que prefiere vivir aislado, porque no sabría qué hacer con la libertad. La ingeniosa metáfora de Estévez es sólo un ejemplo de las características únicas que distinguen a la literatura cubana: el uso del subtexto como una forma de decir lo indecible.

Otro aspecto notable del teatro cubano que se mostró al público, es su «fisicalidad». Como observara Sarrain en una entrevista anterior al festival: «Si el teatro sólo fuera cosa de hablar, sería radio. El teatro es físico. Es movimiento. En el cine, lo que el público ve está determinado por el ojo de la cámara (o del director), pero ese no es el caso en el teatro. Tienes que tener la habilidad de capturar la imagen poética y revelarla dentro de un tiempo y un espacio específicos. Cuando haces eso, tu vida cambia.»

La veterana actriz cubana Adria Santana dio un admirable ejemplo de su entrenamiento físico en *Las penas saben nadar*, de Abelardo Estorino, que estremeció al público. Más que el simple retrato de una actriz que reflexiona acerca de cómo y por qué se hizo artista, los espectadores vieron, hipnotizados, cómo la Santana parecía ahogarse por momentos en sus penas y a continuación caminar sobre las aguas. Su amplio registro y su impecable control emocional llevaron al público a una montaña rusa teatral en la que el amor se transformaba en odio y la risa podía dar paso a las lágrimas con un simple gesto o cambio de expresión. Reconocida como una de las mejores actrices en la Isla, la Santana ha interpretado este papel —escrito para ella por Estorino— por más de diez años alrededor del mundo, y ahora, finalmente, en Miami. No es de extrañarse que el público pidiera repetir la función y que el jurado del festival premiara a la Santana y a Grettel Trujillo como las mejores actrices.

En medio de todo esto, se me ocurrió que el Festival Internacional del Monólogo no era tanto un festival internacional como un evento para celebrar la rica tradición del teatro cubano en la isla y en la diáspora. En parte, esto puede atribuirse al hecho de que las compañías no cubanas carecían de la calidad y la energía dinámica desplegada por las de Cuba, y en comparación, palidecieron. Un ejemplo es *Caraquito Morao*, escrita y actuada por el actor radicado en New York Pablo García Gómez. Como la Santana, Gómez hacía el retrato de un actor que medita sobre su vocación, pero su desempeño fue notablemente plano y el texto resultaba predecible. De igual manera, algunos de los espectáculos cubanos fueron también una mezcla de cosas. *Un poco de aire frío*, de la Compañía Teatral Hubert de Blanck, y *Omiyiero-Remolino en las aguas*, de la Compañía Rita Montaner, parecían complacerse en un permanente estado de lamentación que demostró ser más tedioso que teatral.

Pero el éxito total de los actores cubanos de Cuba, Brasil y España me hizo esperar más de lo mismo en el festival del año próximo, mas con una notable y penosa carencia: la profunda carencia de teatro cubano que existe aquí en Miami. Ni un solo escritor, actor o director cubano de Miami participó en el festival. Viendo a los artistas cubanos de la isla abrazar a sus igualmente talentosos contrapartes de Miami después de años de separación, sentí el deseo de ver a estos actores, escritores y directores representando juntos. Sarrain confirmó que la ausencia de los actores de Miami era en verdad un aspecto débil del festival. «Una de las cosas más decepcionantes fue que, por diferentes razones, (casi) ninguno de los grandes talentos que tenemos aquí en Miami pudieron participar.» De acuerdo con Sarrain, las razones fueron válidas: «Algunos no tienen tiempo para el teatro a causa de su trabajo y de su vida cotidiana. Otros tenían miedo o no creían que el festival se celebraría realmente.» Agregó, no obstante, que muchos actores residentes en Miami ya se le han acercado con ideas para el festival del año próximo.

Aunque el festival apenas ha concluido, Sarrain y otros organizadores, estimulados por la abrumadora y positiva respuesta del público y las numerosas ovaciones de pie, ya están pensando en el próximo. «Pienso que el año que viene vamos a extender el festival a obras con más de una persona, pero seguiremos manteniendo un formato pequeño», dice Sarrain. Aunque el festival seguirá siendo internacional, él señala que la notable presencia de actores cubanos está relacionada con la demanda de artistas cubanos en Miami, en comparación con otras regiones del país. «Si estuviéramos en Texas, la participación mexicana hubiera tenido más peso.»

A pesar de la ausencia de muchos teatristas talentosos de Miami, la ciudad estuvo bien representada por un artista: el actor-escritor-director Teo Castellanos, quien representó un fragmento de una obra en proceso titulada *NE 2nd Ave*. La pieza, escrita también por Castellanos, nacido en Puerto Rico y establecido en Miami, fue una fiesta teatral de *personas*², al transformarse Castellanos en cuatro personajes distintos, ligados entre sí por los *jitneys*³ que recorren de arriba abajo la Segunda Avenida Noroeste del centro de Miami. Utilizando canciones del folclore haitiano, son, hip-hop y rap como transiciones, Castellanos parece convertirse sin esfuerzo en Jean-Baptiste, un chofer haitiano de *jitney*; Tey-Tey, un joven afro-

norteamericano que lucha contra una crisis de identidad; Lan Quisha, una joven afro-norteamericana que aspira a escapar de la calle por medio del estudio, y Juan, un balseiro cubano que se las da de capitalista.

Castellanos comenzó investigando a los personajes después de representar el personaje de Jean-Baptiste para el festival Aquí y Ahora del Miami Light Project en el año 2000, y su investigación ha dado frutos. Aparte de ofrecer una muestra intachable de la dicción y los diversos acentos de sus personajes, Castellanos usa su cuerpo como apoyo para captar con exactitud el lenguaje no verbal de cada uno. Se pone la mano en la cadera y sacude la cabeza con la tenacidad de una Lil' Kim cuando la provocativa Lan Quisha rechaza la difamatoria serenata de rap de un pretendiente de dientes de oro diciendo: «Tú *no* compusiste una rima sólo para socavar mi potencial.»

Michael John Garcés, un escritor-director-actor radicado en New York, que dirigió recientemente *Cuando el mar se ahoga en la arena*, de Eduardo Machado (obra que recibió el aplauso de la crítica en el prestigioso Humana Festival), dirigió de manera soberbia *NE 2nd Ave*. Garcés está presentando el estreno mundial de dos nuevas obras en un acto tituladas *Tierra y Audiovideo* con la Juggerknot Theatre Company.

La pieza de Castellanos abre nuevos caminos para el teatro de Miami, porque nos recuerda lo que significa ser un residente de Miami, y no sólo parte de un grupo étnico específico que vive en Miami. El público teatral tendrá la oportunidad de apreciar la versión completa de esta obra, pues Castellanos ha sido seleccionado como el intérprete principal del festival Aquí y Ahora, en enero próximo. También, complaciendo numerosas peticiones del público, se repetirán dos monólogos del festival: *El enano en la botella* y *El álbum*.

Las luces de la escena se han apagado, pero las implicaciones de lo sucedido en esos diez días serán sin duda de gran alcance.

(Traducción del inglés: Freddy Artiles)



¹ En español en el original. (N. del T.) Este artículo apareció en el semanario *Miami Newtimes* (mayo 17-23, 2001) y lo reproducimos gracias a su autora y a los editores de la publicación. (N. de la R.)

² En español en el original. (N. del T.)

³ jitney: tipo de ómnibus barato. (N. del T.)

Festival en una ciudad desconocida

Abelardo Estorino

TODA CIUDAD ES TAN COMPLEJA COMO un ser humano. Tiene diferentes caras, sus sentimientos varían, la atmósfera es otra con los años. Yo había visitado Miami en varias ocasiones y siempre me pareció aburrida. Conocía sólo una de sus caras, como me ha pasado con algunas personas. En ocasiones anteriores estuve de visita para ver a mis familiares, una vez o dos fui al teatro o a pasear por la playa y sentarme en los lindos cafecitos del Lincoln Road.

La convocatoria para el Primer Festival del Monólogo convocado por Alberto Sarraín me llenó de preguntas. Y la más alucinante era qué pasaría en Miami con la llegada a la ciudad de una delegación de gente de teatro de Cuba, un lugar donde nunca se había presentado un grupo de la Isla. Nunca quiere decir desde que yo hago teatro, no sé si en otro tiempo eran frecuentes las giras teatrales a la Florida, pero aunque los vuelos eran diarios, varios en el día y costaba más barato el pasaje, jamás oí de un actor cubano que actuara en un escenario miamense. O yo soy un ignorante. Hablaré de mi experiencia personal.

La segunda noche del festival, Adria Santana se presentaba haciendo *Las penas saben nadar*, monólogo con que hemos recorrido medio mundo (es un decir) y siempre ha sido bien acogido. Pero esta era una ciudad distinta, con características diferentes y en una situación *bien* diferente, ¿cómo lo recibirían? Un autor se pone tan nervioso como un director o un actor cuando tiene una presentación frente a un público que desconoce. Por mucha atención que el público preste,

aunque el silencio se pueda cortar con un machete (como dicen las novelas con tema costumbrista), y sienta que el público responde a los momentos irónicos, humorísticos o trágicos, se sigue con la respiración entrecortada, resuello difícil, en *suspense*, diría el maestro. Pero cuando termine de hacer el monólogo (...) estallará un rumor tibio que me envolverá como un baño en bañera, un rumor que irá creciendo, convirtiéndose casi en un rugido, no un rugido fiero, nada salvaje... ¡Ah, sí, salvaje, salvaje! Será (fue) un rugido salvaje como el que ocurre en el *stadium* de pelota cuando alguien batea un jonrón, y el rugido salvaje se convertirá en un estruendo de aplausos y *la* abrazarán y *le* regalarán flores...

Para mi sorpresa todo resultó diferente. Por eso puedo utilizar el texto de mi monólogo para describirlo. Descubrí que Miami no era sólo la ciudad de los mercados WinnDixies o Navarro y el restaurante Versailles, tampoco la de televisión en español con tres telenovelas por la noche, sino que también había un público conocedor del teatro, que llenaba las salas y se interesaba en las obras que nos representaban, donde se planteaban conflictos verdaderos, nuestros puntos de vista y nuestras formas de hacerlo, y terminada la función ese público esperaba a los actores para felicitarlos; nos encontrábamos con actores con los que habíamos trabajado en otro tiempo y nos preguntaban por el teatro en Cuba, por lo que hacía un amigo suyo del cual no tenía noticias desde hacía tiempo y comprendimos que la comunicación entre la

gente de teatro era amistosa, sin que otras preocupaciones, ajenas al arte, la impidieran. Y otros directores o actores que también estuvieron presentes hablan de una experiencia compartida.

Las críticas que aparecieron en los periódicos entendieron muy bien los temas y conceptos que planteábamos y analizaron los textos, la dirección y las actuaciones demostrando un conocimiento del teatro que queríamos hacer, sus problemas técnicos y la forma de plantearlos.

Fue una pena la ausencia de dramaturgos o directores que residen en EE.UU. Hubiera sido interesante el diálogo, pero no ocurrió. Solo un dramaturgo joven, de

ascendencia cubana, que vive en New York, estuvo con nosotros en una de las actividades colaterales y expuso sus puntos de vista que despertaron un gran interés entre los que participábamos y quedó en enviarnos sus obras para que las conociéramos.

Y por todo esto ya se ha lanzado la convocatoria para el próximo año y se habla cada vez más de tener una experiencia paralela en que estrenemos obras de dramaturgos que viven allá, *afuera*, y vengan grupos con sus obras a los festivales que se celebran en La Habana y Camagüey y el teatro logre esa comunicación que permite el diálogo claro, hondo, transparente, para el que fue creado.



En profundidad

Gerardo Fullea

COMO CASI SIEMPRE, CUANDO HE asistido a un evento teatral, las cosas que más me han enriquecido han ocurrido fuera del escenario, en el gran teatro del mundo. En esta ocasión, las dos primeras me «sucedieron» de la mano de Beatriz, en el seno de la mole de concreto, aluminio y cristal que es Down Town; visto por mis ojos, durante varios días, como una porción irreal e hipermoderna desde el campestre panorama del resto de la ciudad.

Allí está implantado, imponente, The Historical Museum of Southern Florida y el Miami Art Museum. En una de sus salas disfruté de accesorios y fotos pertenecientes a practicantes de la santería, en su mayoría de la raza blanca, que con una clara y acertada información escrita ayudaban a clarificar un complejo entarimado cultural, producto de nuestra transculturación, otorgándole sin perjuicios la categoría de arte a los elementos expuestos.

Un amplio y acucioso bojeo por la historia de la ciudad, fue la otra opción, compuesta por un arsenal de imágenes audiovisuales, objetos y datos que enriquecían la percepción sobre los nativos aruacos, cuando el mangle y los pantanos lo acechaban todo, la llegada de los primeros expansionistas del Norte, hasta las posteriores y sucesivas oleadas de cubanos que han ido conformando, con su esfuerzo, el nuevo rostro del territorio.

Regresiva pero cierta, en el lobby del acogedor y confortable hotel Nash donde residía, en Miami

Beach, me asaltó la otra experiencia al ser objeto de una provocación, abierta e insultante, por un nacido en nuestra isla, por «culpa» de mi identidad racial y el permanecer, por decisión propia, en mi país.

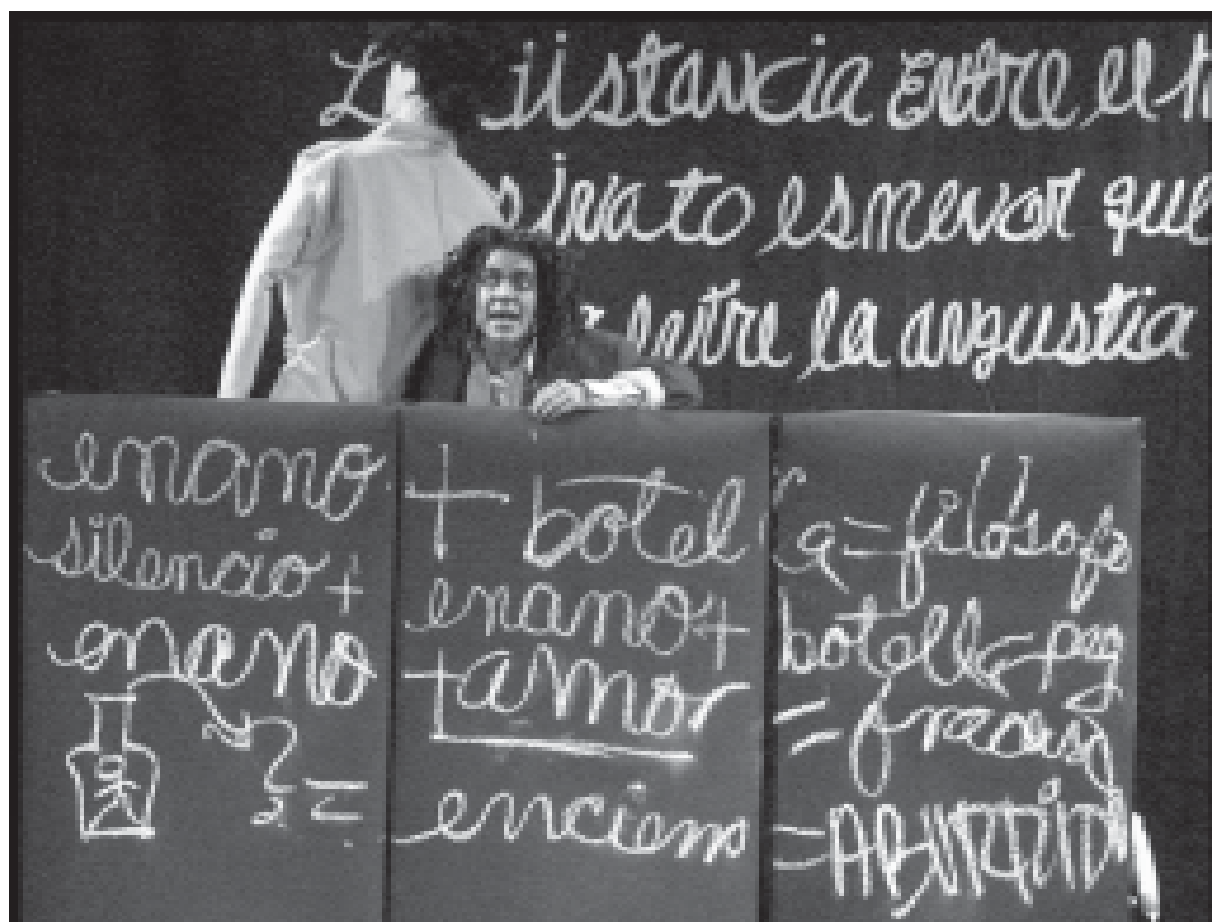
Pero para contrarrestar, estuvieron las francas sonrisas de las dependientas de la dulcería de Biscayne, de la mano de Alberto; las atenciones del empleado del comedor de la universidad; la hospitalidad de Chuchi y Alfredo, de Pablo, Lito, Liliam y David; las querencias de Adela, Marta, Betty y Armand. La presencia y el tiempo del inefable Manolo. Mis largos y cariñosos encuentros con Sergio y Armando, Juan e Ileana, y tantas y tantos otros, que harían interminable esta lista, pero signados, todos los encuentros, por el amor a una franja de tierra llamada Cuba.

Una oportunidad, en fin, de reconocernos en profundidad, con cariño y respeto –que debiera hacerse extensivo a los dramaturgos cubanos que habiten allá–, y que por encima de desacuerdos y mezquindades, alentados por unos pocos, deben primar para posibles encuentros de este tipo, aquí o allá. Y que fue refrendado por las funciones repletas de un público ávido por nuestras ofertas, tan ingenuo a veces como aquellos cuantos que se me acercaron para preguntarme si *Remolino*... se había podido poner, de verdad, en Cuba, y que aplaudieron también con fervor, al final, los merecidos galardones que obtuvimos; porque fue un triunfo de todos, de nuestro teatro, de la Cultura Cubana.

La cultura que nos une

José Antonio Alonso

La cultura nos une y el Festival lo demostró. La alegría de reencontrarse los cubanos capacitados para dialogar, fue el éxito de la cita. ¿Por qué dejar a los cubanos que todavía llevan su cultura como bandera, andar errantes por el mundo, como si nunca hubieran hecho esta casa, construido la ciudad y sembrado sus manos en la tierra? Nuestra delegación fue respetuosa, y derrochó su talento en cada trabajo. Pero elogio merecen también quienes nos recibieron, deseosos de compartir una sola cultura: la cubana.



Reflexiones después de un festival (fragmentos)

Tomás González Pérez

3

DISIENTO DE LOS ESPECIALISTAS Y

creadores teatrales que ven en esta eclosión de espectáculos unipersonales por todas partes una manifestación emergente de un momento que, más tarde o más temprano, dará como resultado el regreso al gigantismo escénico o al teatro de grandes recursos, como el de los fuegos artificiales con que siempre terminan las puestas de la Fura del Baus.

4

El monólogo es facultad inherente al ser humano; ya que en realidad el diálogo no existe en la sociedad humana. Cada cual anda con un monólogo que cree imponerle al otro. Y es imposible que dos seres puedan comunicarse con monólogos que son el resultado del pensamiento. Todo pensamiento ha sido elaborado en pasado, por lo que no nos sirve para comunicar nada más que un discurso plagado de prejuicios. Pero un monólogo escénico puede ser un delirante fluido revelador de una esencia que ha estado sometida durante mucho tiempo a cualquier tipo de ideología de moda.

5

Tiene el monólogo un lugar principal en los escenarios actuales; pues es evidente que el mundo marcha hacia la autosuficiencia del individuo—un hombre que se sostiene sobre sus propios pies y que debe su existencia a sí mismo—, cosa preconizada por el joven Marx en sus *Manuscritos económicos y filosóficos* de 1844.

6

Pero pienso en que hay en el actor algo más que un hombre común y corriente; algo que pone en evidencia lo sagrada que es la existencia de un ser humano. En la medida que el monólogo se haga más trascendente—y con esto quiero equipararlo a la oralidad del orisha, nkisi o loa que baja a través de un caballo de santo o un médium— para exponer la voz silenciada del individual humano, tendrá un lugar siempre principal en cualquier escenario o espacio alternativo. En medio de esta crisis postmoderna donde somos nosotros quienes no ya vigilamos al Big Brother, sino que le rascabuchemos, no nos queda más remedio que buscar una nueva comunicación entre los seres, algo así como un monólogo a muchas voces; o como las sirenas que ululan en los lechos de los amantes cuando procuran los fuegos artificiales de un gran orgasmo. Haría falta darle más uso al amor, porque hemos vivido demasiado tiempo proclamando odio y muerte en este mundo.

7

Y lo que ocurrió en el Festival del Monólogo de Miami fue algo así como el comienzo a una ascensión hacia a esa exaltación amorosa entre gentes, no sólo de cubanos, de todas las orillas, cosa que en este mundo todos nos debemos.

8

Para subrayar el momento más brillante de todo el Festival, no tendría que pensarlo mucho. Mis amigos y

compañeros de estudios saben que siempre me he caracterizado por el acorde disonante, raveliano en mis definiciones.

Si hubiera estado entre mis manos la posibilidad de premiar lo que para mí constituyó un hito del teatro cubano de hoy, hubiera premiado el maravilloso texto de Abilio Estévez, *El enano en la botella*. Creo que con ese estreno estamos en presencia de un momento importante para la escena cubana. Si me remito a equiparaciones debo mencionar y recordar lo que en su momento significó la *María Antonia* de Eugenio Hernández Espinosa, *La noche de los asesinos* de José Triana y *La toma de La Habana por los ingleses* de José Milián.

9

Es más, el trabajo escénico que algún especialista señalara como inacabado, a mi juicio es excelente. No puedo medir una obra posmoderna, cuyo tiempo sigue siendo éste y no otro, con el mismo rasero que el que se utiliza para la obra de excelente factura. Defectuosa

como la puesta de Vicente Revuelta para *La noche...* o con la urgencia y desenfado de la puesta de *La toma...* de José Milián, *El enano...* es una subversión de la subversión, tan aberrante como permanecer fiel a ideologías que siguen dando bandazos a diestra y siniestra. Lo real está en la vida de todos los días y no en ideologías. Lo que queremos que sea, no es lo que es. El mismo Lenin decía que lo que más le gustaba de la realidad es la astucia que poseía para cambiar cualquier ideología. La obra, como su puesta, aprovecha la tradicional irreverencia en la escena cubana desde Virgilio Piñera al día de hoy, la astucia de todos los dramaturgos del patio para expresar verdades (Brecht) y, sobre todo, a que en nuestro país el teatro es una difícil y honorable profesión como no existe en ninguna otra parte.

10

Quisiera que en mis palabras no se hiciera ningún tipo de excavación ideológica. Me importa un carajo el hombre posible cuando sigo siendo un hombre real...



Notas sobre un festival

Jorge Luis García

I

EL ARTE Y LA AMISTAD NO TIENEN

fronteras, y resulta muy reconfortante vivir en una época en la que los prejuicios extremos de índole política se desmoronan ante la verdad cultural. Para nosotros, el mito de la diáspora se convirtió en un paréntesis de sana confrontación, en una reunión de cubanos y cubanos, en una reivindicación de la nacionalidad.

Ciertamente, si tú respetas al creador que emigra, también tus compatriotas en el extranjero aprenden a respetar tu opción de no emigrar. Yo sé que existen sectores belicosos en Miami, pero a esos nunca los vi; por el contrario, compartí con muchas personas amables y pacíficas, quienes sienten una gran nostalgia por su Isla y apuestan por la armonía diplomática. A esos sí los vi colmar, incluso días entre semana, el Koubek Memorial Center, para ver nuestros espectáculos, y los vi en el club «Hoy como ayer» de la Pequeña Habana, bailando con grabaciones de Isaac y Los Van Van.

II

La participación de nuestra delegación fue definitoria para la calidad del Festival, y ello evidenció el buen momento teatral por el que transitamos. Miami no es una ciudad donde prevalezca el buen teatro—La Má Teodora es uno de los contadísimos focos de esfuerzo—, más bien es una plaza para grandes shows comerciales y comedietas de dudosa calidad. Así que espacios como

este sirven allí para alimentar el buen gusto y estimular la creación escénica no superficial. Esto cobra una importancia notable si admitimos que Miami es una puerta abierta al trasiego turístico de todo el mundo y a la interrelación entre latinos.

III

También creo que contribuimos a esclarecer algunos puntos referentes a la puesta en escena de un unipersonal. Nosotros llegábamos con espectáculos que, aunque contaran con un solo actor, se preciaban de tener concepciones complejas, diseños de escenografía, vestuario y luces, tal y como puede tenerlos una obra con muchos actores, lo cual a veces chocaba con algunas opiniones de quienes, no sin cierta candidez, pensaban que un monólogo es algo que puede ponerse en cualquier espacio y sin especiales requerimientos técnicos.

IV

Este Festival me sirvió para reafirmar que, si en algún momento existieron roces generacionales en la escena cubana, en la actualidad prevalecen la colaboración y el respeto. En Miami, la Compañía Hubert de Blanck y el grupo Buendía eran la misma cosa. Estorino, Berta, Eugenio, Pancho y los otros, compartían con nosotros como si fuésemos amigos de toda la vida. Fue especialmente hermoso el hecho de que Adria y Grettel compartieran el premio de actuación femenina, algo no solamente justo, sino también revelador.

Miami con acento hispano

DURANTE LOS PRIMEROS DIECISIETE días de junio, Miami acogió una vez más el Festival Internacional de Teatro Hispano, que este año finalizó con un balance muy positivo. El programa reunió quince montajes procedentes de ocho países, una cifra numéricamente inferior a la de otras ediciones, pero que se tradujo en una selección cuya calidad fue, en conjunto, más que satisfactoria. Este ha sido además un año significativo para el evento que dirige Mario Ernesto Sánchez, pues en otros aspectos también ha experimentado un notable crecimiento. Las presentaciones se extendieron a seis localidades del condado de Miami-Dade (Coral Gables, Miami, Miami Beach, Homestead, Key Biscayne y Fort Lauderdale), lo que permitió que las obras fuesen vistas por un público más amplio. Y lo que es más importante, en coordinación con The New 42nd Street, el festival llevó a Nueva York cinco espectáculos que tuvieron una excelente acogida. Todas las funciones estaban vendidas con anticipación y los aplausos prolongados y los espectadores puestos de pie fueron la nota dominante. Asimismo el diario *The New York Times* dedicó un extenso artículo al evento. «Este es un festival de teatro que debería volver cada año y prolongarse por más tiempo», escribió desde sus páginas D.J.R. Bruckner, quien comentó en términos elogiosos los trabajos que llevaron la Compañía Nacional de Teatro de México, Teatro de los Andes y Companhia dos Atores. De todo lo cual se puede inferir que el Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami ha alcanzado su definitiva madurez.

Carlos Espinosa Domínguez

Entre travestis anda el juego

Uno de los colectivos sociales marginados que en las últimas décadas ha decidido hablar de sí mismo en los escenarios es el de los homosexuales. Un ejemplo de ese teatro que reivindica una voz propia lo trajo el grupo neuyorkino Pregones con *El bolero fue mi ruina*, una producción de 1997 que ha tenido un amplio rodaje. Escrito originalmente como un cuento por el narrador puertorriqueño Manuel Ramos Otero, el texto interesó al actor Jorge B. Merced, que se animó a dramatizarlo. Al proyecto se sumó más tarde Rosalba Rolón, quien asumió la puesta en escena, a la cual se incorporaron también dos músicos. El protagonista del espectáculo es Loca la de la Locura, un travesti que espera salir de la cárcel, tras haber cumplido la condena por el asesinato del Nene Lindo, su amante. Al ritmo de conocidos boleros (Toña la Negra, Lucho Gatica, Los Panchos) y entre una y otra masturbación de su vecino de celda, el personaje recrea su relación con aquel espléndido ejemplar de bugarrón boricua, para quien los roles codificados por la mentalidad machista estaban bien establecidos: «maricón es el que mete y pato el que aguanta». Loca la de la Locura osará subvertir ese rol jerárquico y la violenta reacción de Nene Lindo la llevará a degollarlo. En la obra, sin embargo, se insiste en otras causas del crimen: el miedo a la calvicie, a las arrugas y las patas de gallo que anuncian la derrota de la belleza, el ver cómo se hacía vieja como el bolero, mientras él seguía vigoroso y joven. En ese

sentido, es un personaje que bien pudo haberse escapado de las páginas de *Pájaros de la playa*, la novela póstuma de Severo Sarduy; sólo que ella no ha sido golpeada por «el mal». Jorge B. Merced tiene sobre sus hombros casi todo el peso de la obra, sin que eso reste valor a la profesional dirección de Rolón y al eficaz apoyo sonoro que brindan el tecladista y el percusionista. A lo largo de más de una hora se va transformando sucesivamente en la «jibarita de campo» y en el «jodedor de arrabal», en un trabajo muy meritorio, con indudables momentos de brillantez,



pero que no siempre mantiene el mismo nivel. En buena medida, ello se debe a las insuficiencias del texto, que obliga al actor a pasar de la sabrosura del diálogo popular puertorriqueño a un lenguaje de pretensiones poéticas que desentona en una historia como ésta. Pero el actor realiza, insisto, una esforzada labor, gracias a la cual cobra vida en el escenario ese travesti soñador, ingenuo, fuerte («una tiene que sufrir como sufrieron otras para saber lo que es el sufrimiento»), que asume su condición sexual con mucha dignidad humana y que, como su madre, encara la vejez sin arrepentirse de nada.

También es un travesti uno de los dos protagonistas de *Nadie es profeta en su espejo* (Bufón Negro, Chile). El texto lo firma el famoso dramaturgo chileno Jorge Díaz, quien, sin embargo, no está animado, como Ramos Otero, por propósitos reivindicativos. En su obra, el travestismo opera como una metáfora para realizar reflexiones de orden ideológico o, si se prefiere, ético. Se desarrolla por completo en el apartamento de Chema, el homosexual, al que éste ha llevado a Manolo, un ligue casual que se encontró en el bar gay donde ambos se conocieron. En realidad, luego descubrimos que todo fue premeditado por él para propiciar la confrontación. Ambos compartieron en la juventud inquietudes políticas, y en 1973 Chema escondió a Manolo en su buhardilla, gracias a lo cual este salvó la

vida. Este último tuvo después un breve paso por la cárcel, salió al exilio y años más tarde regresó al país con la aureola de héroe. Díaz pone en evidencia la evolución que experimentaron aquellos dos jóvenes que soñaban transformar la sociedad. Chema, como él mismo confiesa con honestidad, prefirió el paisaje de los urinarios públicos a la lucha de clases. Manolo, menos dispuesto a despojarse de su máscara, se casó con una mujer relacionada con la banca, y se convirtió en un poderoso ejecutivo que, al igual que entonces, robó a Chema la colecta solidaria para ayudar a los compañeros

presos, terminó estafando a sus socios. Jorge Díaz se interroga sobre las razones que han llevado a un sector de la izquierda latinoamericana a abandonar su cacareado compromiso político y a traicionar los ideales por los que decía combatir. Tan interesante y oportuno debate es servido por el dramaturgo mediante unos diálogos brillantes, pero esa situación tan bien planteada, inexplicablemente se queda sin desarrollar a causa de la insuficiente duración del texto. A nivel escénico, *Nadie es profeta en su espejo* está plasmada por Alejandro Goic en un sobrio y eficaz montaje en el cual se privilegia el trabajo de los actores, en este caso, dos estupendos profesionales. En particular, sobresale Alejandro Trejo, quien borda su personaje con una elaborada gestualidad, una elegancia y una contención dignas de elogio.

Dedicados a rescatar y llevar a escena a los clásicos, los españoles de Micomicón han hecho un alto en ese discurso y han dedicado un montaje a las personas que son víctimas de las guerras. ¿Cuáles guerras? No importa, en el mundo de hoy las hay para escoger. Para no ir más lejos, ahí están las de Angola, Sri Lanka, Burundi, Sudán, sin razón ni proyecto alguno, que duran ya décadas, y de las cuales hace poco hablaba en un artículo el filósofo francés Bernard-Henri Levy. *La ciudad sitiada*, escrita y dirigida por Laila Ripoll, habla de quienes son las verdaderas víctimas de los conflictos

bélicos, esos hombres, mujeres y niños que no entienden lo que sucede a su alrededor, pero que son los primeros en morir y padecer los desmanes de la barbarie y la violencia. La obra habla sobre ello con sencillez, sin alzar la voz, con ese mismo aire de suceso cotidiano con que los personajes vivieron los horrores que cuentan. Digo cuentan porque más que de monólogos, se trata de relatos, casi siempre unipersonales, que cada uno narra de cara al público: la mujer que perdió las piernas en un bombardeo, el bebé que no llegó a nacer porque fue arrancado del vientre de su madre por ser ésta de otra raza, la señora que para conseguir leche para su hijo debe pagar con favores sexuales, los dos hombres que hallan entre los escombros de un pueblo bombardeado el cadáver de un recién nacido. Todo esto, repito, está contado casi en sordina, lo cual lejos de restarle dramatismo a las historias, se lo potencia. Laila Ripoll no quiso remitirse a ninguna guerra en particular, y en el vestuario y la música su montaje juega también con esa deliberada ubicación geográfica y temporal. *La ciudad sitiada* se redondea con el equilibrado trabajo que, en conjunto, desarrollan los seis actores, algo coherente con una obra de características corales.

Un acercamiento más poético a la realidad

Un acercamiento más imaginativo a la realidad distinguió a las propuestas de Malayerba (Ecuador) y Teatro de los Andes (Bolivia), dos espectáculos que llegaban avalados por su favorable acogida en varios festivales internacionales. En su segunda visita a Miami (en la pasada edición vinieron con *Nuestra Señora de las Nubes*), los ecuatorianos presentaron *Pluma y la tempestad*, escrita y dirigida por el argentino Aristides Vargas y representativa de su personal estética. Se sustenta ésta en un admirable balance entre el texto verbal y los otros elementos teatrales, así como en un lenguaje escénico altamente poético. La obra está estructurada en episodios y narra el viaje iniciático de Pluma, un personaje que vino al mundo por su cuenta y riesgo, cuando nadie lo esperaba, y que nació y creció en los abismos del tiempo. En escena aparece desdoblado en dos, uno que vive suspendido entre cuerdas y otro, interpretado por una actriz, que vive en el suelo. Pese a que la obra muestra cierta reticencia a entregar sus claves de acceso, uno puede intuir que tiene referencias más o menos directas a la sociedad ecuatoriana. Al creativo montaje se sumó el estupendo trabajo del elenco, uno de los más

sólidos que se pudieron ver en el festival. Más arraigada en las tradiciones populares y la mitología andina es la poesía que recorre *Las abarcas del tiempo*, que el también argentino César Brie escribió y montó con los integrantes del grupo boliviano fundado por él en 1991. La historia que desarrolla la obra ha sido un motivo recurrente en la narrativa de ese país: un joven recién casado se va a trabajar en la mina para reunir dinero con el cual construir una casa, pero encuentra allí la muerte. A diferencia de esas novelas, a Brie no le interesó crear una obra sobre las terribles condiciones de trabajo y la explotación de los mineros. Su propuesta se sumerge en la idea de la muerte que poseen esos pueblos. Al igual que en *Pluma y la tempestad*, aquí se trata de un viaje que el amigo más querido del difunto emprende para reencontrarse con éste en el aniversario de su fallecimiento. Vivos y muertos tienen una relación cotidiana, que se basa en la idea de que estos últimos no se mueren del todo mientras que sus seres queridos no los olviden. *Las abarcas del tiempo* propone además un viaje metafórico por la historia de Bolivia, por esa memoria colectiva que forma parte de su identidad. El conquistador Francisco Pizarro, el escritor Guamán Poma de Ayala, el indio Tomás Katari, el dramaturgo Raúl Salmón, el etnólogo Juan Joselillo, el padre jesuita Luis Espinal y otros personajes anónimos desfilan por esta singular visión del mundo de los difuntos como algo que está a nuestro lado y que nada tiene que ver con el infierno. Como la *Comala* de Juan Rulfo, aquí las almas siguen penando, incapaces de hallar consuelo para los sufrimientos que tenían en su vida terrenal. *Las abarcas del tiempo* es, sin embargo, un espectáculo en buena medida festivo, lleno de humor, bailes y música, en el cual la evocación de los muertos posee más de manifestación de júbilo que de acto luctuoso. El montaje es inteligente, atractivo, rico en hallazgos y soluciones escénicas imaginativas, y las fuentes etnológicas en las cuales se nutre aparecen integradas desde una perspectiva moderna. Así pareció entenderlo el público miamense, que recibió su presentación con mucho entusiasmo y la premió con un prolongado aplauso.

Brasileños y mexicanos trajeron montajes que tienen en común el interesarse por temas, digamos, culturales. *Melodrama*, de la Companhia dos Atores, de São Paulo, investiga ese género que tanta incidencia ha tenido en el público, por su modo fácil de excitar los sentimientos. El texto, firmado por Filipe Miguez, mezcla tres historias cuyos protagonistas son los estereotipos clásicos del melodrama, unos personajes fantásticos e

irreales que se hallan en situaciones no menos inverosímiles. Personalidades desdobladas, recatadas oficinistas, relaciones incestuosas, asesinatos, adulterios, son recreados en clave paródica a partir de inteligentes préstamos tomados de la ópera italiana, la novela rosa, el teatro clásico francés, los folletines radiales, el cine norteamericano y las películas argentinas de los años cuarenta y cincuenta (la escena en que un hombre baila un tango con una mujer muerta es antológica). Sin necesidad de apelar al humor más primario y burdo, Enrique Díaz logra un montaje muy divertido, interpretado espléndidamente por unos actores que hacen un derroche de versatilidad, profesionalismo y desenvoltura escénica. Una obra, en fin, que no exagero si la califico de excelente. La Compañía Nacional de Teatro de México, por su parte, sorprendió gratamente con *De monstruos y prodigios (La historia de los castrati)*, un trabajo muy distinto a las obras de ese país que suelen verse en los festivales. Se aborda en ella el desarrollo, plenitud y decadencia de los castrati, desde la época del barroco hasta los primeros años del siglo pasado. Eso que puede hacer pensar en una pieza historicista al uso, ha recibido un tratamiento novedoso del cual resulta un espectáculo tan fresco como inteligente. Concebido como un divertimento que integra la música, no descuida, sin embargo, la seriedad en su reflexión sobre el tema. Ese mismo rigor se extiende al aspecto musical y, en particular, al personaje de *El Virtuoso*, para el cual se buscó a un intérprete con características vocales asombrosamente similares a las de un castrati. Como ocurre en *Melodrama*, hay además una acertada administración del humor, que en lugar de hacer concesiones al público prefiere apostar por el buen gusto y la fina comicidad. A esos méritos artísticos hay que añadir, por último, un respetuoso acercamiento a la figura de los castrati que nunca da lugar a la caricatura.

La representación miamense

Como es ya una costumbre, Teatro Avante y Prometeo aprovecharon el marco que les brinda el festival para presentar sus nuevos trabajos. El primero escogió *Cenizas sobre el mar*, un texto del colombiano José Assad que habla, mediante metáforas y símbolos, sobre América Latina. La obra reúne en una balsa a cuatro personajes: un escritor, un militar, una prostituta y un sacerdote, que salieron en busca de la civilización y se han extraviado, pese a lo cual no quieren regresar al sitio de donde partieron. No es fácil

emitir juicios sobre el texto de Assad: el montaje codirigido por Mario Ernesto Sánchez y Lilliam Vega no permite hacer afirmaciones categóricas sobre el mismo. Ante todo, porque es un componente que es relegado a un segundo plano por la apabullante espectacularidad que domina en la puesta en escena. A eso contribuye en gran medida un equipo de excelentes profesionales: Mike Porcel (música y efectos de sonido), Leandro Soto (escenografía y vestuario), Ricardo Rodríguez (diseño de luces), cuyos aportes son integrados a una puesta en escena trabajada a partir deuntuosas imágenes. A nivel estético y formal, *Cenizas en el mar* es un montaje de gran belleza. Pero ese mérito se vuelve en su contra por su falta de selección y medida, por ese afán de los directores de querer deslumbrar al público con ese despliegue imaginativo. Un espectáculo, en resumen, que posee aciertos a nivel formal, pero que no alcanza a ser la obra lograda que pudo haber sido.

Otras fueron las causas que impidieron a Prometeo presentar un trabajo del buen nivel al que nos tiene habituados en su ya dilatada trayectoria como proyecto pedagógico del Miami-Dade Community College. El espectáculo que estrenaron durante el festival reunía una narración de Lydia Cabrera, *Suandende*, y *Ella y Yo*, una pieza corta de Reinaldo Arenas perteneciente al libro *Persecución*. Lo primero a señalar es qué criterio se aplicó para unir en dos textos temática y estilísticamente tan distintos. En las notas al programa de mano se dice que los personajes de ambos, «hilos del ardiente sol caribeño, son desenfadados, crueles, irónicos, impredecibles y poéticos». Pero como argumento resulta poco convincente. *Suandende* posee el encanto, la frescura y la fantasía de los cuentos de Lydia Cabrera, pero hubiera necesitado una labor dramaturgica. Confirmando lo que Brecht llamó intimidación por los clásicos, Teresa María Rojas se acercó al mismo con demasiado respeto y mantuvo estructuras narrativas que en teatro requerían ser reformuladas y adaptadas para la escena. De todos modos, *Suandende* gana con la dirección y con el desempeño de los actores, que aquí tuvieron la oportunidad de cierto lucimiento. Otra cosa es la pieza de Arenas, una simplificación trasnochada de la estética del absurdo cuyo valor se reduce a la curiosidad de que la firma uno de nuestros mayores talentos narrativos. Directora y elenco hacen lo que pueden por levantar un texto que no se tiene en pie y que, por qué no decirlo claramente, no

debió montarse. Una verdadera pena, pues las producciones de Prometeo –y ahí están para confirmarlo títulos como *Gestos para nada*, *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, *Fango negro*, *El retablo de las maravillas*– suelen distinguirse por su calidad y por un atinado criterio de selección.

Como en ediciones anteriores, el Día Internacional del Niño fue celebrado con un espectáculo para ese sector del público. Esta vez la responsabilidad fue encargada al Teatro Taller de Colombia. En escuelas y parques del condado presentaron un vistoso espectáculo de calle, *Los cíngaros*, con zancudos, música, acrobacias, trajes coloridos, en fin, lo que es usual en este tipo de trabajos cuyo principal propósito es invadir a los espectadores en su cotidianidad y sacarlos de su tedio, contagiándolos con un poco de humor y magia. Con la colaboración de la Florida Dance Association, el festival configuró un bloque de danza que incluyó actuaciones de Lumini

(Brasil), Fundación L´Explose (Colombia) y la Compañía de Susana Reyes (Ecuador). Hubo además espacio para dos exposiciones, *La ciudad sin techo*, con fotos del actor Félix Antequera, y *Puro teatro-Puro habano*, de abanicos realizados por Tony Carbonell; un taller de actuación que dictó la excelente actriz española Rosario Francés, del grupo Malayerba; una reunión de directores de festivales de teatro; y los habituales coloquios con los integrantes de los colectivos después de la primera función de cada obra (por cierto, ¿por qué ese nombre tan pedagógico de «componente educativo»?). Este año, por último, el premio de toda una vida dedicada al arte fue concedido al maestro colombiano Enrique Buenaventura. Estaba previsto un encuentro con él, pero problemas de salud le impidieron viajar finalmente. Este es, a grandes rasgos, el resumen del XVI Festival Internacional de Teatro de Miami, que según el consenso general, ha sido el mejor realizado hasta la fecha.



Pluma y la tempestad, Malayerba

Teatro Experimental

Uno: el sentido ético de la creación

Laylí Pérez Negrín

LA CREACIÓN ARTÍSTICA PUEDE RAMIFICARSE en dos grandes caminos posibles, el de la autenticidad y el del esteticismo. Situado frente a ese punto cero que significa la creación de una obra, un artista puede ser movido por la necesidad de expresar el mundo, o por el impulso de construir una estructura que aspire a la perfección estética. El equilibrio entre estos dos polos suele ser difícil de determinar. ¿Cómo reconocer cuándo una experiencia artística es una simple armazón de símbolos vacía de sentido y cuándo detrás de ella se esconde un germen que puede hacer crecer la semilla de una auténtica experiencia de recepción? A veces frente a las dudas es necesario regresar a lo simple, a esa inocencia primigenia de las preguntas *qué* y *por qué*. Cuando un artista logra reconocer su atadura a una acción precisa, ya tiene una de las bases imprescindibles para asentar su suelo. Cuando el acto de la creación es una necesidad cuyo abandono significa una suerte de muerte, el artista reconoce su vocación. Cuando no hay ningún principio que lo mueva fuera de sus obsesiones estéticas, sus semialucinaciones que, hermanas del sueño, parecen atrapar el paso fugaz del momento, encuentra ese punto gravitacional que centrará su vida alrededor de una acción necesaria, de una acción impostergradable, de una tarea que le da sentido a su vida. La respuesta al *qué* significa entonces la elección de la vocación. El *por qué* representa un pedazo más allá. ¿Por qué hacer arte? La respuesta a esta pregunta determinará también la naturaleza de la creación. Si un artista elige como motor, como porqué, el sentido estético de la creación, siempre quedará preso

detrás de la obra, y su acto se tornará una elaboración de recetas formales. El fin de un acto de creación auténtico nunca puede quedar del lado de acá de una obra, tiene que saltar hacia el acto de la recepción, hacia ese que mira desde el otro lado. Toda creación auténtica significa una ofrenda al otro, un intento de estremecer al que mira. Para ese artista con un sentido ético de la creación lo importante no será entonces amasar productos acabados que muestren su rostro, que lo exhiban ante el mundo como una personalidad pública, sino ese desgastante proceso de expresar sus necesidades vitales, esa tarea de Sísifo que lo fuerza a abandonar después de cada cristalización sus fórmulas, sus ataduras a lo estético.

El *qué* y el *por qué* del acto creativo, cuando se responden de una manera acertada, implican también una fusión entre el creador y su obra, una voluntad de trascender tanto en un sentido artístico como en un sentido personal. La auténtica obra de arte transforma al creador, ilumina sobre su vida, de la misma manera que es una luz arrojada a los ojos del receptor.

La respuesta ética al *qué* y al *por qué* implica también un camino alternativo. En los marcos convencionales del arte no hay espacio para los creadores éticos más que a fuerza de resistencia, de esa voluntad de mantenerse fieles a su sueño, vivos, activos, a pesar de las presiones esteticistas, de la no aceptación en los marcos de una jerarquía que suele considerar la obra como fin, no como camino.

¿Qué les queda a aquellos que defienden entonces la naturaleza ética del arte, que valoran la creación

como un encuentro auténtico con el otro? Además de la resistencia, les queda la posibilidad de ser fieles a su qué y a su por qué dialogando con aquellos que reconocen como semejantes.

Puede que recorrer caminos paralelos en el intento de trascender lo estético y alcanzar lo ético sea el presupuesto que le dio vida y rostro al Encuentro de Teatro Experimental Uno, que reunió en Camagüey durante el mes de mayo a Espectro I I, de Ciudad de La Habana; Teatro El Golem, de Santiago de Cuba; Teatro del Espacio Interior, de Camagüey; y Estudio Teatral de Santa Clara.

Algo tan sutil como es un clima ético de diálogo, descuidado muchas veces en los círculos artísticos, fue el centro alrededor del cual se organizó este encuentro. La apertura de esa mirada que, antes de valorar, se detiene a indagar, a conocer los resortes que subyacen bajo la creación, rigió cada una de las discusiones que se desarrollaron durante la sesión de la mañana, y la recepción de las puestas en escena durante la noche. Antes de enjuiciar un acto creativo es imprescindible detenerse a conocer las necesidades expresivas que subyacen en él y el andamiaje al que acude el artista para estructurar su obra. Una obra de arte no es una entidad abstracta, es el fruto de una creación, nace ligada a un creador, a un individuo o a un grupo que necesita expresar ciertas necesidades y lo logra recurriendo a ciertas técnicas. Es imposible juzgar todas las obras de arte con el mismo rasero, con las convenciones y los prejuicios que van cristalizándose en el ojo del que mira.

Para mostrar, de cierta forma, como fue este encuentro de teatro organizado en Camagüey, es interesante detenerse en una síntesis de lo que sucedió cada día.

I

El último amor del príncipe Genyi, de Teatro El Golem, fue la primera puesta que subió a escena durante el Teatro Experimental Uno. El espectáculo, basado en el cuento homónimo de Marguerite Yourcenar, intercala en su texto poemas de Borges, Antón Arrufat y uno de los temas de *Madame Butterfly*. El Genyi de la tradición del Japón es una figura análoga al Don Juan occidental, y su historia, narrada en escena por la actriz Claudia Inés Escobar, recoge los testimonios de las mujeres seducidas por él, y la última etapa de su vida, cuando viejo y ciego, se dispone a recuperar la memoria de los años que fueron. Articulando la dramaturgia escénica en torno al acto de contar y a la palabra poética de la Yourcenar, el

director de Teatro El Golem, Marcial Escudero, crea una textura que apunta en sus líneas generales a la tradición del No y sobre todo, al espíritu oriental, lo mismo a partir de la gestualidad que del movimiento escénico, los abanicos o la «urna» de bambú. También el actor sentado en un extremo del escenario frente a su set de percusión alude a esos actores-músicos del No que, como él, contrapuntean con sus ritmos la actuación. Durante una sesión teórica del martes 22 Marcial Escudero hizo referencia a los elementos principales del proceso de creación de *El último amor del príncipe Genyi*, y de su puesta en escena anterior, *Eróstrato*.

II

El *training* como espectáculo fue el tema alrededor del cual Dashbyn Junquera ordenó su demostración sobre el entrenamiento del actor dentro del Teatro del Espacio Interior. Después de referirse a algunos principios como la pre-expresividad, Dashbyn y Evelyn Viamonte, una de las actrices del grupo, mostraron un método que parte de una acción, conocida por ellos como artesanal, que luego es despojada de movimientos redundantes y reconstruida en un tercer momento, siguiendo una técnica precisa que se inspira en el teatro oriental, la antropología teatral y la danza contemporánea.

Agosto 5 de 1966, un espectáculo del grupo habanero Espectro I I, cerró la segunda noche del Teatro Experimental Uno. Aunque parte de tres textos de Heiner Müller, esta puesta en escena fue derivando durante el proceso de creación hacia un centro autobiográfico que estructura los sucesos en torno a tres momentos de la línea de vida de la actriz Maribel Barrios: la maternidad, asumida como capacidad de recibir y dar vida, la devoción y el intento de superar la soledad. La trama escénica, despojada por completo de la palabra, se concentra en una gestualidad y un movimiento escénico que intenta sugerir la fábula del espectáculo: una leche que se derrama por las piernas de la actriz, un baile dedicado a alguna divinidad, o la superación del espacio escénico en busca de un contacto físico con los espectadores.

III

Durante el encuentro con el director, Boris Villar y Maribel Barrios, una de las actrices de Espectro I I, que se desarrolló el jueves I I como parte de las sesiones de Teatro Experimental Uno, se revelaron los presupuestos básicos que condujeron a la creación de

las dos puestas en escena más representativas del grupo, *Adiós* y *Agosto 5 de 1966*. El primero de estos espectáculos parte de un cuento de Marguerite Yourcenar, «María Magdalena o la salvación», pero salta hacia una zona autobiográfica que se entretiene con la fábula mítica. *Agosto 5 de 1966* reitera esta constante del trabajo del grupo, pero se articula también alrededor de la exploración de los lenguajes extraverbales de la escena. El trabajo con acciones, de cierta forma desarticuladas de la fábula, y que suelen reiterar lo nimio y lo insignificante, ha llevado a Espectro II a rozar los principios de la danza contemporánea y a conmover al espectador a partir de impactos que alcanzan, en el momento de la representación, lo sensorial y lo emocional, y que, al salir de la sala, pueden ser reconstruidas en busca de un sentido que, como el espectáculo, tendrá una fuerte presencia del prisma personal de cada uno.

En la noche del 23 de mayo fue representada una versión de *Otelo*, del grupo español Cámara Negra. La significación puede ser la constante de esa puesta en escena que reduce el reparto a los personajes elementales: *Otelo*, *Desdémona* y *Yago*, y trabaja sobre un escenario en el que sólo se han ubicado una silla y varios cubos con agua. Esta representación, limpia de solemnidad, intenta llevar a los espectadores un Shakespeare que pueda ser contemporáneo ante sus ojos.

IV

¿Cómo hacer a Shakespeare hoy? Fue el tema que condujo la charla con el director y los actores del grupo español Cámara Negra durante el Teatro Experimental Uno. Partiendo de una versión, el director del grupo fue construyendo una puesta de *Otelo* que pretende revitalizar la dramaturgia shakespereana a partir de la evasión de todo empaque y de una suerte de ingenuidad escénica. Como explicaran el director y los actores, la partitura fue creada recurriendo a pautas lúdricas, a la posibilidad de establecer disímiles relaciones entre los actores y un reducido grupo de objetos escenográficos predeterminados.

Kirieleison fue la primera puesta que presentó en este encuentro Teatro del Espacio Interior. Este espectáculo, dirigido por Mario Junquera asume la desnudez del escenario como una pauta que centra los lenguajes escénicos en el cuerpo del actor. Danzando en escena con precisión y fuerza dramática, Wilfredo Michel va recorriendo esta puesta que se teje en torno a la sacralidad cristiana. Además de

una cruz proyectada contra un telón, la palabra, muy cercana al canto por la constante variación del tono, remite al referente cristiano, a la contraposición entre el padre Valente y la figura de Cristo. La transustanciación de la liturgia católica es asumida en este espectáculo como posibilidad de compartir con Cristo un mismo cuerpo, el sacerdote se debate entre la aspiración a llegar a ser uno con Cristo y la imposibilidad de esta trascendencia. A partir de la letanía *Kirieleison* (Señor, ten piedad) se va construyendo este espectáculo que propone códigos muy cercanos a la danza y la música, que, despojándose casi por completo de la trama argumental, intenta influir en el espectador a través de ciertos estados emotivos.

V

«El Ángel que llora», una demostración sobre el trabajo con la voz que Evelyn Viamonte expuso durante el Teatro Experimental Uno, fue conformada a partir de las búsquedas de Teatro del Espacio Interior en relación con una expresividad vocal extracotidiana. Si el entrenamiento físico de los actores del grupo tendía hacia la construcción de un cuerpo otro en escena, de una gestualidad y un movimiento escénico que se distanciara del realismo, por lógica, Teatro del Espacio Interior se vio en la necesidad de fundar el trabajo vocal sobre los mismos principios. Partiendo de un estudio sobre la lengua que se remonta a algunos escritos griegos de la antigüedad, el grupo definió una serie de pautas que se funden en la cualidad expresiva de algunas vocales y consonantes, en la naturaleza incisiva de la *i*, la evocación a lo que repta de la *s*, o a lo que se mueve de la *r*. La musicalidad de la palabra a partir de la alteración del tono, el timbre y la intensidad es otra de las búsquedas que llevó a Teatro del Espacio Interior a moverse desde el habla hacia el canto, de la palabra como signo a la palabra como instrumento sonoro.

La noche del 25 subió a escena *La quinta rueda*, un espectáculo del Estudio Teatral que abarca tres historias que giran alrededor del problema de la exclusión. En esta séptima puesta en escena del grupo, la pobreza de recursos vuelve a concentrar los lenguajes en el cuerpo del actor y a marcar la necesidad de hacer mutar los objetos hacia distintos usos, pero las peculiaridades de la historia extienden estos límites hasta la estética de lo feo, hacia el objeto degradado, la mímica y la gestualidad grotesca. Quizás uno de los rasgos más singulares de *La quinta rueda*, en relación con las puestas



anteriores de Estudio Teatral, sea la marcada caracterización física de los personajes, el interés de dotar a cada uno de un rostro particular, sin abandonar la expresividad extracotidiana. Además del hilo temático común, el espacio escénico, caracterizado por una suerte de muro con dos puertas y una ventana, y los objetos escenográficos, unifican estas historias de *La quinta rueda* que se detienen en personajes confinados: una joven a la que han encerrado por considerarla loca, aunque ella cree ser una seductora y una poeta; una madre que, desde su soledad, le pide a Dios un hijo sin padre; y un vagabundo al que le niegan, de repente, el único espacio que poseía.

La demostración sobre el proceso de creación de *La quinta rueda*, que expuso Estudio Teatral dentro del Teatro Experimental Uno, se remontó a las pautas básicas del entrenamiento, porque como explicara el director, Joel Sáez, las puestas en escena del grupo están fundadas sobre una peculiar cualidad expresiva de los actores que tiene como centro el bios, esa inteligencia del cuerpo que adopta una gama específica en cada individuo y unifica en un todo lo físico, lo

emocional y lo mental. Los ejercicios, creados a partir de técnicas orientales como el yoga y las artes marciales, y de distintas prácticas teatrales, pretenden crear una resistencia que el cuerpo del actor debe superar para dar el salto desde lo puramente físico hasta la expresividad extracotidiana. En relación con la presencia del actor en la escena, Estudio Teatral trabaja sobre pautas como la alteración del plano físico, la construcción de acciones que nazcan en la espina dorsal e involucren todo el cuerpo. El entrenamiento vocal busca la dilatación y la expresividad de la voz a partir de ejercicios en los que esta se mueve hacia puntos específicos del espacio, usa distintos resonadores o dirige el cuerpo de otro actor.

El Teatro Experimental Uno cerró estas sesiones que se desarrollaron en Camagüey del 21 al 26 de mayo con *Ghetto de corderos*, una puesta de Teatro del Espacio Interior, el grupo que organizó el encuentro. La angustia del individuo frente a un orden que lo va degradando podría ser el tema de esta

representación que recorre de manera coherente las técnicas más contemporáneas del teatro y la danza, y que roza lo «espectacular». Aunque en *Ghetto de corderos* los actores del grupo se someten a un principio de técnicas cotidianas de la expresión corporal, en el transcurso del espectáculo se permiten explorar los logros de un entrenamiento que los ha convertido en actores-bailarines con presencia escénica y fuerza dramática. *Ghetto de corderos*, como ha explicado el director, representa un punto de giro dentro de Teatro del Espacio Interior, el tránsito desde puestas en escena casi despojadas de trama argumental, muy próximas a la abstracción que puede permitirse la danza, hacia representaciones en las que la historia va ocupando un lugar de privilegio. Esta última puesta en escena demuestra la posibilidad de integrar en esta nueva mirada hacia fuera, hacia el otro, hacia el espectador, los resultados de un trabajo de doce años que ha demostrado su posibilidad de tocar resortes sensoriales, de implicar las emociones y de mover en escena actores que logran crear con su cuerpo imágenes sugerentes y conmovedoras.

Para reír y reír en serio

Dianik Flores Martínez

LAS PRINCIPALES SALAS DE TEATRO DE

La Habana se abarrotaron de público el pasado mes de julio, a propósito de la octava edición del Festival Aquelarre, convocado por el Centro Promotor del Humor. La inauguración, a mi juicio uno de los espectáculos humorísticos más serios e inteligentes de los últimos tiempos, nos mantuvo bien atentos y «conectados» durante más de dos horas con el ciberespacio. La variedad de propuestas y la feliz selección de cada uno de los fragmentos de espectáculos, como «demos visuales» de la programación, que descubrimos en *Conexión a Inter-nos*, auguraban un Festival de sobrado talento. Dentro de las «sorpresas» que encontramos cada uno de los cibernautas en nuestro navegar, descubrimos la inclusión del anuncio de entrega por segunda vez del Premio Nacional de Humorismo, estímulo que otorga el CPH para distinguir a todo aquel que haya hecho aportes significativos a un género de profunda identificación con nuestra cultura e idiosincrasia. En esta oportunidad se decidió compartirlo entre Enrique Núñez Rodríguez, por su sostenido desempeño en el teatro, la radio, la televisión, el cabaret, el periodismo y la literatura, con un estilo muy personal y una gran dosis de humor y costumbrismo; y Alberto Luberta Noy, por su ardua labor como guionista en diversos espacios, especialmente en un programa radial con más de treinticinco años de fecunda labor y con el que el gran público lo identifica: *Alegrías de sobremesa*.

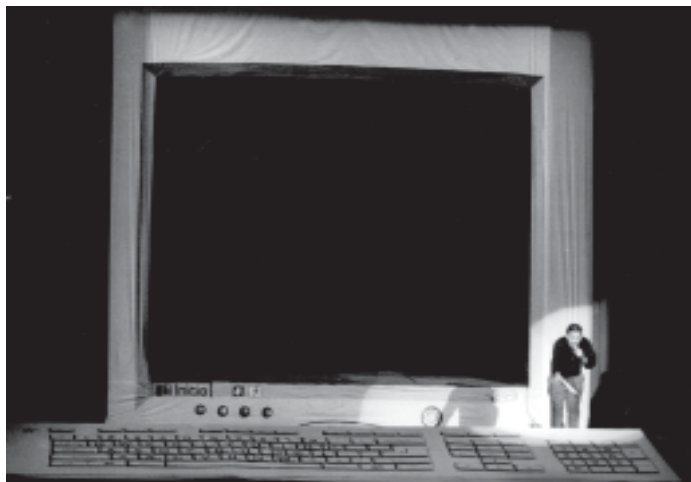
Pero, después de su primera noche, ¿fue el Aquelarre lo que habíamos imaginado? Desafortunadamente, no.

Nos encontramos con un Festival marcado por desbalances artísticos y estéticos. El Centro Promotor del Humor debería cuidar no convertir estos encuentros en un «aquelarre» al que llegan profesionales con valiosas propuestas y junto a ellos, grupos o solistas que atentan contra la salud del humor cubano. ¿De quién es la culpa? Me atrevo a pensar que del comité de selección, el cual quizás al procurar que cada género y cada provincia tuviera su representatividad, provocó que todos no se despidieran del público con risas productivas y efusivos aplausos, sino con burlas y largos silencios. Sería mejor evitar este tipo de sorpresas.

Quizás, en vez de reunir ante el público el humor que se está haciendo en toda la isla sólo en estos festivales, una manera de retroalimentarse sería programar temporadas en las que el diálogo entre jóvenes y no tan jóvenes, habaneros y no habaneros, pueda ser efectivo en tanto se intercambien experiencias y, sobre todo, conocimientos, en función de profundizar en la riqueza escénica de una rama del humor que se afilia con ese espacio. No nos conformemos con ver las salas saturadas de un público ávido de reír, regalémosle lo mejor de lo mejor porque, como diría un colega a la salida del teatro, «que el estadio esté lleno no implica que el juego haya sido estelar».

¿Quiénes salvaron el certamen? La presencia de solistas como Mario Sardiñas de Camagüey, con *Deja que te coja*, por la novedosa y elaborada concepción escénica del montaje, su actuación y especialmente por el imaginativo diseño del personaje del inspector, concebido con teatralidad; el grupo guantanamero

Komotú, con el *sketch* *Adorables mentiras*, que desdichadamente no pudo transitar por todos los teatros, como anunciaba originalmente la cartelera, y mostrar la excelente construcción dramática que lograron a través del peculiar juego de palabras que conformaba el texto, para condenar formas contemporáneas de manifestación de vicios como la mentira; el dúo Cari Care, de Holguín, que cada año llega a La Habana con atractivos espectáculos, como fue esta vez *Los siameses*, original defensa de la individualidad que a veces perdemos; el «veterano» Antonio Berazaín, quien en su monólogo *Ecología* defiende con rigor los derechos de los animales como imprescindibles compañeros del hombre, por medio de un intencional coloquialismo sin artificios; uno de los más laureados, Luis Silva, con su monólogo *El pan en los tiempos del cólera*, en el cual a partir de una situación cotidiana logra imprimir a su puesta en escena una gracia para algunos muy reveladora y para otros, un tanto naïf; los capitalinos Punto y Coma, con su *sketch* *El Gallego* y el *Negrilo*, quienes con frescas caracterizaciones de esos personajes históricamente tan nuestros, deambularon por la contemporaneidad, y el grupo Vice y Versa, de Villa Clara, con la obra *Castillos en el aire*, en la que se apreció un depurado trabajo de puesta en escena, actuaciones relevantes e inteligencia en el guión. Dejo para el final un género que sobresaturó el Festival, la fonomimia, con caracterizaciones manidas que coquetearon con lo cómico sin llegar a serlo, con la única excepción del grupo Teatropello y sus *Caricaturas* cargadas de buen gusto, creatividad e imaginación. A estos pocos les debemos los aislados momentos en que logramos reír y pensar.



También se presentaron invitados, como el grupo Humoris Causa, Pagola la Paga, los solistas Osvaldo Doimeadiós, Octavio Rodríguez «Churrisco», Jorge Díaz, el Primo de Guisa, Otto Ortiz, Eleuterio González, entre otros, muchos de los cuales demostraron su incuestionable histrionismo pero, a pesar del nivel profesional alcanzado, en algunos casos nos aburrieron con los tan conocidos números que llevamos viendo hace años en inauguraciones, clausuras y presentaciones especiales. ¿No va siendo hora de renovar el repertorio si han decidido no competir y mantenerse en calidad de invitados?

Después de reiterados intentos en cada uno de los Festivales por desarrollar un Encuentro Teórico con todo el rigor que merece el arte de hacer reír, para muchos un arte menor, para otros muy necesario, mas indiscutiblemente muy nuestro; se pudo lograr que la mayoría de los humoristas se reunieran en el Centro de Prensa Internacional para establecer charlas con personalidades de la cultura y el humor como Enrique Núñez Rodríguez y Julio García Espinosa, debatir videos y documentales, entre otros el filme *Son o no son* y el *teleplay* no estrenado *Helado tropical*; y presentar los libros *Mi vida al desnudo*, de Núñez Rodríguez, *Los viajes de Nicanor*, de Eduardo del Llano, *Mitos y leyendas de la antigua Gracia*, de Carlos Fundora y los tabloides *El Caimán Barbudo* y *DDT*, provocadores de cierto nivel de intercambio.

Ojalá que la novena edición del Aquelarre nos asombre con ese salto que necesita nuestro humor, porque el público y la escena cubana nunca renunciarán a la fiesta de reunir a todas las «brujas» para divertirnos mientras fustigamos nuestros problemas. Si vamos a reír, riámonos en serio.

Danza

danza danza danza danza danza danza danza danza danza danza

■ Danzar la polis

No sé si existe el término *danza política*, como parigual en esa manifestación artística al aplicado a la literatura, al teatro et al. Tal vez no, quizá lo desconozco. En todo caso vino a mi mente cuando me enfrenté a la reciente propuesta de la compañía que ha marcado el derrotero más importante en la danza cubana contemporánea.

El término, la categoría si se prefiere, no atañe, para mí, ni a un vínculo retórico o instrumental entre arte (en este caso la danza) y sociedad, ni a la estrechez universal de la política al uso. Sin olvidarme de paradigmas modernos –Brecht, Teatro Escambray, Teatro La Candelaria, por citar algunos– de los que puede inferirse la grandeza que le adjudico al calificativo, quiero significar aquí una cualidad, digamos original, más ontológica, de la política: su instancia de relación, de mediación entre los humanos.

Desde esta perspectiva y como simple espectador de danza, me limitaré a testimoniar, a través de una lectura, el último diálogo que ha propuesto Marianela Boán con DanzAbierta mediante su espectáculo *Chorus perpetuus*.

La coreógrafa elige una célula desde donde *ensayar* la relación entre el individuo y la masa. A diferencia de aquella orquesta sinfónica que se ejercita sin parar en la película de Fellini, el coro de Marianela está listo para el concierto, sólo que, aparte de la ejecución vocal, exteriorizará la danza, los gestos de las almas de las individualidades que lo integran.

Aparecen frente al público con sus

vestuarios sobrios, de tonos grises y negros, alguna tela brilla sin estridencia; son seis, tres hombres y tres mujeres, se agrupan hacia un lateral del escenario vacío, enorme tras ellos. Si se les observa bien, se notará que permanecen unidos por una especie de ligas o manillas, de color rojo, que junta los brazos de uno con otro en un perfecto amarre, si nos guiamos por las apariencias.

Abren con un tema de Pergolesi, de inmediato alguien desentona, pero el coro carga con ella. Van a *El manisero* de Simons, la cubanidad resuelve el acto de reintegración, alusiones al sexo, la pelota, se extravían en el disfrute de lo popular. Pasan por la *Vereda tropical*, uno se va, se escapa, a la fuerza lo reducen, lo retienen, es sacrificado, su imagen rememora a Cristo sobre el coro. Se detienen en una melodía de Curiel, otra corre, tal vez tras su yo, el coro patear marcialmente el piso definiendo una posición, ella vuelve al redil. Retorna *Vereda tropical*, por qué se fue, se preguntan con el texto de la canción, y quien intenta abandonarlos insiste, se dividen mujeres y hombres. Luego atacan *Sometime*, excluyen a la que desentona, más tarde reaparece y busca reincluirse, la aceptan. Un bailarín se exhibe en gestos y actitudes procaces. Cuando entran en Mozart, ese personaje también quiere dejarlos, lo extorsionan, lo silencian, se desata la crisis de la líder, todos desean ser la guía del coro, todos pelean por la armónica, progresivamente se unirán a ella, ya han rebasado todas las crisis.

Entonces se recrean en Gershwin, son dueños de todo el espacio, hacen solos y dúos, recomponen el coro al centro mismo del escenario, botan las ligas sin separarse, celebran, festejan.

Danza profundamente conceptual, cada signo remite a una lectura, cada lectura a sucesivas relaciones, por eso mi intento de descripción es vago, impreciso, mediocre. La extraordinaria riqueza del espectáculo no se traduce en barroquismo, sino en un despojamiento que es explorado hasta el límite. Nada de cromatismos ni de objetos, iluminación que dibuja espacios, restituye atmósferas, tonifica situaciones, baile constreñido, tensado por la significación antes que por una gracia externa, danza al interior de su propia música, música interpretada con asombrosa brillantez por los mismos bailarines...

Una puesta en escena que halla en la célula *coro* la instancia concreta desde la cual objetivar sus proposiciones: relación entre el yo y el colectivo, entre individuo y grupo, entre disidencia y uniformidad, entre verdad e imposición, entre aventura y seguridad, entre soledad y compañía...

Un montaje cuya factura profesional lo hace digno del más exigente escenario internacional, que



es al mismo tiempo universal por cubano, virgiliano porque nos regala la tragedia con humor y canta y baila a la isla en sus angustias, críticamente esperanzador porque reconoce el tenso diálogo entre individuo y sociedad y sabe que la solución está, como en *Chorus perpetuus*, en encontrar nuestra nota en la escala, cada una plena, única, imprescindible para danzar la música y la polis.

Omar Valiño

■ Coreografía y dramaturgia. La libertad en la danza.

«Sólo lo difícil es estimulante.»
Lezama

La coreografía es un arte en verdad muy complejo. Sitio donde convergen circunstancias diversas. Donde cohabitan todas las experiencias extraídas del movimiento, del gesto, del paso, de la imagen, de la música, del espacio y del imaginario de sus hacedores.

En mi afán de pensar en torno a ella, como como punto referente el *Programa Concierto* presentado en la sala Avellaneda del Teatro Nacional de Cuba, por la compañía guantanamera Danza Libre, que dirige el bailarín, profesor y coreógrafo Alfredo Velázquez.

Dejo claro, en principio, lo gratificante que es tanto para las agrupaciones como para el público habanero, poder apreciar lo que en términos de danza ocurre fuera de la capital. Acción gestada por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas en su proyecto de giras nacionales.

Danza Libre se funda en 1990 bajo el empeño y constancia de la maestra Elfrida Malher, una de las fundadoras de la Danza Moderna en Cuba. Desde el comienzo, la compañía vincula las experiencias de lo más académico de la danza moderna norteamericana –dígase técnica Graham– y lo trans-

gresor del estilo expresionista de Alwin Nikolais –quien fuera maestro de Elfrida–, con las raíces musicales y dancísticas aculturadas en nuestro folclor. Intégrase así Danza Libre en el panorama danzario cubano con una fuerte y distintiva presencia.

Han pasado más de diez años y lo que fuera un proyecto se ha consolidado gracias a la vocación y liderazgo de su director. Él ha logrado más allá del éxodo de bailarines, continuar con el empeño inicial que conminó a la maestra a desafiar la distancia para mantener su alentador sueño.

Ahora, después de haber asistido a las funciones en la Sala Avellaneda, mis certidumbres sobre la debilidad en la labor coreográfica de nuestra danza –toda–, se hace más evidente.

Danza Libre presentó alrededor de veinte obras de coreógrafos de diferentes escuelas, tendencias y estilos. A pesar de la pluralidad, conseguida sólo por instantes, las propuestas lograron «montar la atención del espectador».

No al margen de lo que ofrece la actual danza cubana –salvando conocidas excepciones–, en sentido general lo por mí presenciado, denota precariedad en el trabajo dramático, en la indagación sobre la artesanía escénica-danzaria, pues el movimiento se asfixia por el propio autotelismo y calistenia. No penetra en la fabulación de historias ni en los artificios inherentes a la composición coreográfica –diseños espaciales, corporales, simetrías sucesivas y oponentes, etc. Elementos estos que, más por subestimación que por desconocimiento, muchos creadores los «olvidan» durante el proceso de montaje de sus obras. Sencillamente el tema de la dramaturgia dancística sigue siendo la oveja negra en la creación danzaria.

Y, como efecto está el principal problema de la danza hoy, por no decir siempre, el de encontrar buenos coreógrafos. Es difícil, al decir del crítico español Vicente Cué, «escribir para el cuerpo». Muchos coreógrafos operan con elementos intuitivos y con el legado de haber sido bailarines y,

ciertamente, la coreografía trasciende estas experiencias. Necesita de un hacedor visionario e inteligente, que sepa esquivar las «zonas de sobrevivencia» para obrar con absoluta conciencia y necesidad de decir, renunciando a la estratificación de estereotipos carentes de savia vital, a la ausencia de impulsos y motivos reales.

Dado el origen y cometido escénico de la danza, resulta indispensable el conocimiento y práctica de las leyes y la técnica dramáticas, de la «escritura» escénica y sus modalidades, así como el análisis dramático para su aplicación por parte de los creadores –guionistas, coreógrafos, bailarines, asesores... Por lo que es necesario entender la dramaturgia dancística vinculada de manera muy significativa al proceso de investigación, creación y recepción de la puesta en escena, a la manera de organizar los signos en la representación, de construir y jerarquizar los significados. La unidad, la coherencia y la claridad que resulta del manejo de la tensión estructural de la articulación de las energías corporales y de los impulsos emocionales.

Como no todo es de lamentar, en varias obras expuestas por la tropa guantanamera hay fundadas pretensiones y logros que superan lo formal y hedonista de los cuerpos danzantes, amén del alto nivel técnico e interpretativo de los bailarines, músicos y vocalistas.

Considero pertinente que Danza Libre continúe abierta a la convocatoria de coreógrafos foráneos y tras una atinada selección de elencos, de eficaces diseños sonoros y de iluminación y de buenos proyectos coreográficos, pueda entonces dialogar con el recuerdo perenne de Elfrida Malher.

Noel Bonilla Chongo

■ Entre el frío y el calor: *Las tres hermanas*

Justo el cinco de mayo, día del santo de Irina, ha estrenado Teatro D'Dos su versión del acaso más conocido texto chejoviano. Los preparativos, la partida añorada, las hermanas festejando, Antón, la nostalgia por Rusia, la urgente necesidad de escapar. La casa, antiguamente repleta de militares, ahora con unos tres visitantes escasos, es otra vez para este grupo el sitio de reunión familiar, el marco en que hijos y padres se reconcilian más allá de las verdades visibles. La representación de *Las tres hermanas*, entonces, luego del signo de cubanía que ha impregnado desde hace más de diez años las puestas del colectivo que dirige Julio César Ramírez, trae para los espectadores la inevitable pregunta: ¿por qué y cómo montar un Chéjov que diga, a nuestros ojos, más que la palabra escrita, y que revele para Teatro D'Dos, para su público, una nueva estancia de laboreo con lo clásico?

Lo primero que sorprende al asistir a la puesta, presentada en extensa temporada en la sala alternativa del Bertolt Brecht, es el afán grandilocuente, de espectacularidad en tonos mayores, que comenzaba a vislumbrarse, aunque no del todo cuajado, con *Fausto*. No obstante, la esencial humildad de *La casa vieja* se mantiene como marca de una poética coherente, y se traslada hasta aquí a través de lo rítmico cotidiano, de cuya raíz surgen las emociones, las palabras que se cruzan, las sombras y la luminosidad.

Julio César amalgama estrofas o versos de la trova tradicional cubana dentro de la banda sonora, íntegramente ejecutada por los histriones. Las referencias a la rosa roja, a la espina, a una sensibilidad perdida con el curso de los años, a la

ausencia del ser querido, desde sus tonos alegóricos, alternan con el ruido del bastón y las monedas en el bolsillo de Kuliguin, el cada vez más surtido llavero de Natasha, el rodar del coche de Bobik, el desesperado abanicarse de Irina o el implacable conteo de Olga con el ábaco. El universo sonoro sugerido por Chéjov se transforma aquí y compone una muy peculiar habitación, una extraña casa rusa y cubana, desde la cual se escucha tanto el redoble del tambor como el ruido de los ómnibus de la calle Línea, lo cual ubica una lectura primaria de la obra en nuestro contexto.

Pero esa lectura de musicalidades coherentemente entretejadas, de satín y algodón convertidos en hermosos vestuarios, de haces de luces nacidos de la sabia mano de Saskia Cruz, que sostienen con el humo la mágica plasticidad de los cuadros del montaje, esa lectura, decía, no me colma.

Siempre es difícil recortar un texto de Chéjov, sobre todo cuando tenemos la certeza de hallarnos ante una partitura dramática tan bien escrita y a la par tan teatral, de personajes tan minuciosamente elaborados y consecuentes, de núcleos de contradicción tan concisos, que se torna imposible separar algo del todo

y que la atmósfera, la vitalidad y el aparente estatismo no se resientan. Considero que la versión de Teatro D'Dos, si bien *relata y descubre* la vida de las hermanas, la agobiante paz que las envuelve o la desesperanza que el mundo exterior les depara, olvida o descuida algunos aspectos que el tratamiento del autor ruso, según creo, inevitablemente lleva consigo.

Más que *descubrir*, hubiera deseado que la puesta *cubriera* esas zonas solapadas de conflicto, no explícitas del todo en la obra original, y que las proyectara de manera intuida, no nítida, no obvia—cosa difícil de solventar cuando se trata, como he dicho, de un autor de la suspicacia de Chéjov. Pudiera afirmar, por ejemplo, que las incorporaciones que Deisy Sánchez y Yaquelín Rosales resuelven de Masha e Irina, respectivamente, generan esa intuición a través de la cual el espectador no sabe a ciencia cierta, aunque tampoco desconoce del todo, por qué aquella está casada e insatisfecha con su marido, o por qué el signo de esta es la imposible unión con un hombre. Aquí hay una virtud de la puesta, pues gracias a tal tratamiento, los cuadros finales recalcan, sin caer en lo evidente, ciertas razones del descontento particular de Masha e Irina que de antemano el público podía



suponer. Ahora bien: este fenómeno no se extiende a cada fragmento de la representación; lo que se dice callando, el detalle más mínimo de sorpresa o suposición, capaz de generar la íntima comunión entre la escena y el lunetario, sólo es visible en las hermanas más pequeñas, no se traduce en carga sensible extendida a la totalidad del elenco. No me refiero a una deficiencia de los actores. El director, que se esmera en mantener y contener la «atmósfera» chejoviana, si bien por instantes logra focalizar la *atención* en determinadas zonas del discurso escénico —superponiendo imágenes, contraponiendo niveles, narrando o sugiriendo historias paralelas—, no encuentra la *tensión* exacta con que recorrer el texto.

Una posible causa de esta dificultad, acaso se encuentre en la mezcla de escuelas de actuación con que ahora Julio César ha trabajado. Con *Las tres hermanas*, el grupo no aboga ya del todo por el actor como centro, si bien resultan loables varias caracterizaciones.

Maravilla, en primera instancia, la madurez de Deisy Sánchez al interpretar a Masha, a mi juicio el más complejo de los roles de la tríada protagonista; Deysi asume la rebeldía y la irreverencia con suma eficacia, mas intercala también el desasosiego y la tristeza, sabiéndose portadora de extraordinarias cualidades corporales, de un ritmo interno que mucho la apoya aquí y de una voz exquisita para el canto. Yaquelin Rosales se contiene, acertadamente, al descifrar el sencillo y dulce mundo de Irina, luego trastornado por la pérdida irreparable de su «primer y único amor». Yaquelin Yera, aunque un tanto engolada, depura el desorbitado y excesivo egoísmo de esa bandida que es Natasha; en su escena con las tres hermanas consigue crecerse: auténtica, hiriente, ladina. Los jóvenes Glenmy Rodríguez y Roberto Carlo Bautista, respectivamente como Tusembaj y Solioni, se integran con comodidad al equipo masculino, liderado por el Andrei de Ariel Bouza, preciso en sus transiciones y parlamentos, y el melindroso Kuliguin de Jorge Fernández, quien indudablemente ofrece aquí su más acabado desempeño de los últimos años.

No me resulta convincente la

elección de Corina Mestre y Michaelis Cué, ambos notables intérpretes de nuestra escena, para los roles de Olga y Vershinin. Corina, aunque de una limpia técnica y con dotes expresivas probadas, no puede integrarse orgánicamente a la tríada de hermanas. Sus lentos desplazamientos, su accionar monacorde, así como su tendencia a «representar» a ultranza, le impiden siquiera acercarse al tono íntimo que el director ansía. Algo similar ocurre con esas desbordantes belleza y jovialidad, de cuerpo y alma, que debiera portar el «mayor enamorado» Vershinin, no visibles en Michaelis, quien emplea manierismos y tics para develar un interior que, por fuerza, habría de tornar creíble la pasión final de Masha.

La puesta padece, a mi juicio, un error de concepto: a falta de un Chebutikin en el elenco, es Vershinin quien irrumpe con la noticia de la muerte de Tusembaj; considero que su partida, tres escenas antes, plena de vigor, acentuada en el montaje de Ramírez, lo tendría que despedir definitivamente. Asimismo, no se justifica la poca importancia prestada a Natasha hacia el final de esta versión, y la primacía que se le otorga en dicho final a las hermanas, lo cual disminuye la fuerza de la cruda conclusión y no marca formalmente, aunque sea dicha, la real miseria en que yacen Masha, Irina y Olga.

Nueve actores, ellos mismos mensajes y mensajeros, caminan todo el tiempo por encima de paquetes a punto de despacharse, cartas que parece partirán pero son destruidas, sogas anudadas que parece protegerán pero son desatadas. Elogio —convencido de que el rigor sostiene incluso la ausencia de una lectura consistente de la pieza en nuestro contexto— este alegato de las hermanas, otra vez hijas en Teatro D'Dos, ahora herederas de esa generación para la cual un bolero de María Teresa Vera u Oscar Hernández eran alegría habitual. Alegría y contención que hoy muestran estas formaciones plásticas, la fidelidad a las grandes obras, la mesura en las maneras de explicar *un Chéjov*. Un Chéjov que, si bien no es del todo mío, comparto y agradezco.

Abel González Melo

■ La ascensión de una muñeca abandonada

En la *Biblia*, joya literaria que también algunos llaman historia de la salvación humana, los autores relataron en uno de los segmentos de instrucción moral del Antiguo Testamento, específicamente del *Libro de Reyes*, el mito del rey Salomón, quien pidió a Dios sabiduría para poder discernir entre el bien y el mal, emitiendo juicios exactos sobre formas inadecuadas de conducta. Precisamente la narración que simboliza la sapiencia y prosperidad de ese reino en Jerusalén, es la disputa entre dos mujeres por un niño a las que Salomón pone a prueba dándoles la orden «bárbara» de dividirlo en dos con una espada, para que cada una atraiga hacia sí su parte. Por supuesto, la madre verdadera renuncia y queda desenmascarada la mentira.

Coincidentemente el mismo pasaje aparece en el antiguo Oriente y otras culturas se apropian del mito esbozándolo en múltiples versiones. Sin duda, el cuento popular trasciende el tiempo por su alta significación humana, y llega al siglo XX, retomado una y otra vez por su utilidad contemporánea. Bertolt Brecht, por ejemplo, lo reedita en su memorable *El círculo de tiza caucasiense* y Alfonso Sastre lo reactiva optando por establecerlo como un juego infantil cuya apropiación es motivada por la apropiación de un juguete abandonado.

No por gusto en Cuba varias agrupaciones teatrales han asumido esta obra dedicada a niños y adolescentes; sucede que su fórmula artística garantiza una apreciable elaboración teatral.

Entre los nuevos autores de la dramaturgia cubana para niños y de títeres, Norge Espinosa, con su magistral dominio de la palabra, se ha vinculado a experiencias artísticas de vanguardia, eligiendo de la cultura po-



pular tradicional géneros y estilos escénicos que le sirven para unir modernidad y tradición. Él logra la renovación visitando exponentes vernáculos que revaloriza con una exquisita e ingeniosa composición. Su estilo es inconfundible y propicia libretos afortunados para la escena, armoniosos guiones en los que se borran las fronteras entre lo literario y lo teatral, entre texto y dramaturgia espectacular.

La fusión de Norge al equipo creador de Pálpito, con Julio César Ramírez como director artístico invitado del Teatro D'Dos, para versionar historias de la literatura universal, posibilitó en los años terminales del siglo XX el surgimiento de creaciones trascendentes para niños y jóvenes. Teatro Pálpito se fundó en marzo de 1993. Desde sus inicios ha propuesto búsquedas experimentales y la combinación de la actuación con el títere, integradas a la música, pero centra fundamentalmente el interés en la capacidad expresiva del propio elenco de actores. En la primera etapa, sus directores artísticos Yanisbel Martínez y Ariel Bouza, formados en el ISA, sorprendieron al movimiento teatral cubano con una estética llena de frescura y juventud, dispuesta al reto artístico. Sin embargo, en un segundo tiempo focalizaron aún más el trabajo de pequeño formato a cargo de equipos mínimos en obras como *Tamarita*, *el pozo*, *el gato*, *el cojín bailador* y *las siete piedritas* y *El pez enamorado*. Estas certeras producciones concluyeron un momento de trabajo que dio vía libre al comienzo de un nuevo proceso.

El antecedente más próximo de la poética actual de la agrupación es justamente la última obra citada, título que profundiza en lo arquetípico desde la cultura folclórica campesina, y otorga especial prioridad a la controversia, pues esta sirve de base a la vitalización del conflicto. No obstante, *Sácame del apuro*, es definitivamente el eslabón más directo que se conecta a la versión que trato en estas líneas. La fábula argumental que une a personajes tan populares como el negrito, la mulata y el gallego en contrapunto perenne, muestra una historia bufa de notable intertextualidad, protagonizada por estereotipos vernáculos que renacen para habitar en nuestro tiempo junto a golosinas sofisticadas y que tiene como motivo el conocido cuento de *La Edad de Oro*, «El camarón encantado».

La escena popular

Demasiado prendido a la calle de una isla tan irreverente y temperamental como la nuestra, es el deseo de saborear la herencia dejada por esas compañías bufas del siglo XIX, recordar el solar chancletero con sus pintorescas tendederas, el Alhambra con sus grandes musicales y la zarzuela española y cubana. Aunque es visible y permanente la contradicción entre lo culto y lo popular, se rinde ante lo cubano el gusto impostado y frívolo que, a fin de cuentas, también es marginal. En resumen, debe ganar el maridaje de ambos términos respondiendo a lo auténtico.

En este sentido, Julio César encuentra en la escritura de Norge el vuelo poético suficiente, nacido de lo

popular y la parodia exacta que no subestima el intelecto del público infantil y adolescente. Público que formamos y que no tiene gran conocimiento sobre códigos que se rescatan de la historia del teatro cubano.

Historia de una muñeca abandonada, en versión de Pálpito, a lo cubano, parte fundamentalmente de la relación humana que se desarrolla entre Lolita y Paquita, los caracteres infantiles ideados por Sastre, pero esos personajes se recrean hasta convertirse en un par de ancianas regañonas que llegan al teatro de hoy dispuestas a no renunciar al prota-gonismo de ayer. Las dos viven del recuerdo y en el recuerdo. Necesitan volver al exitoso vedetismo teatral de antaño y buscarse en la infancia que les afirma una presencia viva. Así, cada una narra acontecimientos desde contrarios puntos de vista, ilustrando «vis a vis» el recorrido del juguete perdido que fue motivo de discordia.

En la puesta, rotura, abandono, ida, ascensión, regreso y recuperación, son pretextos de un viaje a la memoria porque hay que visitar los orígenes. En ese tránsito infinito, niña rica y niña pobre van del pasado al presente y del presente al pasado sin salir de un círculo vicioso, como amigas y rivales al mismo tiempo. Lolita y Paquita se toleran o coexisten en cada vuelta que visionamos sin que se adviertan en ellas cambios sustanciales de personalidad o de conducta. Es que en su andar rápido el acuerdo es relativo, una es demasiado fuerte y manipula desde su posición de líder a la otra que siempre la seguirá humilde, sin rebelarse. No obstante, las dos tienen una fuerte dependencia y estarán atadas para siempre por un poderoso cordón umbilical.

Esta condición alegórica de situar personajes inseparables a pesar de ser polos opuestos, nos remite a la filosofía del yin y el yan, y a la existencia conjunta, inevitable, del bien y del mal, de la virtud y el defecto, del mefistofélico modo de actuar y el buen modo de ser.

Más allá, en primera instancia, está la postura dialéctica del principio brechtiano que defiende el humanismo y el hecho de dar instrucción mediante sugerencias conduciendo al mejoramiento. Divertir y lograr movilizar el intelecto y la conciencia crítica del público, ese destinatario consciente y agudo desmistificador que sabe la problemática planteada tras el desplazamiento circular vicioso, un círculo que no es de tiza y atrapa a las contrincantes según sucede el conflicto.

Los recursos expresivos para la imagen teatral que avalan estos propósitos ideológicos, provienen de una selección inteligente de medios que son efectivos para trazar, con regla de oro, el dibujo del divertimento y su progresión dramática. Se quiere hallar lo estético en lo aparentemente feo y vetusto de un espacio vacío habitado por actores y abigarradas traperías. Este diseño plástico-visual, evidentemente, está influido por la estilización típica artesanal presente en la impronta del teatrero juglar.

De todas formas, el principal mérito lo lleva el trabajo dramaturgico y la actuación del estereotipo o la máscara, defendida por una formidable dirección de actores y un dúo actoral identificado plenamente con la idea de la representación muy bien avalada por la síntesis que exige esta especialidad en todos los órdenes.

Celeste del Pozo con su Lolita, muestra un luminoso trabajo de caracterización, es una actriz de energía que sabe cómo lograr el dominio de su espacio y un limpio trabajo técnico de animación del títere de guante. Ariel Bouza, *partenaire* expresivo y gentil en su decir comediante, igual cuida con esmero su trabajo de caracterización. Es un juego de teatro dentro del teatro que ambos disfrutaron como tiples de un imaginario Coliseo de variedades. Se roban escenas e interpretan personajes disímiles en una historia con títeres, y se desdoblaron constantes sin perder ritmo ni tiempo, vinculando la actuación del títere y del actor, algo que asombra al *auditorium* por las capacidades extraordinarias que tienen para la transformación. Lo importante es

responder a tiempo al trabajo de dirección que prevé velar las costuras y ubicar el margen justo de la improvisación que pide la propia construcción dramática del texto base. Lo hacen muy orgánicos y manejan con buen tino el tono farsesco y el choteo criollo que gana al público familiar asistente al Café-Teatro Brecht.

Sí, evidentemente es una puesta basada en un material exquisito que propone un teatro total, entendido como integración de universos visuales y sonoros. Representación que brinda una sintaxis coherente para diversos niveles de lectura empleando los recursos expresivos más idóneos. Pero aún el proyecto es muy joven, vale mucho su experimento pero, sobre todo, el ajuste que debe continuar perfeccionándolo.

Yamina Gibert

■ El retorno de Don Gil

Una de las puestas mitológicas de la escena cubana, *Don Gil de las calzas verdes*, retornó a la cartelera teatral de Hubert de Blanck este verano de principios de siglo. El texto de uno de los grandes autores españoles del Siglo de Oro, Tirso de Molina, ha servido de acicate a Berta Martínez (Premio Nacional de Teatro) quien, luego de su celebrado estreno en 1967, ha vuelto una y otra vez sobre sus pasos en sucesivos y enriquecedores montajes.

La comedia de Tirso, vital y lúdica, relata una historia de amores contrariados donde una dama travestida va en busca de su galán, dispuesta a todo para lograr sus propósitos. Fábula en la cual el autor nos convierte en testigos de una contienda sexista, irónica y galante. En ella, la mujer asume un papel activo y sostiene, entonces, un desigual enfrentamiento con las rígidas normas del sistema patriarcal. Enfren-

tamiento del cual, gracias a su magia e ingenio, emerge vencedora.

Humor, transgresión de los valores al uso, críticas al donjuanismo, defensa de la mujer... condimentan a *Don Gil...*, pieza en la que, por si fuera poco, los personajes muestran sus dobleces y desarrollan un «ars amandi» en el cual los intereses materiales juegan un rol importante. A lo que se suma un juego soterrado de equívocos, atizado por la suplantación de identidades y la maraña de expectativas que esto suscita.

La directora cubana versiona al dramaturgo español concentrando la dilatada trama en un montaje que, temporalmente, se aviene mucho más a las costumbres y urgencias del espectador contemporáneo. Mas no se limita a eso, pues en su propuesta es perceptible una vocación por escarbar, desentrañar las claves ocultas de un entorno y una cultura. Allí donde Tirso se queda en la superficie, Berta revela lo larvado, iluminando las contradicciones más hondas de la época y la Historia; desnudando y enfatizando el «gestus» social del Siglo de Oro; su signo, sus verdades más íntimas y escamoteadas, su esplendor y su miseria, su represión y su desenfreno.

Berta Martínez nos propone un frondoso espectáculo donde abundan los relatos paralelos y en el que hay una expresa intención de mostrar, jugar, significar. Esto es palpable en el diálogo que entabla con la iconografía cristiana o con cuadros emblemáticos de la tradición pictórica occidental. A los cuales va citando con desacralizadora ironía, parodiándoles e intercalándolos con precisas alusiones a la conquista y colonización de América. Todo ello bien alejado del ramplón didactismo y matizado por el ambiente festivo, esencial, popular, de los juegos de carnestolendas. En este sentido descuellan escenas como la de los pregones, que nos habla de cómo en busca de la ruta de las especies fue hallada la ruta de oro; brecha aprovechada por aventureros e investidos para materializar uno de los más fraudulentos saqueos de la historia.

Todo ello lo consigue en buena medida gracias a la decisiva intervención del coro. Ellos con sus cuerpos, máscaras faciales, posturas, movimientos coreografiados, son los encargados de componer un mundo de imágenes exuberantes, que termina siendo un verdadero agasajo visual. Como también se encargan de la puesta en sonido, pues toda la música, e incluso el ritmo del espectáculo emana de allí. Dibujan los espacios, crean los ambientes, consiguen con sus vestuarios —entre abigarrado y harapiento—, remarcar el contrapunteo entre la miseria y el oropel.

En el elenco coinciden colaboradores históricos de Berta Martínez y principiantes que consiguen un digno nivel de conjunto. En el orden individual quisiera detenerme a señalar la simpatía, energía y verosimilitud con que Faustino Pérez acomete el Caramachel. El actor dota al criado fullero, ocurrente y respondón, de la picardía y el ángel que hacen de esta creación una de las más logradas, dinámicas y comunicativas de todo el espectáculo. Carmen Florián, en su doble rol, labora con contención y eficacia, llevando el peso de la trama sin que decaiga la tensión ni el interés del auditorio. Miriam Learra y Maricela Herrera comparten el rol de la coqueta Doña Inés. Cada una de ellas consigue dotar al personaje de artistas propias y ambas lo rodean de picardía y encanto. Don Pedro es otro personaje compartido por dos actores, Ana Gloria Hernández y Amada Morado. La primera de ellas explora y pone de manifiesto los costados jocosos del padre franco y materialista. Amada Morado, por su parte, va bordando su personaje a partir de la denotación de una masculinidad expuesta con

evidente regodeo en el grotesco y con un toque picaresco. En su labor es palpable esa cualidad extrañante de la que hablara Brecht; y que se pone de manifiesto cuando un actor o una actriz de calidad encarnan un rol de sexo contrario al suyo. Finalmente la intérprete nos entrega, con trazo firme y seguro, uno de los caracteres mejor facturados de toda la puesta.

Elier Amat y Pedro Díaz Ramos, quienes hacen un notable esfuerzo, no alcanzan realmente el nivel de sus respectivas contrapartes. Del resto del elenco es preciso destacar su organización, disciplina y la capacidad para conseguir un ritmo estable. Así como, en sentido general, la claridad, naturalidad y soltura con que manejan el verso de Molina.

El trabajo musical es uno de los rubros destacados de este espectáculo. La partitura original de Marta Valdés es recreada por los propios actores, con la participación de María Elena Soteras como directora asistente. El mundo sonoro que emana de la escena permite hablar, como mencioné antes, de una puesta en sonido. Mientras Saskia Cruz, en el diseño de luces, consigue aunar complejidad y mesura, aparataje y sutileza, exuberancia y sencillez.

Con *Don Gil de las calzas verdes*, Berta Martínez y sus colaboradores nos devuelven un espectáculo significativo, que apunta al prestigio de la directora; demuestra, una vez más, su maestría, inquietud, profundidad y rigor, y termina siendo, a mi juicio, una puesta modélica, demostrativa de un modo de hacer en el que se amalgaman lo culto y lo popular, lo apolíneo y lo dionisiaco, lo universal y lo cubano.

Oswaldo Cano

■ La quinta hora de Don Gil

Sin conocer ninguna de las cuatro versiones que desde hace treinta y tres años viene ofreciendo la destacada directora cubana Berta Martínez del *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, damos hoy con una propuesta estética notablemente limitada por el bajo nivel actoral de sus protagonistas, convidados a retomar un montaje concebido en 1967 y fuera de nuestras tablas desde su última versión en el ya lejano 1981.

Últimamente, y en esto influye en buena medida el restringido alcance de nuestro movimiento teatral, nos sorprendemos con frecuencia agradeciendo de antemano la subida a escena de cualquier texto clásico; alegando sobre todo razones como las que abundan en el malogrado programa de mano que acompaña a esta versión de *Don Gil...* y que considera su presencia en nuestras tablas como «una necesidad para el desarrollo del movimiento de teatro profesional en el país» toda vez que «el teatro no se aprende en las aulas, sino en la escena y sólo los Maestros pueden develar el misterio de la creación»¹. Ahora bien, qué tiene que ver semejante obviedad y su énfasis en la función pedagógica del arte teatral profesional con el «deleitar aprovechando» propugnado por Lope de Vega y abrazado por su discípulo Tirso de Molina. ¿Acaso basta con que presentemos al espectador un texto de muy buena factura, escénicamente bien iluminado y avalado por un coherente diseño escenográfico y de vestuario cuando salta a la vista que los intérpretes, salvo honrosas excepciones, no han incorporado orgánicamente el sentido de esos versos para ofrecerlos en toda la complejidad filosófica que sostiene a tan divertido juego de disfraces? En tales condiciones habría que preguntarse también hasta qué punto constituye un hecho aportador para los jóvenes actores y actrices implicados en el proyecto, más allá de la connotación curricular





que implica trabajar con uno de nuestros grandes maestros, el simple manejo de un texto que, por más clásico que sea, no ha sido interpretado, comprendido y ofrecido al espectador con la profundidad que dicho texto exige.

Fuera de interpretaciones de indiscutible vis cómica como la de Faustino Pérez en el Caramanchel y la desenfadada y orgánica Nancy Rodríguez en Doña Clara, hay que decir que el elenco se diluye en superfluos trasiegos escénicos y diálogos exteriores que no transmiten al espectador las majestuosidades del texto y la concepción escénica. Particularmente en el caso de Carmen Florián no se aprecia nitidez en la construcción de los personajes de Doña Juana, Don Gil y Doña Elvira, pasando de uno a otro sin más transformación que aquella de orden externo que se produce con el cambio de vestuario. No queda claro nunca, en el nivel de interpretación y más allá del tono de farsa que pretende representar, cuándo el personaje sufre o se burla ni cuándo le es indiferente la situación. No se establecen distingos ni jerarquías en la relación de tan principal personaje con todos y cada uno de los que lo rodean y complementan. Por otro lado, un personaje como Don Martín, contradictorio y soez desde el texto mismo, no alcanza con Elier Amat y su grisura interpretativa la intensidad del burlador burlado que propone Tirso. Asimismo, el pálido Don Juan de Pedro Díaz Ramos se nos presenta más ocu-

pado en trasladarse correctamente por el escenario que en representar su papel, desaprovechando toda la herencia de ese personaje arquetípico nacido a la literatura justo por obra y gracia de este dramaturgo y protagonista de diversos textos de no menos diversos autores que, bien estudiados, le hubieran propiciado una más cabal comprensión de su rol dentro de la puesta en escena.

Mención aparte merece la banda sonora empleada, concebida originalmente por Marta Valdés y dirigida, en esta ocasión, por María Elena Soterías. Descontando las señales parásitas que introducen las máquinas de humo, agregadas (que no integradas) a esta nueva versión del montaje, hay que señalar que la música empleada juega en general un papel muy importante en la construcción de las atmósferas aunque su uso se vuelve un tanto reiterativo y predecible en su función de cortina sonora entre una escena y otra. Destacan asimismo momentos de cierta comicidad como el relacionado con el diálogo que se establece entre el falso Don Gil y su doble canto a la desenfadada y orgánica Doña Clara, recurso que, a todas luces, viene a suplir una carencia de la Florián y que se nos presenta con un bajo nivel de elaboración que lo sitúa a medio camino entre la solución intencionada y el parche. Por otra parte, cuesta mucho comprender qué sentido tiene, dentro del discurso escénico, el guaguancó que se emplea al comenzar

el segundo acto; a lo cual se suma en esta versión la escasa musicalidad de varios de los ejecutantes que llegan a producir sonidos no articulados con el ritmo propuesto.

Claro que aspectos como la acertada iluminación escénica, a cargo de la también emblemática Saskia Cruz, y el aprovechamiento del espacio en toda la multiplicidad de funciones que sobre el mismo están llamados a desempeñar los actores y actrices, contribuyen a la consecución más o menos fluida de algunos episodios cómicos o satíricos durante los actos que no vienen sino a reforzar el naturalismo del texto. También que, en este sentido, la puesta es muy coherente con las intenciones que animaron a la dramaturgia del Siglo de Oro español, en su interés por desplazar hacia el pueblo el consumo del arte teatral, hasta entonces limitado a las clases más altas y a recintos privados. Dicha operación, propiciatoria de la ruptura de las unidades de tiempo y acción que restaban movilidad y riqueza al desarrollo argumental de la comedia e incorporada aquí como criterio de dirección, merecería ser más aprovechada a nivel interpretativo en aras de construir una propuesta espectacular más amena, en la que intérpretes y público alcanzaran a disfrutar y, por ese camino, a comprender el juego que es el teatro.²

Destacan, sin embargo, por su contribución a los ambientes represen-

tados, las citas de varios de los hitos de la historia de las artes plásticas que hacen parte de la propuesta escénica. Iconos incorporados a la cultura popular como *La última cena*, *La Gioconda* o *El descendimiento de la cruz*, entre otros, tienden puentes al espectador sin que por ello funcionen en todos los casos en su intención paródica. No se opera, siquiera en estos momentos, la necesaria intercomunicación entre los intérpretes, en función de validar esas imágenes dentro de un contexto representacional otro, condición sin la cual no se llega a inducir similar efecto en el receptor. Interesante sería, en este punto, estudiar las relaciones que pudieran existir entre la reproducción de dichos iconos y su concordancia, al nivel de procedimiento, con apropiaciones similares que se producen en hechos culturales tan cercanos a la directora como las parrandas de barrios del centro del país –región de la que procede.

De modo que, así como entonces se representaban las obras en los patios o corrales de los grandes edificios, hoy se nos presenta el *Don Gil...* de Berta Martínez en un recinto teatral a la italiana concebido a la usanza de «las plazas y ferias madrileñas del siglo XVII»³, verdadero hallazgo de síntesis de la directora que, por otra parte, exige mayor claridad en el trazado de los personajes y en su diferenciación con respecto a la masa coral que ocupa permanentemente el escenario. Dicho hallazgo, si bien nos rebela una vez más la gran capacidad compositiva de la Martínez, refuerza la indefinición identitaria de los personajes protagonistas y lastra, por ausencia de contraste, las posibilidades del propio desempeño coral.

Fernando León Jacomino

¹ Rivero, Bárbara. Programa de mano de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina bajo la dirección de Berta Martínez, p. 3., La Habana, 2001.

² Paráfrasis del texto de Peter Brook, glosado en el ya mencionado programa de mano, p. 2.

³ *Ibidem* 1, p. 2.

■ Belleza y poesía en *El cartero de Neruda*

El reciente estreno de la Compañía Hubert de Blanck, *El cartero de Neruda* de Antonio Skármeta en versión y dirección de Orietta Medina, no sólo es el mejor trabajo directriz hasta la fecha de esta creadora, sino una puesta en escena de alto resultado artístico.

El texto de Skármeta, de hermosos diálogos y con una historia de solidaridad y belleza espiritual en la relación entre hombres de diferentes niveles de instrucción, educación u oficio –uno poeta: Neruda, otro: su humilde cartero– posee la riqueza literaria como estímulo para la realización de bellas imágenes plásticas. Sin embargo, al comienzo de la obra su estructura padece reiteraciones contra las cuales ha batallado la directora, quien salva y vence en considerable grado estas dificultades. De este modo, se percibe el rigor de las composiciones, de las agrupaciones, del uso del espacio y la minuciosidad en los detalles para teatralizar este texto y atrápanos visualmente.

La versión de *Ardiente paciencia*, título original del autor, en este caso trata de enriquecer la trayectoria del personaje Neruda con el final de su vida que ocurre en Isla Negra y los sucesos del contexto que lo rodeaba, la muerte de Allende y el golpe de estado de Augusto Pinochet. Es en esta segunda parte donde el conflicto se focaliza en lo sociopolítico, y pasa a segundo plano el tópico principal: cómo la poesía puede unir y hermanar a personas tan disímiles y hacerlas coincidir hasta en lo ideológico. No obstante es un punto de vista válido el que la Medina ha privilegiado y para ello ha empleado las leyes del arte.

Sólo en breves instantes, por ejemplo, en la escena en que se escucha la voz de Neruda diciendo un poema que ha enviado a su cartero, la reacción de este mediante la tarea de dirección podrá recrear en imágenes

el éxtasis y la belleza de la poesía inundando toda la escena, quizá desbordando el realismo presente y perfilar poéticamente el mundo de la ensoñación que las palabras del poeta proponen.

El espectáculo se revela pensado escrupulosamente, además, por la selección y la riqueza de los lenguajes que intervienen en el mismo. En primer lugar, quiero mencionar el esplendoroso diseño de luces de Saskia Cruz, un factor que contribuye en gran medida a los propósitos de visualidad de la dirección, inteligente al seleccionarlo. La iluminación crea ambientes, claroscuros, contribuye al dramatismo, a los tintes de comedia, a los momentos épicos y a los aires de fiesta que también encierra la puesta en escena. La escenografía es otro punto a favor de la Medina, pues ella ha creado un espacio multipropósito, un entorno oscuro –Isla Negra, pero también las sombras del fascismo que se acercaba a Chile. El color brindado por luces y vestuario da relieve y perfila los objetos y figuras sobre el fondo tan sugerente que otorga profundidad plástica y dramática.

El vestuario, a cargo de Elba Vives, prestigiosa diseñadora de la televisión, ha sido elaborado con el intelecto y la sensibilidad, no sólo por el empleo de las tonalidades, sino por la concepción de la clase social y la psicología de los personajes. Soluciones técnicas felices son el uso del giratorio, la presencia de los planos del fondo, el centro y el proscenio, que contribuyen a aligerar el ritmo de la representación para equilibrar la constante del verbo.

Las actuaciones pueden sintetizarse en la unión de niveles muy diferentes de desarrollo artístico que se han tratado de conciliar –observo un arduo esfuerzo en este sentido– pero que no se ha conseguido del todo.

En los personajes secundarios, se destaca José Ramón Vigo por su caracterización precisa, de sutil gracia y apoyo en cuanto al ritmo necesario para las escenas expositivas y Faustino Pérez que sostiene la atención de las escenas de lucha política, sobre todo por la energía de que es portador en su Diputado Lablé.

En el rol de Matilde Urrutia, amorosa figura inspiradora para Neruda, Mayelín Barquinero despliega dinámica y precisión en las acciones físicas, en un papel demasiado desvaído pero en el que podría intensificar para futuros empeños la convicción de las intenciones y los matices que en esta ocasión se le escapan a ratos. Recordemos que un estreno es un primer escalón de confrontación con el público, que luego se perfila en la temporada de funciones, y sobre todo, después del reposo y las reposiciones.

Beatriz González, novia y más tarde esposa del cartero, encuentra en la joven y prometedora actriz Judith Carreño, el desenfado y vigor de la muchacha enamorada en oposición a la madre impositiva. Su discurso vocal y físico se integra a una imagen creíble.

El cartero Mario Jiménez del debutante Ariel Díaz, me sorprendió por su frescura e ingenuidad. Con veinte años y poca experiencia sobre las tablas, mantuvo su protagónico todo el tiempo, algo que en ocasiones no logran actores ya consagrados. Hemos de estar pendientes de los futuros desempeños de Díaz.

Habrà que referirse a un antes y un después de *El cartero...* dentro de la carrera de René de la Cruz (hijo), pues

el actor consigue su mejor desempeño hasta el momento. Apela a la sobriedad, la contención, el deseo de penetrar el alma del poeta. Conseguidos están sus desplazamientos, miradas, interrelaciones. Su caracterización interna y externa comprende un respetable y respetuoso trabajo de asunción del poeta. Le recomendaría eliminar el acento chileno del personaje, que en mi opinión nada aporta al aplomo que insufla a su Neruda.

La experimentada actriz Miriam Learra, al asumir a Doña Rosa, madre de Beatriz, derrocha maestría en el buen decir, apoyando la creación de una mujer irascible pero humana, signada por una frustración de juventud pero con rasgos simpáticos a pesar de su acidez. Su excelencia aflora al interpretar los versos de Neruda.

Antes de finalizar, recuerdo el apoyo eficaz de la banda sonora de Adrián Torres, que recorre desde la música incidental hasta la folklórica.

Neruda, sus cartas y su cartero admirador, nos emocionan una vez más puesto que, como ha dicho Mercy Páez en sus notas, «se unen dos vidas que se nutren con lo más auténtico de su imaginación y espiritualidad.»

Roberto Gacio Suárez

■ Un bolero en estado de alerta

La naturaleza del arte teatral entraña el carácter representacional. Un espectáculo de teatro lo es en la medida que se repone en escena, se reitera ante un público determinado. Cada una de esas representaciones públicas es en pureza única: la ejecutoria actoral, el decursar rítmico de las escenas, los estados de recepción, en fin, las vibraciones energéticas no suelen ser idénticas entre una función y otra, como tampoco resulta idéntica una misa con respecto a la anterior, aunque sea oficiada por el mismo sacerdote, en el seno de la misma comunidad católica y en igual templo.

Para la gente de teatro, estas son verdades de Perogrullo. Como lo es el hecho de que, desde el punto de vista de la artesanía teatral, sólo la continuidad de las representaciones garantiza una eficaz articulación de los mecanismos internos de la puesta en escena, una definición más nítida de lo que puede aportar cada lenguaje artístico y cada creador implicados.

Estos aspectos son decisivos en el establecimiento de las estrategias de programación, sobre todo en un país donde es tan elevado el número de las agrupaciones de teatro, son tantas las limitaciones materiales para la creación y la confrontación artísticas, y prácticamente toda la actividad teatral profesional se integra a un sistema de organización estatal.

En la Ciudad de la Habana, por ejemplo, sólo los grupos con sedes propias o permanentemente vinculados a espacios de representación (en instalaciones teatrales u otras), logran una estabilidad de la programación, una explotación más o menos coherente de sus repertorios y la formación y crecimiento de un público. Los habituales dos fines de semana en salas y teatros con que venían siendo beneficiados los colectivos no



adscriptos a espacios fijos de representación, al cabo constituyó una solución igualitarista que no jerarquizaba o diferenciaba a los grupos y espectáculos a partir de criterios de valor artístico.

Por fortuna, esas políticas han comenzado a rectificarse en el Consejo Nacional de las Artes Escénicas. A tono con determinado mejoramiento de las condiciones materiales y financieras, tal cambio se aprecia en una mejor explotación de algunos títulos, en la promoción de giras artísticas y en los avances que se perciben a través de la cartelera mensual que edita la citada institución.

II

El grupo de teatro Pinos Nuevos, de la Isla de la Juventud, estrenó *El último bolero*, texto original de Iliana Prieto y Cristina Rebull con puesta en escena de Miguel Olaechea, el pasado 28 de enero de 2001. Seis semanas después, el sábado 1º de marzo, yo asistí como invitado a la tercera función de *El último bolero*.

Sofía, una madre que abandonó a su hija adolescente en Cuba durante el éxodo masivo por el Mariel, siguiendo los pasos de su hijo varón homosexual, regresa para encontrarse con Beatriz, la hija, antes de morir; e intentar llevarla a Estados Unidos con el fin de que se haga cargo de la habitual sobreprotección de su hermano. Tras un duro proceso de adaptación, Beatriz, por su parte, logró reordenar una vida que en modo alguno reclama ya la presencia del hermano ni de la madre, y ha encontrado en una relación lésbica el afecto, la comprensión y el amor. El encuentro madre-hija transcurre entre una franca tensión inicial y una mutua comprensión final que, no obstante, remarca al personaje de Sofía como víctima de la enajenación.

La teatralidad del espectáculo descansa en un ritmo ágil (la espacialización se extiende por algo más de una hora) y, preliminarmente, en los objetos presentes en la escena. Un gran paño verde traza líneas sobre el escenario, eventualmente cubre los



cuerpos de las actrices y dinamiza la percepción visual. Una sombrilla acompaña a cada actriz, sirviéndoles como medio protector y de combate. Tres teléfonos –uno matriz y dos extensiones– aparecen en escena, y son usados frecuentemente dos de ellos. Un gran telón recrea, al fondo, un vitral, que intenta erigirse en símbolo de cubanidad. Al centro fondo, una puerta conduce a un zaguán interior. Esta última área apenas viene a emplearse al final del espectáculo: por allí vemos marcharse a la madre. A un nivel más profundo, ¿qué ocurre con la presencia, combinación y empleo en general de estos otros elementos escénicos? Generan una imagen visual sobrecargada, desvirtúan la percepción de lo esencial de este espectáculo, no contribuyen a redimensionar la teatralidad potencial del texto dramático.

Es posible percibir, no obstante, que un sencillo estudio del color opone el negro total del vestuario y la sombrilla de Beatriz, al tejido estampado donde predomina el verdeazul que identifica a su madre Sofía. La aridez del no color, del enfrentamiento descarnado a la vida, ante la frivolidad que una y otra vez asoma en la conducta de la madre.

Quizás sea en el plano actoral donde más se requiere que esta obra gane en representaciones. En la función observada, Delvis Duboy

(Sofía) aventajaba a su contraparte Berta Martín (Beatriz) en el dominio de su personaje. Todo el tiempo sentí que me encontraba ante dos actrices muy creativas, que arribaban por caminos diferentes a un resultado común. En ese resultado, el director puede y debe hacer aún más coherente y convergente el desempeño de ambas. Una variante pudiera ser reducir el universo objetual con que trabajan las actrices, concentrándolas así en una exploración más honda de sus emociones y estados de ánimo. Otra alternativa válida estaría, pienso yo, en hacer menos evidentes los conflictos centrales de cada personaje; esto es, en jerarquizar lo que no se dice, aquellas zonas preñadas de intenciones que sólo son tenuemente alumbradas en el nivel de la dramaturgia escrita.

Resulta estimulante el grado de comunicación, pudiera decirse de complicidad, que esta puesta en escena de *El último bolero* logra establecer con sus espectadores. Aunque sobre el escenario se localizan soluciones no del todo eficaces –el uso de las sombrillas, por ejemplo– y otras un tanto manidas –en ese caso está la gran tela verde–, no encontramos concesiones para cautivar al espectador. Ocurre que los temas de la familia escindida y el enfrentamiento progenitor/hijo son constantes en la vida social y cultural del cubano, quien

no se inhibe de evaluar las nuevas aristas de esos problemas. No resulta difícil seguir la conducta emocional e intelectual de los espectadores ante la trama dramática. Por otra parte, la puesta en escena desarrolla un contrapunteo entre cierto referente nostálgico que viene dado desde el plano musical, y el tratamiento mesuradamente jocoso de las vicisitudes que nuestra supervivencia como individuos y como país ha acarreado en años recientes.

III

Soy consciente de haber ordenado estas notas sobre una propuesta que requiere maduración y mucho trabajo. Por razones de rigor, hubiera preferido observar una función adicional de *El último bolero*. Lamentablemente, no estaban dadas las condiciones organizativas para que esa función se llevara a cabo al día siguiente de mi primer visionaje.

Si queremos preservar y enriquecer nuestra actividad teatral, estoy seguro que tanto los artistas como los funcionarios, los críticos como los promotores, debemos asumir sin reservas que el teatro es un proceso de creación continua; que el estreno de una obra no supone nunca una terminación definitiva; que varios motivos, conceptos e imágenes estéticas se desplazan de un espectáculo a otro, cuando los procesos creadores responden a proyectos bien fundamentados y a una práctica sistemática.

Parte insoslayable de esa práctica sistemática, es la confrontación frecuente con los espectadores y con otros teatristas. Sólo así se completa el ciclo que hace del teatro un arte de relaciones. Verificado con auténtico sentido creador, ese diálogo es garantía para evitar el reciclaje vacío de formas y la parálisis agónica del colectivo artístico, sin lugar a dudas la célula viva de un movimiento teatral.

Pedro Morales López

■ Santa Camila de la Cruz de Piedra

Me debo a mí mismo el regreso a un punto de la otra Isla, de ese pequeño trozo de tierra que en mi niñez se conocía simplemente como la Isla de Pinos, y en el cual quiso la imaginación de tantos ver las costas de aquella otra mítica isla donde Robert Louis Stevenson enterrara su tesoro. Allí, entre las casas humildes de Jacksonville, o Cocodrilo, como ahora se le llama, viví y trabajé durante varios meses de 1992, junto a un fervoroso grupo de estudiantes de la ENIT: tropa conducida por el no menos fervoroso José Oriol González, envueltos todos en el empeño de mezclar nuestras graduaciones con la propia existencia de ese lugar, antigua colonia de descendientes de las Islas Caimán que allí perduran. Fueron meses que dibujaron en mi memoria otra geografía del lugar, localizada no sólo en la fachada de las viviendas que conservan una arquitectura que prueba esa huella de otras culturas, o en el hermosísimo paisaje, sino más bien en las canciones, juegos, recuerdos, historias personales y colectivas de aquellas personas para los cuales acabamos siendo verdaderos familiares a los cuales casi nos impiden el regreso, una vez terminados los meses que compartimos con ese estado de ánimo que alimentó nuestras sencillas puestas en escena, basadas en ese amable arsenal de nostalgias y secretos que nos revelaron. Supe así que el teatro comunitario, hecho entre esas personas y nosotros, es un espejo de retroalimentación que ha de lograrse a partir de ese diálogo mutuo, *trueque*, como también le llaman, que surge desde el arte y su necesidad de hallar en la vida interrogantes y verdades eternas, intercambiadas con la franqueza de un saludo y la futuridad de quien algo recoge y siembra. Los días de Jacksonville me confirmaron esa forma posible de la escena, tan válida como la que palpita en una sala

teatral o en un anfiteatro griego. De algún modo, pues, cuando me convierto en espectador de una puesta que se arroga el título arduo de teatro comunitario, vuelvo a ser el de aquellos días de 1992, recordándome el regreso que a ese pueblito costero me deberé eternamente.

Esa experiencia, insisto, me reveló claves que luego me han sido útiles para juzgar y entender tantas otras expresiones dramáticas. Pensando en todo ello me dirigí con un grupo de colegas al reencuentro de esa pieza clave de nuestra dramaturgia que firmara José Ramón Brene en los tempranos 60. *Santa Camila de la Habana Vieja* regresaba a reflejarse en la mirada del espectador, treinta años después de aquel montaje de Adolfo de Luis que nos la regalara. En Cruz de Piedra, una localidad limítrofe de la provincia capitalina, iban a mezclarse actores profesionales y aficionados para revivir esos diálogos de sabrosa cubanidad. El suceso, dirigido por el pertinaz Huberto Llamas, se produjo en los días del Congreso Internacional Cultura y Desarrollo, y unificó en esa función a la gente sencilla del lugar con importantes personalidades de nuestra política y nuestra cultura. Por todo ello, queda claro, la representación se produjo en un clima excepcional. De ese hecho, y del modo en que pudo y no recordarme mi propia experiencia comunitaria, quiero dar fe en estas líneas que tienen su origen, pues, en Jacksonville y en Cruz de Piedra, aunque también hubieran podido tenerlo en la Ciénaga de Zapata, las lomas del Escambray, o los picos de la Sierra donde otros tantos se esfuerzan en ofrecer al teatro comunitario del país un rostro que varía según las calidades y propósitos verdaderamente comunicativos y estéticos de cada zona y cada cual.

A la caída de la tarde llegamos, entonces, los espectadores al sitio donde iba a presentarse la célebre historia de la santera celosa, negada a dar el paso que las nuevas circunstancias le exigen, duda en la cual se debatirá para finalmente

comprender que no puede quedarse sola, perder a su hombre que sí ha progresado, enclaustrarse. Al aire libre, ante un conjunto de sillas diferenciadas del resto del espacio ante el cual iba a representarse, nos ubicaron junto a otros periodistas y colegas, mientras, detrás de nosotros, se apiñaban los pobladores de Cruz de Piedra, quienes han llegado a este sitio tras haber perdido sus viviendas por derrumbes u otras causas similares. Se trata, esa localidad, de un punto sin más historia propia que la de esos hombres y mujeres que esperan se les conceda un nuevo domicilio, y que han hecho de esa espera parte palpable de sus más tremendas preocupaciones. Una suerte de sainete, que protagonizaban ellos mismos antes de que al fin comenzara a representarse la obra de Brene, testificó esa urgencia, válida en tanto asunto doloroso, aunque resultado en un tono de comedia costumbrista que debe demasiado, sin embargo, a la improvisación chabacana y estereotípica que convierte a esos pobladores en parte de un retablo amargo donde no faltaba el maricón, la santera, la chusma nada diligente y aun la policía –*Así es mi barrio*, se llamaba el sainete. Este grupo, creado hace apenas dos meses atrás, posee todos los defectos y quizás las virtudes de un trabajo apresurado y epidérmico, que pese a ser dirigido por el propio Llamas (a quien, como nos recuerda la doctora Nisia Agüero, se le reconoce tanto en el extranjero su trayectoria en estas búsquedas), deberá convertirse, para ser asumido como real proyecto comunitario, en centro irradiador y verdadero protagonista de lo que fuimos a ver a Cruz de Piedra, y no quedar como un aderezo o añadido a ese plato fuerte que fue la *Santa Camila*... Hablemos ahora de ella, y tal vez se me entienda mejor.

Me callo esas frases en las que tantos colegas se deshacen machacando el resabido asunto de cuán importante es que una pieza como esta no falte en nuestros escenarios. Es cosa de Perogrullo que no tiene este país una compañía que sostenga, en activo, los textos mayores de nuestra

dramaturgia, y de la importancia de esta obra puede dar fe el que, coincidiendo con la puesta de Llamas, esté Suárez del Villar presentando su propia versión de la misma en el capitalino teatro Fausto. Jacqueline Arenal se estrenó en Camila, y junto a ella apareció María de los Angeles Santana, siempre tan profesional. Albertico Pujol fue el Níco, y junto a ellos Tito Junco, Roberto Gacio, Humberto Páez y otros salieron a ese entarimado para encarnar esa galería aún viva de rostros y maneras del cubano que José Ramón pudo comprender. La pieza ha sido recortada, pero no desde los preceptos que una dramaturgia de ese espacio pudiera argumentar, haciéndose tediosa en las escenas intermedias, repetitiva en las broncas y reconciliaciones de los protagonistas y amigos del barrio, etc. Y es que *Santa Camila de la Habana Vieja* (perdón, casi escribo *de la Cruz de Piedra*), no se resuelve desde la dinámica propia de ese ámbito, reduciendo su proyección a una falsa frontalidad, maniatada por los micrófonos dispuestos inmisericordemente por todos los lugares, y convirtiendo en un mero fondo a los habitantes del lugar, quienes, tras aparecer en *Así es mi barrio* se integran a la representación mayor sólo en tanto comodines, cambiando los muebles o portando antorchas en un momento de difícil credibilidad folclórica. Son los reconocidos actores del cine y la televisión, los profesionales, quienes manejan los textos de Brene, y vale la pena preguntarse hasta qué punto pueden estar ellos comprometidos con las problemáticas de ese ámbito en el cual sólo representan un par de funciones que luego se repetirán ya en el cómodo amparo de un teatro a la italiana. O sea, ¿es en verdad propio del teatro comunitario trasponer los conflictos latentes de un grupo humano para focalizar la atención en un resultado que protagonizan artistas valiosos aunque no pertenecientes en verdad a esas preocupaciones, que vienen sólo breve y efímeramente a representar un argumento historizado, cuyos cardinales se

distancian de lo que, en la corta pieza precedente los verdaderos pobladores del lugar han narrado como un grave asunto material y existencial? No fueron esos los indicios aportados por el paradigma del Teatro Escambray, sostenidos por búsquedas enteramente comprometidas y orgánicas con su contexto. Nuestra Ópera Nacional de Cuba, por demás, se ha ido a las lomas a ofrecer su arte: lo ha hecho con humildad y nunca he oído decir a sus artistas que hacen teatro comunitario, sino esa labor ardua y hermosa que es la de extender la cultura a zonas de difícil acceso, donde existe un público que agradece esas propuestas que le resultan inéditas con el mismo fervor que les arranca la presencia continuada e indagadora de los creadores que los ubican en el centro de sus obras, fundamentando desde la investigación constante en las tradiciones de cada sitio un resultado de loables incidencias sociológicas y antropológicas. Se ha confundido mucho lo uno con lo otro, y deslindar el valor de ofrecer esos productos artísticos dentro de sus alcances distintos no es cosa que desde los esfuerzos, sino la posibilidad real de calibrar lo que cada creador propone y espera. *Santa Camila de la Habana Vieja* es, aquí, una incursión que ha permitido a los pobladores de Cruz de Piedra ver de cerca a las estrellas que admiran, haciendo una importante obra de nuestro repertorio. Una incursión, digo, y no una labor fundacional en la que ellos mismos puedan dialogar con ese texto desde una instancia que los refleje y los haga participar más allá del chiste o el aplauso. Me gustaría, dentro de unos meses, volver a ese sitio y presenciar una función en la cual esos actores, convertidos en un núcleo estable, movidos a ellos por la responsabilidad que pueden haber asumido con ese espacio y sus gentes, sin cobrar un salario que doble la cantidad que reciben por todo un mes de trabajo a cambio de unas pocas funciones, encarnen una obra que transforme aquel sainete en un juego teatral que diga de nuestra realidad con la firmeza que parece faltarle hoy a nuestra dramaturgia.

Quiero, sin embargo, antes de concluir, comentar algunas actuaciones. Confieso que, al confrontar diversos momentos de su carrera, no siempre me hallé convencido ante el desempeño de Jacqueline Arenal. Mujer de indudable belleza, ha crecido desde su graduación con el maestro Roberto Blanco a la estatura de una actriz cada vez más segura de sí misma. Encasillada en personajes de corte lírico, a los que tan bien se ajusta su rostro, ha logrado una Camila de veras loable; no perfilada aún del todo, pero sí resuelta con la fuerza arrolladora y desafiante de esa mujer segura de sus santos y tan insegura de sí misma. Pensando además que por primera vez se enfrenta a ese personaje mítico, y en condiciones tan diversas a las del teatro que hasta ahora conoció, puedo darle un sincero aplauso. El Nico de Alberto Pujol fue, sin embargo, repetitivo y poco firme en el recuerdo y manejo de sus textos. Resuelto con el carisma del actor, no bastó eso para dar la imagen ardua del personaje. Ya elogí a María de los Ángeles Santana: verla sobre la escena dice de sus ganas de persistir. Y si Tito Junco aportó una nota popular auténtica, de genuino trazado costumbrista, el resto del elenco fue o gritón o mesurado, agrisado o chabacano, pobre o fatigante. Sobre todo la madrina de Humberto Páez (¿por qué un personaje travestido en una obra de bases realistas, y por qué abaratar un personaje de textos claves en la posterior transformación de Camila de modo francamente irrespetuoso con la concepción de Brene?) resultó fallida, y es de lamentar que sus esfuerzos no se validaran en hallazgos.

El recuerdo, pues, de Cruz de Piedra, va a permanecer en mí ajustado a esa imagen teatral, a una *Santa Camila...* que pasó fugazmente por ese sitio y esbozó un diálogo aún no firme con sus pobladores. Comprobar que, pese a todo, la pieza de Brene sigue siendo palabra cubana y viva, es algo que me reconforta: el público aprobó con naturalidad esos diálogos firmados hace ya más de treinta años. Querré volver con mis colegas a Cruz de Piedra cuando pueda ese mismo público estar

sobre la escena desde la plenitud que halle en sus conflictos un hecho verdaderamente artístico, un juego de veras teatral que aplaudiremos no sentados en las cómodas e impropias sillas distanciadoras, sino desde las gradas, los bancos o los muros en los que, confundidos diáfananamente con ese espectador de a pie, pueda el teatro decirnos cuánto nos parecemos, cuánto nos diferenciamos, cuántos y cómo podemos coincidir al aire libre convocados por el teatro que surja, en trazo orgánico y perdurable, en esos escenarios aún inimaginados de la Isla.

Norge Espinosa Mendoza

■ *Pájaros de la playa*, todo en claro

«Únicamente frente al mar respiraremos un instante»

Singular, ajena a la rutilante algarabía que señala los «supremos» sucesos de la época, concentrada en su propio espesor, *Pájaros de la playa* emerge en medio del actual panorama escénico de la Isla, no sólo como «teatralización» de la última novela de Severo Sarduy, sino además como consumación de una poética que, depurando su estrategia operante a partir de la salvaguarda del teatro de grupo y de la noción de laboratorio, posibilita, en la sostenida investigación, la permanencia de un hacer de vanguardia en incesante replanteo. En este sentido la búsqueda de Nelda Castillo y su colectivo El Ciervo Encantado regresa a los textos del importante narrador cubano, no ya con el interés de indagar en las esencias del ser nacional visto desde la integración barroca y la síntesis profunda que logró el camagüeyano en *De donde son los cantantes*, sino para arrostrarlos la urgencia y la precariedad evidenciada en su obra postrera; páginas de la enfermedad y la muerte.

Víctima del SIDA, testigo en carne propia del deterioro irreversible con que la pandemia manifiesta su victoria sobre la especie, Sarduy trazó al límite de su existencia un mapa agonal, cartografía de sí mismo que integran textos como *El cristo de la rue Jacob* y *El estampido de la vacuidad* y que tiene en *Pájaros de la playa* sus coordenadas más precisas; escritura del cuerpo, más que de la imaginación o la memoria, que aspira a tocar el alma, la materia entrañable de la que estamos hechos. Profundizando en esos mismos derroteros, los integrantes de El Ciervo Encantado han construido la puesta en escena partiendo de sus urgencias personales, de aquellas infecciones del cuerpo y el espíritu que deben ser conjuradas, sea tal vez por ello que, más que una versión de la novela, el espectáculo deviene un acto ritual de fuerte impacto, en tanto no va dirigido al intelecto, sino a los genes, a la naturaleza misma del ser humano. Se habla aquí de la muerte física —«la distinta brevedad de la vida»—, de la continua agonía de los que esperan «una tempestad o un milagro» que modifique el destino, que los —nos— libre de «todo mal».

Tratado escénico en torno al misterio de la humanidad y sus imponderables, *Pájaros de la playa*



propone un nuevo renacimiento, volver al hombre centro del mundo, a la figura arquetípica de Da Vinci, rescatar la armonía y anteponer a todo absolutismo externo ese milagro íntimo y efímero que hace posible la subsistencia en medio de las más hostiles condiciones, sean, tal vez, intenciones de una puesta que asume el riesgo como estructura. Es imprescindible referirse a la labor actoral, verdadero pilote sobre el que descansa todo el espectáculo. Mariela Brito, Eduardo Martínez y Lorelis Amores, no interpretan esta vez personaje alguno, en cambio, convocan su presente asumiendo esta obra como única estrategia de salvación.

Ondulando en el vacío, sin asideros, durante unas tres horas aproximadamente, los intérpretes participan de una experiencia violenta. La función se inicia en un punto clímax, de ahí que sea imprescindible que los actores comiencen su preparación psicofísica mucho antes de que lleguen los espectadores, sólo así les es posible alcanzar el estado límite, cercano al trance, que sostienen en el transcurso de toda la puesta. La agonía, la fiebre, la locura y la memoria esculpen diversas posturas en cada cuerpo, mutaciones múltiples que permiten el desmontaje de la ficción en pos del acto concreto que, en el aquí y ahora de la puesta,



comparten juntos actor y espectador.

Habitada por fantasmas diversos, *Pájaros de la playa* desarrolla extensamente el trabajo iniciado por su directora en su anterior espectáculo, *De donde son los cantantes*; obra con la que El Ciervo Encantado inicia un acercamiento a los textos de importantes autores de la diáspora –Sarduy, Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, etc.– cuyas páginas, en algún sentido deudoras de la «tradición cubana del no», nos pertenece ineludiblemente. Ahora bien, más que una simple continuación, el reciente estreno constituye una especie de suma de toda la obra escénica de la Castillo.

Regresando a los tiempos de *Un elefante ocupa mucho espacio* y *Las ruinas circulares*, la directora recupera esa extraña relación con las artes plásticas que ha caracterizado sus montajes. Aparecen aquí composiciones que recuerdan la escultura de Rodin, los grabados de Goya, las volátiles figuras del Greco, e incluso algunas visiones picassianas; emergen además emparentadas con el nuevo tema las imágenes de Fidelio Ponce de León y Antonia Eiriz. Y es que sin más apoyatura que el nylon –único elemento utilizado que se convierte en metáfora de los sucesos múltiples del vivir e incluso del propio cuerpo– al que cada uno se aferra, los

intérpretes conforman una escenografía móvil en constante metamorfosis, que posibilita un conjunto de vigorosas imágenes que con el diseño de luces alcanzan inusitado realce.

Poniendo todo en claro, calando en la profunda tragedia de la enfermedad, entre lo coreográfico y lo performativo, la puesta deviene una especie de butoh insular sin fábula precisa. Quienes en ella se exponen no cuentan historia alguna, en realidad lo que escuchamos, en traslapados monólogos, es un grito de alarma, una exhortación a la cordura; la muerte acecha siempre y estar vivos es en algún sentido un acto voluntario, del que debemos tener absoluta conciencia. Con ese llamado de alerta, desde el pequeñísimo teatro de la Facultad de Artes Plásticas del ISA, *Pájaros de la playa* sostiene la vocación antropológica y humanista que ha marcado desde sus primeras puestas el teatro de Nelda Castillo; modo de hacer –emparentado con una tradición de ruptura que trasciende la burda cotidianidad para explorar en las cicatrices de la memoria, en los orígenes y esencias del hombre– que constituye hoy por hoy una de las poéticas escénicas más coherentes del teatro cubano.

Jaime Gómez Triana

Libros

libros libros libros libros libros libros libros libros libros libros

■ Una vez más Quintero

Con el sello editorial de Letras Cubanas, recién ha sido publicada *Te sigo esperando*, otro de los éxitos escénicos de Héctor Quintero que tuvo en jaque a públicos de varias provincias durante más de dos años. Debo decir que ya en 1999 había aparecido en las excelentes ediciones de Juan Antonio Hormigón, de la Serie Literatura Dramática Iberoamericana que, auspiciada por las Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, iniciara la clásica *Aire frío*, del nuestro también clásico Virgilio Piñera.

Y es oportuno citar a Hormigón en su documentado prólogo que acompañó a dicha edición («La gran artesanía»), por cuanto subraya que «la literatura dramática que ha escrito Héctor Quintero habla ante todo de Cuba, de la Cuba que habita y de su historia. Lo hizo siempre de forma directa, escogiendo tipos y temas del entorno, escuchando con oído atento el habla popular...»

En la edición cubana, la presentación y el apéndice corren a cuenta de la teatróloga Lilliam Vázquez, y se incluyen comentarios de los periodistas Ada Oramas, y Rolando Pérez Betancourt, así como de los teatrólogos Amado del Pino y Roberto Gacio, de quien se insertan sus notas al programa y dos artículos.

Es el propio Gacio quien subraya uno de los puntos decisivos del éxito del Quintero dramaturgo: el diálogo, «incisivo, enjundioso, portador de acción aunque de fondo dramático, aquí y allá salpicado de deliciosas notas de humor costumbrista».

A ello se debe sumar el criterio de Lilliam Vázquez, quien en su prólogo («Al encuentro del público»), destaca en sus diálogos «una gran fluidez y efectividad, uno de los evidentes valores de su teatro», los que para Amado del Pino poseen otro rasgo de indudable valía: «agilidad».

Es, pues, el diálogo uno de los pivotes de su dramaturgia, en la que la comedia costumbrista se lleva los lauros desde sus emblemáticas *Contigo pan y cebolla* (1962) y *El premio flaco* (1964), merecedoras de sendas Menciones en el Concurso Casa de las Américas y, la última, además, laureada en eventos internacionales, como el del ITI en París (1968), donde la seleccionara un jurado integrado, entre otros, por Eugene Ionesco.

Ambas, sin duda, son títulos fundamentales de la dramaturgia cubana de la Revolución, en cuya primera promoción surgiera el también director artístico, junto a nombres de no menor significación, como, entre otros, los de Eugenio Hernández Espinosa, Ignacio Gutiérrez, Gerardo Fullea León y Nicolás Dorr, por sólo mencionar algunos esenciales.

Te sigo esperando asume el que algunos denominan «estilo Quintero», signado además por otras características decisivas de su discurso, como el hábil trazado de los personajes y el lúcido abordaje de las situaciones, siempre desde la impronta de un realismo nada chato, sino enriquecedor de sus convincentes criaturas escénicas.

En otro lugar apunté que el autor, «de *Contigo...* acá, no ha abandonado sus premisas ideoestéticas. Comediógrafo costumbrista de raza, no deja de asumir esta vocación/intención —que le viene del bufo y conocimiento del carácter, expresión oral y gestualidad de los aquí nacidos—, a la que alía, fusionadas, la ironía y el humor en sus variantes del blanco al negro, pasando por lo grotesco y la crueldad.»

En consecuencia, la atenta y aguda mirada de Quintero nunca ha dejado de avizorar/tocar la médula misma de nuestros problemas cotidianos, en provecho de los intereses y apetencias del pueblo, del que el autor es parte y, como tal, a él se dirige.

Con su obra, el dramaturgo ha logrado una sostenida repercusión internacional, enriquecedora para la escena cubana en tanto la ha hecho significar en otros ámbitos. Vale recordar que *Contigo...* ha sido traducida y presentada en diversos puntos del planeta, y no sólo de Latinoamérica, y que incluso, bajo el título de *Rice and beans* (*Arroz y frijoles*), se estrenaría en Norteamérica.

La publicación de *Te sigo esperando* por la Editorial Letras Cubanas resulta un hecho singular para nuestra dramaturgia, pues en 1978 se iniciaría, por la Editorial Arte y Literatura, la importante Colección Repertorio Teatral Cubano con un título que pronto desaparecería de las librerías: *Teatro de Héctor Quintero*.

Con *Te sigo esperando*, los pronósticos auguran un *revival* de aquel suceso editorial, y más ahora, cuando la cultura cubana está de plácemes por su aún mayor apoyo estatal, lo que implica un afán de conocimiento y explosión popular por la cultura en su más amplia acepción.

Waldo González López



tablas en tablilla: julio-teatro-agosto

«Julio-teatro-agosto: otra estación del verano» fue el nombre de la temporada bajo la cual se produjeron múltiples estrenos para niños y adultos, actividades, jornadas: una antesala bulliciosa de la décima edición del Festival de Teatro de La Habana. Los colectivos capitalinos, en medio del calor de estos dos meses, no cesaron de programarse y extender funciones por varios fines de semana. Así, *El diario de Anna Frank*, por la Compañía Rita Montaner, o *El cartero de Neruda*, por la Hubert de Blanck, ofrecieron distintos modos de hacer que, junto a otros montajes, armaron esa palestra tan diversa y cálida como los días que la acogieron: *Trilogía de Heiner Müller*, *Cuentos del Decamerón*, *Edipo nuestro*, *Pájaros de la playa...* O las temporadas de *Sibila*, *La linda durmiente*, *La Cenicienta*, *Los inventos de un escaparate*, *Historia de una muñeca abandonada...* Funciones que contaron con numeroso público avisado por los efectivos spots de televisión y la cartelera.

Pudo verse en medio de este verano, por fin, la sorprendente caracterización que valiera a Gretel Trujillo el premio de actuación compartido en el Festival del Monólogo de Miami, como intérprete de *El enano en la botella*, de Abilio Estévez, bajo el sello de Teatro de la Luna. El circo se extendió durante varias semanas en la sala Kid Chocolate, con un programa diverso y atractivo mostrado a miles de espectadores. Y mientras Flora Lauten y Antonia Fernández daban los toques finales a las dos puestas más recientes de Buendía, y El Público ensayaba con denuedo su versión de *La gaviota* chejoviana, se puso a la venta el tomo *Teatro insólito*, de Nicolás Dorr —que recoge dos de sus últimas piezas junto a *Las pericas*—, el Centro Promotor del Humor congregó a artistas de todo el

país en el Aquelarre 2001, los guiñoles del Oriente cubano se presentaron en el Teatro Nacional de Guiñol, el grupo Cimarrón auspició en el Cerro su evento anual Barriocuento, y el incansable Teatro de las Estaciones recorrió varias provincias con *Pelusín y los pájaros*. Sucesos todos que merecen nuestro comentario desde esta y próximas entregas.

Y en estos meses estivales, el segundo número de *tablas* del año que corre fue puesto en circulación en la tarde del viernes diez de agosto, día en que se presentara en el atrio del Hotel Plaza de La Habana Vieja. Acompañó dicho lanzamiento, patrocinado también por la Fundación Havana Club, la liberación de la convocatoria del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera, autor insignia que sirvió en esa ocasión como puente entre el nombre del certamen y el centro temático de nuestra revista.

Dos loas por el ballet

En reconocimiento a su relevante trayectoria artística, la *prima ballerina assoluta*, Alicia Alonso, mereció el Premio Extremadura a la Creación 2001, dotado con cuatro millones de pesetas. El jurado, presidido por la bailaora andaluza Cristina Hoyos —e integrado además por el crítico José Monleón, los periodistas María Luisa Blanco y Julio Bravo, y el escenógrafo portugués Helder Acosta—, se decidió de modo unánime por la Alonso, fundadora de la Escuela Cubana de Ballet y gloria del arte escénico del orbe. El Extremadura se suma a la lista de las numerosas distinciones que internacionalmente la figura emblemática del ballet cubano ha recibido; entre ellas, la medalla Pablo Picasso, de la UNESCO, la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid, y la Orden de las Artes y las Letras en el Grado de Comendadora, conferida por Francia.

Por otra parte, el Comandante en Jefe Fidel Castro inauguró el pasado viernes 22 de junio la Escuela Nacional de Ballet. El edificio, que anteriormente acogía un centro de preparación de esgrimistas, se ubica en la calle Prado de la Habana Vieja, y ha sido remodelado para el nuevo proyecto. Con una matrícula de 109 alumnos de todo el país, cuenta con varios salones para la práctica danzaria, así como salas de maquillaje, vestuario y video. Durante su discurso de apertura, Fidel comentó cómo las actuales condiciones de la edificación permiten que esta se convierta en una verdadera escuela nacional, donde primará el talento de los alumnos: «Cuando se habla de la Escuela Cubana de Ballet se está reconociendo a nuestro pueblo, se está reconociendo la obra de la Revolución.»

Nicolás en sus cuarenta de vida artística

«Veinte personajes reencuentran a su autor» fue el título de la gala homenaje al cuarenta aniversario de *Las pericas* y de Nicolás Dorr como autor teatral, celebrada en la sala Covarrubias del Teatro Nacional los días 14 y 15 de abril del presente año.

A principios de los 60, este dramaturgo que entonces apenas contaba con catorce años, asombró a los teatristas y al público con una farsa violenta sobre tres enloquecidas ancianas que usaban «pericones» para abanicarse; de ahí el título de la pieza. Ellas fueron el hilo de Ariadna que sirvió de enlace de los diversos fragmentos de obras que conformaron la gala, la cual contó con guión de Nelson Dorr.

Entre las piezas escogidas, destacan *El agitado pleito entre un autor y un ángel*, *Los excéntricos de la noche*, *Confrontación*, *Confesión en el barrio chino*, *Una casa colonial*, *La esquina de los concejales* y, por supuesto, *Las pericas*. Prestigiosas figuras de la escena cubana colaboraron con los

hermanos Dorr en este empeño: María de los Ángeles Santana y Margot de Armas en *Una casa...*, Rosita Fornés en *Confesión...*, Alina Rodríguez en la versión musical de *La esquina...*, Coralia Veloz en *Confrontación*, así como la tríada compuesta por Zoa Fernández, Daisy Dorr y Silvia Tellería en la pieza insignia de este dramaturgo, entre otras.

El programa de mano, que contuvo los sucesos más relevantes dentro de la carrera artística de Nicolás, fue enriquecido con comentarios críticos. La gala, su cuidado diseño y puesta ante cientos de espectadores, dan fe del sitio relevante que ocupa este autor dentro de la dramaturgia posterior a la Revolución. (Roberto Gacio Suárez)

Conferencia Científica en el ISA

Durante los días 7, 8 y 9 de marzo, tuvo lugar en las facultades del ISA la XI Conferencia Científica sobre Arte. Una de las comisiones que conformó el evento fue la de la Facultad de Artes Escénicas, bajo el título «Elsinor: un castillo para el teatro». Allí se dieron cita maestros, alumnos y teatristas de diversas zonas de nuestro movimiento teatral. Las ponencias, dictadas por los profesores del departamento de Teatología y Dramaturgia, abordaron, desde diferentes perspectivas, las confluencias y divergencias en el teatro cubano de estos tiempos, así como el tratamiento de las voces, gestos y rituales en el discurso escénico. Entre ellas, se destacaron «¿Arar en el mar?», de Osvaldo Cano, «Pelusín del Monte, títere nacional», de Freddy Artiles, y «Algunas reflexiones en torno al concepto de ritualidad», de Pedro Morales. Los estudiantes del departamento presentaron cuatro tomos de teatro de reciente publicación: *Si vas a comer espera por Virgilio*, de José Milián; *Te sigo esperando*, de Héctor Quintero; *El baile*, de Abelardo Estorino; *Otra tempestad*, de Raquel Carrió y Flora Lauten; así como las últimas entregas de *tablas* y *Conjunto*. También durante el evento, Teatro Buendía realizó una

demostración práctica de sus entrenamientos para la pieza *Historia de un caba-yo*, liderada por Antonia Fernández. Flora Lauten abrió las puertas de la iglesia donde el propio Buendía tiene su sede, en Loma y 39, para exhibir fragmentos de *Bacantes*.

Pero no sólo en este momento del curso el teatro fue centro de reflexión científica en el Instituto. Entre las conferencias magistrales que festejaron los veinticinco años de la institución, se destacó muy especialmente la del maestro Abelardo Estorino, donde el mismo reflexionaba acerca del modo en que un texto dramático sube a escena, y cómo ese mismo texto puede continuar transformándose una vez terminado. Estorino utilizaba como ejemplo su pieza *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés*, y su posterior transformación en *Vagos rumores*. (Luvel García Leyva)

Los quince de Elsinor

La decimoquinta edición del Festival Elsinor, que auspicia la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, tuvo lugar entre el 11 y el 16 de junio de 2001, en los tablancillos de la facultad y en algunas salas teatrales de la capital. El evento, que desde el año pasado retornó a la institución académica para encontrar en ella su centro de acción y debate, parece en la actualidad una quinceañera testaruda, que no hubiera madurado nada o, mejor, que no hubiese asimilado la experiencia legada por anteriores generaciones de teatristas que en ese mismo sitio, a finales de los 80, lo crearon cual modo de departir, y ser parte del movimiento teatral.

Si entre los objetivos de la cita, según expresa la convocatoria de la misma, se encuentra brindar un espacio de confrontación de las propuestas artístico-creadoras nacidas en el marco docente, así como mostrar los resultados estudiantiles en el curso 2000-2001, puede suponerse, luego de asistir a la programación ofrecida, que al menos en lo concerniente al teatro

esta creación en el período fue bastante escasa, por no decir casi nula. Mientras los estudiantes de danza contemporánea, folklórica y ballet permitían al público platicar con zonas de su quehacer, ninguno de los proyectos de curso de actuación formó parte de Elsinor, ni fue posible establecer con dichos procesos o resultados el debate cada vez más necesario, en tanto habría de ser la Facultad de Artes Escénicas la principal y más responsable fuente de ingreso de actores al sector profesional. Únicamente una puesta en escena, proyecto independiente de un estudiante a punto de graduarse, fue la muestra: *Una caja de zapatos vacía*, de Virgilio Piñera, halló en manos de Roberto Carlo Bautista, su director, y de otros dos jóvenes que lo acompañaron, una representación plena de lecturas contemporáneas y de correcto acabado.

Habría que preguntarse por qué, si el pasado año, con su regreso al castillo, Elsinor parecía renacer —entonces concursaron casi quince puestas de teatro para niños y adultos, más de la mitad con un nivel de digna calidad—, hoy no es esta fiesta de las tablas académicas más que una atropellada e inoperante sucesión de días. Días que transcurren sin que el verdadero intercambio supere lo que alguna charla o mesa redonda ofrece, sin que los estudiantes de Teatología y Dramaturgia se integren orgánicamente y discutan la práctica en que se sumen los de Actuación, al parecer ni demasiado abierta a la confrontación ni demasiado dada al diálogo. Habría que preguntarse por qué se persiste en dotar a esta cita de ese carácter internacional que no aporta al sentido con que Elsinor tendría que efectuarse, en un clima que trajera mejoras y abriera nuevos horizontes a los principios sobre los que se estructura el sistema de enseñanza de la actuación en este sitio, y también de la danza. Habría que preguntarse por qué el tono «competitivo» de Elsinor es hoy su

bandera –¿por qué habría de competir, en lugar de privilegiar y sostener un mínimo de calidad, consistente y apreciable en resultados concretos?

Acaso cuando estas preguntas tengan respuesta, podrá analizarse la pertinencia de un festival decimosexto. O lo que es lo mismo, cabrá justificar que esta quinceañera merezca ser mayor de edad.

La danza de gira

DanzAbierta ha tenido una fructífera temporada durante los primeros meses del año que corre. Entre el 20 y el 29 de enero, la compañía que dirige la bailarina y coreógrafa Marianela Boán participó en el Encuentro Transit III, organizado por Julia Varley, del Odin Teatret, y efectuado en Hölstebro, Dinamarca; la Boán impartió un taller y presentó el unipersonal *Blanche Dubois*. El estreno de *Chorus Perpetuus* tuvo lugar en el Teatro Mella de la capital cubana el 18 de abril, y entre el 2 y el 15 de mayo, esta pieza se mostró al público de Santiago de Cuba, Camagüey y Santa Clara. Del 14 al 24 de junio, participaron en el Encuentro Política y Performance, organizado por la Universidad de Nueva York y la Universidad Autónoma de Nuevo León, entre otras; allí también se presentó *Blanche...*, además de *Chorus Perpetuus*; la directora de la agrupación y el bailarín Alexander Varona, impartieron talleres. En los primeros días de julio, el más reciente estreno del colectivo visitó Santo Domingo, República Dominicana, en el marco de los festejos por los 23 años de la Casa de Teatro. Desde el 28 de julio y hasta el 9 de septiembre, Marianela Boán y Alejandro Aguilar participaron en el Bates Festival, en Maine, EEUU; y ofrecieron una clase demostrativa a partir del unipersonal *Gaviota*, en Barnard College, de Columbia University, en New York.

Entre el 14 de julio y el 11 de agosto, la compañía Danza Libre de Guantánamo, bajo la dirección de Alfredo Velázquez, ofreció funciones en Inglaterra, como parte de su segunda gira por este país europeo.

Entre ellas, se destacaron cerca de once presentaciones en festivales y eventos danzarios como el Womad Festival, además de las que tuvieron por sede el Lindbury Theatre, una de las principales salas del Royal Opera House de Londres. Los guantanameros se habían presentado con anterioridad en la sala Avellaneda del Nacional de Cuba, con un programa variado que incluyó estrenos y reposiciones.

El Ballet de Lizt Alfonso visitó durante la primavera, con algunas de sus más recientes producciones y parte del repertorio, las ciudades norteamericanas de Washington y New York.

Pelusín del Monte por Cuba

De la mano del colectivo Teatro de Las Estaciones, de Matanzas, Pelusín del Monte y Pérez del Corcho, títere nacional de Cuba, recorrió la isla entre el 21 de junio y el 17 de julio del presente año. Los titiriteros yumurinos quisieron homenajear con su recorrido el 40 Aniversario de la creación de los teatros de títeres por la Revolución, hecho que se inicia con la fundación en septiembre de 1961 del antiguo Guiñol de Oriente. Esta necesaria tarea fue entonces auspiciada por el Departamento de Teatro para la Niñez y la Juventud, del también recién creado por esa fecha Consejo Nacional de Cultura, bajo la dirección de la teatrística Nora Badía y con la colaboración imprescindible del entonces Guiñol Nacional de Cuba, dirigido por los hermanos Camejo y Pepe Carril.

Pelusín y los pájaros, primer texto para títeres y para niños escrito en 1956 por la incansable Dora Alonso, fue la pieza elegida para representar en la extensa gira nacional. Correspondió a Máximo Gómez, antigua Finca Recreo, sitio natal en Matanzas de la Alonso, ser el lugar para estrenar la puesta en escena de Rubén Darío Salazar y diseñada por el maestro Zenén Calero. Santiago de Cuba y el poblado de Contramaestre, la capital camagüeyana y el municipio de

Nuevitas, Santa Clara y las montañas del Escambray, Pinar del Río y su maravilloso Valle de Viñales –donde Dora se inspirara para escribir su famosa noveleta para niños *El valle de la Pájara Pinta*–, la Ciudad de La Habana y San Antonio de los Baños, fueron las locaciones hasta donde viajó el grupo matancero para festejar y recordar aquel momento fundador con los artistas de los primeros guiñoles del país.

Entre emociones, anécdotas nostálgicas y alegres, se exhibió en cada provincia el documental en video «La magia de la ternura», de la realizadora y periodista Ana Valdés Portillo. El documental es una síntesis de la historia teatral de Pelusín del Monte contada por sus protagonistas de cada década. Más de tres mil espectadores reconocieron en el guajirito de sonrisa amplia, sombrero de yarey y pañuelo rojo, al símbolo de la infancia cubana, pícara, graciosa, ingenua. Dora debe sentirse feliz dondequiera que esté, tiene que haber sentido los aplausos que niños y adultos le tributaron a su hijo predilecto en las veintitantas funciones ofrecidas por Teatro de Las Estaciones en su gira-homenaje. De seguro, los artistas volverán a la carga y extenderán su arte por el mapa de Cuba, orgullosos de su oficio y del joven, pero auténtico, linaje titiritero nacional.

Fiesta titiritera en el Guiñol

Como si la histórica salita del edificio Focsa retomara antiguos bríos, tuvo lugar allí del 19 al 29 de julio la Primera Feria Titiritera de Espectáculos Unipersonales. La nueva dirección de la prestigiosa institución, ahora a cargo de Armando Morales, organizó la feria en saludo a la fecha patria del 26 de julio. Los mismos espectáculos que han tomado por asalto escuelas, plazas, parques y teatros, fueron convocados para revivir la magia de la titeritería. Proyecto Géminis y Teatro Viajero de Juglaresca Habana con *Marionetas de sueños y Meñique*, Teatro de Las Estaciones de Matanzas con *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, Teatro

de La Villa de Guanabacoa con el montaje *La lechuza y el monte*, y el grupo anfitrión con *Historias de Villafañe* y el estreno *Sopa de piedra*, del dramaturgo argentino Juan Enrique Acuña, con Lázaro Hernández y Armando Morales. Invitado especial de la ocasión fue el grupo Figuren Theater de Viena, Austria. Karin Schafer, alumna del famoso marionetista Harry Tozer, presentó el espectáculo *Érase dos veces*, donde la relación entre títere y titiritero cobra especiales matices y emprende el misterioso camino hacia la realidad teatral. Para redondear la propuesta escénica del Guiñol, se abrió un espacio a la experimentación. La directora artística Yanisbel Martínez Xiqués, única estudiante cubana en el Instituto Internacional de la Marioneta de Charleville-Mezières, Francia, trajo sus estudios para el futuro espectáculo *No place like home*, dirigido a un público adulto, con figuras y objetos inspirados en la obra plástica de Alexis Leyva Machado (Kcho). Una estructura no lineal, no narrativa, se propone para el montaje final la Martínez, quien inventa una civilización, un pueblo deshecho que ha dejado sus testimonios e ídolos para con ellos interrogar, provocar y apostar por un teatro de títeres vigoroso, creativo. (Rubén Darío Salazar)

Lo que trae La Marea

El primer Taller Internacional de Teatro Comunitario «Lo que trae La Marea», se desarrolló entre el 6 y el 12 de agosto de 2001 en el municipio capitalino de Marianao, convocado por el grupo La Marea de la Compañía Juglaresca Habana, y el colectivo jalisciense La Cucaracha. Durante una semana se alternaron en la sala teatro Cero, y en algunas barriadas marginales y comunidades, espectáculos de doce grupos que laboran para el público infantil, entre los cuales pueden reconocerse diferentes estéticas, desde el teatro de calle hasta el retablo más convencional: Punto Azul, Géminis,

Patilucho, Tropatrapos, La Tintalla, Viajero, Cimarrón, Hilos Mágicos, Escena Abierta, Chichirikú, y los anfitriones, La Marea y La Cucaracha.

El colectivo mexicano, creado en 1993 bajo la dirección de Nacho Larios, mostró en el espacio teórico fragmentos de su quehacer. Los «cucarachos», como se hacen llamar, abordan dentro de sus producciones la temática ecológica, así como elementos didácticos y educativos que inciden directamente en las problemáticas particulares de los espacios para los cuales crean. Una exposición que recogió fotografías, anuncios, posters y reseñas de la crítica, permitió constatar la importancia del equipo de jaliscienses que defiende el teatro como medio de interrelación y diálogo con la sociedad.

Los debates y conferencias se centraron en los siguientes tópicos: la cultura infantil latinoamericana frente a la globalización, el teatro como instrumento para el desarrollo de la comunidad, aspectos que generan una estética teatral comunitaria, condiciones que obstaculizan el desarrollo del trabajo teatral comunitario, y apropiación de una simbología nacional para el rescate de la identidad de los pueblos de Latinoamérica.

«Lo que trae La Marea», bajo la coordinación general de Frank Daniel Santos Zuazo, se suma a los eventos que en lo que va de año Juglaresca Habana ha promovido, con ópticas e intenciones disímiles. En un clima fraterno y en medio de un verano donde no siempre los niños de un municipio como Marianao hallan maneras útiles de recreación y esparcimiento, esta cita albergó funciones en comunidades desfavorecidas, con el propósito de conducir el intercambio cultural también a zonas alejadas del circuito urbano.

Convocatoria: nuevo libro de dramaturgia cubana

La Colección Teatro de la Editorial Atuel, de Buenos Aires, Argentina,

convoca a dramaturgos cubanos, residentes o no en el país, nacidos a partir de 1959, a participar en el Concurso de Nueva Dramaturgia Cubana destinado a integrar una antología que publicará en el 2002 Atuel. La temática y la extensión serán libres. Las obras se presentarán mecanografiadas en hojas tamaño carta, escritas a doble espacio, en castellano, y pueden haber sido publicadas, estrenadas y premiadas con anterioridad. Los originales deben llevar el nombre del autor (no seudónimo), número de identidad, fecha de nacimiento, domicilio y teléfono. Sólo se aceptará un título por autor. Las obras deben enviarse por triplicado, encarpetadas o anilladas, por correo común a Avellaneda 4337, Piso 7, Depto. F, C.P. 1407, Buenos Aires, Argentina, o a través de correo electrónico a la siguiente dirección: gruche@fibertel.com.ar antes del 30 de marzo de 2002.

El jurado de selección, integrado por los dramaturgos Mario Cura y Mauricio Kartun y el crítico Jorge Dubatti, director de la Colección Teatro de Atuel, hará pública su selección antes del 30 de julio, y su fallo será inapelable. Los originales de las piezas concursantes no serán devueltos. Las obras seleccionadas se publicarán en el libro *Nueva dramaturgia cubana*, con el que se abrirá la serie Dramaturgia de Latinoamérica y será distribuido en diversos puntos del mundo hispánico. La Editorial se comprometerá a hacer llegar a cada uno de los autores veinte ejemplares y la liquidación correspondiente de cobro de derechos según proceso de venta del libro. La tirada será de mil ejemplares. Circunstancias no previstas en el presente reglamento serán decididas por el jurado. La falta de cumplimiento de alguno de los requisitos establecidos determinará la exclusión de la obra. La participación en el concurso supone la plena aceptación de sus bases.

Los teatristas de mi generación no olvidaremos aquel enero de 1980 en que vimos nacer los festivales de Teatro de La Habana. Nuestro lugar en los diversos espacios se llamaba algo así como «práctica de familiarización», pero lo que queda en el intelecto y los sentidos es la certeza de entonces para acá de que el teatro cubano empezó a enfrentar nuevas circunstancias y disyuntivas. El evento mismo se proponía —y logró dentro de lo posible— restañar heridas, abolir divisiones y soñar con la recuperación de un público que en los setenta había huído de las salas teatrales. Después vendrían los encuentros de Camagüey (al que me unen lazos aun más entrañables) y también deformaciones y apuros que dieron lugar al nombre despectivo de «festivalismo». No creo que en varios días puedan resolverse las insuficiencias de la vida escénica de toda una nación, durante un período en ocasiones largo. Pero puesto a decidir —y a todo polemista le tientan las definiciones— estoy por la vida de estas fiestas. Suscribo además que en un arte efímero como el nuestro, la resbaladiza superficie de la memoria debe tener asideros como estos días de gracia y las revistas de teatro o libros monográficos sobre un tema que podrá devorar el olvido.

Para mi oficio de crítico y la información a la que aspiramos han sido útiles hasta las funciones que me perdí durante estas intensas jornadas. En el últimamente nada provinciano Festival de Camagüey se crea un ambiente de intercambio (malas caras y pasiones excesivas incluidas) que desborda el hecho puntual de funciones más o menos logradas. También voto porque el Festival Nacional mantenga su carácter competitivo. Ya se sabe cuántos errores puede cometer un jurado y también que lo que se premia no es la solidez de toda una temporada sino la brillantez de la función festivalera. Pero el estímulo que representa para los teatristas hace perdonables estas limitaciones casi incorregibles. En cuanto al de La Habana no se ha logrado que responda del todo a su apellido de internacional y

ya se sabe que traer a esta capital diez o doce compañías de alto nivel es un sueño caro. Mientras aparece el dinero habrá que seguir luchando con la persuasión, el estímulo a la exquisitez organizativa. Sucede a veces (en el más reciente, hace dos años por ejemplo) que en el evento se repite la programación de los colectivos en las sedes habituales y los grupos del llamado interior ofrecen presentaciones formales en sitios huérfanos de tradición. No puedo negar que hay un espectador «festivalero». Es más, son reconocibles por la ciudad los que una vez llamé eventuales. Esa gente que va detrás del último evento por andar a la moda, por hacer relaciones, por otras frivolidades que no caben en esta reflexión. Pero la vida cotidiana de las salas y otros espacios puede dialogar con la programación del festival. Lo ideal es que se enriquezcan una a la otra. Si se estrena mucho, si hay reposiciones, si al menos algunos grupos van definiendo, o recuperando, un rostro singular; entonces podrá seleccionarse (ya se sabe que es otra tarea llena de espinas pero también inevitable) una muestra que se parezca al palpar diario de los teatristas y su público. Con una programación seria no tendrán lugar los estrenos para la semana antes de la celebración. A nuestros eventos les hizo daño el paternalismo. En este caso no fue por falta de recursos. En

ocasiones querer dar dulces para todos, encareció la fiesta y la tornó aburrida y dispersa. Soy de los que piensan que en Camagüey y luego en La Habana debe estar una muestra de lo mejor que se ha hecho y no una lista interminable de compromisos y regiones. Además: ¿por qué pensar que estar en un Festival es el único estímulo? Ahí está el público, la crítica, las giras nacionales o internacionales. No pongamos a pelear a los festivales con las bases más profundas de la escena nacional. Trabajar todo el tiempo para unos días nos pone en camino de lo superficial, pero mirarse al espejo —aun que no sea siempre del todo nítido— es una forma primitiva mas no desdeñable de revisar el rostro.

Amado del Pino



En la gaveta de las credenciales

Amado del Pino

Lea en el próximo número:

Convocatoria
al **XI Festival**
de Teatro
de **La Habana 2003**

