

# tablas

*La revista cubana de artes escénicas*

3/02

tercera época  
Vol. LXIX  
septiembre-diciembre

Dramaturgias  
Festivales

Camagüey 2002







**En portada:**  
*Pelusín y los pájaros*,  
 Teatro de las Estaciones.  
 Foto: Jorge Luis Baños.

**Reverso de portada:** *La divina moneda*,  
 Centro Promotor del Humor. Foto: Jorge Luis Baños.

**Contraportada:** *Pájaros de la playa*,  
 El Ciervo Encantado. Fotos: Jorge Luis Baños.

**Reverso de contraportada:** *La Celestina*,  
 Teatro El Público. Fotos: Pepe Murrieta.

## Sumario

### La selva oscura

- 3 Imágenes de teatro: festivales del mundo  
**Omar Valiño**
- 10 Aires fríos y rumores no tan vagos:  
 la dramaturgia cubana: *contigo, pan y cebolla*  
**Esther Suárez Durán**

### Encrucijadas

- 15 Palabra, juglaría y sociedad  
**José Monleón**
- 22 La palabra y la escena  
**Nel Diago**

### Noventa Virgilio

- 25 Virgilio Piñera y el Camagüey  
**Manuel Villabella**
- 28 *Parece blanca*: un diálogo con la isla en peso  
**Bárbara Rivero**
- 32 ¿Un problema de salud mental?  
 Apuntes sobre el estado actual  
 de la danza contemporánea cubana  
**Alejandro Aguilar**
- 36 Danzan Dos: hay que desafiar  
 el silencio del cuerpo  
**Noel Bonilla Chongo**

### Libreto 60

Charlotte Corday

**Nara Mansur**

### Entretelones:

Camagüey 2002

### Reportes

- 59 Gwacheon Madankuk Festival 2002:  
 palabras desde el Oriente  
**Jaime Gómez Triana**
- 63 Miradas al Festival Internacional de Ballet  
**Agustina Llumá**

### Oficio de la crítica

- 65 Un nuevo trino para Pelusín **Norge Espinosa  
 Mendoza**. Maese Trotamundos por Camagüey  
**Blanca Felipe Rivero**. Dicotomías, tensio-  
 nes y polémicas de *La Celestina* **Vivian  
 Martínez Tabares**. El peso de la risa **Ama-  
 do del Pino**. De pánicos **Roberto Gacio  
 Suárez**. La noche mágica de Bell **Rosa Ileana  
 Boudet**. Otras miradas al Ballet Folclórico de  
 Camagüey **Bárbara Balbuena y Pedro  
 Morales**. Nuevos caminos para la coreografía  
**Mercedes Borges Bartutis**. La alforja de  
 Pelusín **Abel González Melo**. El libro de El  
 Público **Jaime Gómez Triana**.

- 88 En tablilla

- 94 Veinte años: resumen desde San Ignacio 166  
 Índice 2002

### En primera persona

- 96 El fervor de la natilla  
**Carlos Díaz**

**Director**

Omar Valiño

**Editor**

Abel González Melo

**Ediciones Alarcos**

Adys González de la Rosa

**Diseño gráfico**

Teresita Hernández

Marietta Fernández

**Sección «En tablilla»**

Claudia Mirelle

**Administrador**

Hugo Torres Hernández

**Relaciones públicas**

Ana María Recio

**Mecacopia**

Yoryana Martínez Toirac

**Secretaria**

Arellys Gavilán

**Consejo editorial**

Eduardo Arrocha

Freddy Artilés

Marianela Boán

Amado del Pino

Abelardo Estorino

Ramiro Guerra

Eugenio Hernández Espinosa

Armando Morales

Carlos Pérez Peña

Graziella Pogolotti



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

*tablas*, en el año 2002, aparecerá cada cuatro meses. No se devuelven originales no solicitados. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente. Precio: \$ 5.00. Fotomecánica e impresión: ENPSES-MERCIE GROUP.

ISSN 0864-1374

**EDITORIAL**

## Dramaturgia

**P**orque nos interesa como un elemento decisivo en todo acto de creación escénica, *tablas* ha venido prestando particular atención a la dramaturgia.

No tanto a sus aspectos teóricos ni a sus diversas maneras de concebirse y manifestarse, sino, tácitamente, a su existencia hoy en Cuba en tanto texto escrito y sus relaciones con el teatro.

Algunas de las líneas editoriales de la revista lo hacen de modo natural: es el caso de la publicación de los libretos. En la Tercera Época hemos tratado de priorizar inéditos, balanceando autores consagrados con noveles, residentes o no en la isla, y buscando incentivar montajes sobre zonas preteridas: títeres para adultos, teatro para jóvenes, obras nacidas de la construcción espectacular, textos con mayores potencialidades escénicas...

A ello se suman los seis títulos, que recogen doce obras, de autores nacionales dados a conocer por nuestro sello Ediciones Alarcos, siguiendo las perspectivas antes enunciadas y otras. También la creación y coordinación del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera, cuya convocatoria gozó de amplia aceptación.

Y en julio pasado nos reunimos en nuestro evento Teatro y Nación para discutir en torno a la dramaturgia cubana actual y escuchar, en voz de sus autores, nuevas piezas. Si bien insuficiente, la polémica resultó, como siempre, útil. Parte de ella reapareció en Camagüey durante los días del Festival Nacional de Teatro.

Tales ideas y acciones, de alguna manera, conforman el espíritu de este número, cuyo centro es una propuesta de Nara Mansur que creemos nueva entre nosotros, leída en el mencionado evento y con cuya publicación *tablas* arriba a su libretto sesenta, cifra redonda, demostrativa de cuánto ha hecho a lo largo de veinte años por la dramaturgia insular.

Como no hemos querido ni queremos morirnos en nuestras orillas, ofrecemos otras visiones sobre problemáticas en torno al tema. Con una de ellas, especialmente escrita para la revista por el gran crítico teatral español José Monleón, abrimos nuestra sección «Encrucijadas», destinada al debate sobre asuntos teóricos del arte escénico y más.

# Imágenes de teatro: festivales del mundo

Omar Valiño

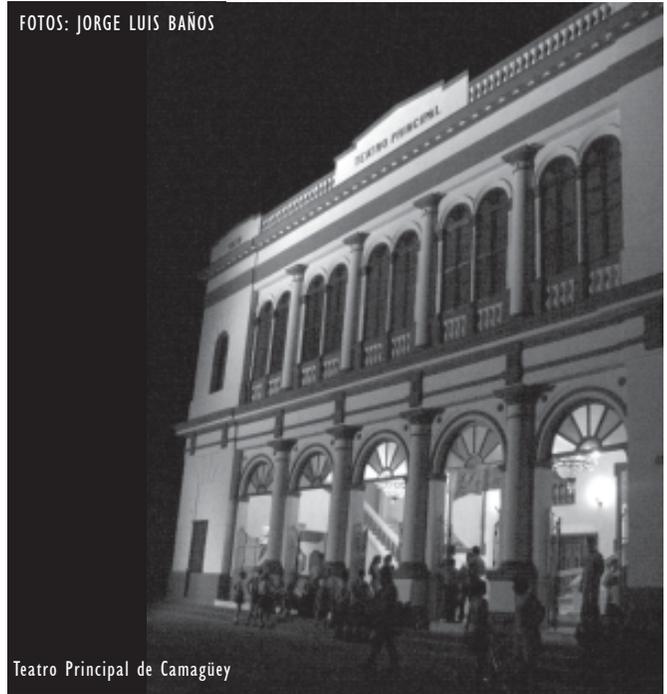
## FARA SABINA SE ENCUENTRA

a unos cincuenta kilómetros al norte de Roma. Corona una pequeña estribación y desde sus quinientos metros de altura mira el valle de Farfa, aprisionado entre montañas que dejan espacio a pueblitos minúsculos. Comunidades crecidas en el Medioevo, nunca de más de algunos centenares de habitantes, fortificadas por sólidas murallas y atravesadas por caminos escarpados. Hermosos museos urbanísticos y arquitectónicos al aire libre.

Es verano y los pobladores repiten, como cada año, sus fiestas tradicionales. Desde Fara, regándose por todo el valle, las aprovecha Teatro Potlach para tejer entre ellas el Festival del Centro Histórico del Valle de Farfa. Profundo conocedor de la zona donde lleva enclavado más de veinticinco años, Potlach irradia desde su sede en Fara un modelo de trabajo y de organización cultural.

Como en esos pueblos no hay salas teatrales, es un encuentro al aire libre. Con mínimos acondicionamientos en plazuelas y calles el festival entra en contacto con la gente, gracias a espacios didácticos para niños, presentaciones musicales y el protagonismo del teatro. Propuestas escénicas orgánicamente capaces de insertarse en tales estructuras urbanas y de comunicación, aunque diversas en sus modos. Pero tal vez con el predominio de un teatro que es la punta del ovillo de una larga tradición, tan italiana: la del bufón, el actor popular, el contador de historias, la *Commedia dell'Arte*. Efectivos en ella, como Maurizio Maiorana con su recreación del actor-cuentero de su Sicilia, el espectáculo titiritero *Giufá y el mar*, nacido de la colaboración entre el actor de Potlach Maurizio Stammati y el Centro R.A.T. de Cosenza, los humorísticos performances de Kabarett 02 de Austria, la «recitación» de *Andrómaca* por Massimiliano Cívica, la acrobacia callejera del Teatro Taller de Colombia en *Los cíngaros* y los pasacalles con la inclusión de todos los

FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS



participantes guiados por el Teatro Potlach y su director Pino Di Buduo, confirman el entendimiento del tipo de producciones adecuadas a las características ya enunciadas del lugar, que es el mérito esencial de este evento. Otro, su horizontalidad: quiero decir su capacidad para crear constantes y crecientes relaciones humanas y profesionales. El alojamiento en casas de las propias comunidades, las comidas en la sede de Potlach, la organización y ejecución del programa a cargo de los mismos teatristas son claves en ello. Así, el festival se graba en la memoria como un espacio de teatro, siempre fértil cuando teje los hilos.

\* \*

Arhus no es grande, pero sí toda una ciudad portuaria e industrial, adinerada y bella, la segunda en importancia de Dinamarca. Aprovecha el escaso sol de los inicios de septiembre para realizar, desde hace ya muchos años, su

festival. Todas las artes, todos los sitios de su entramado, gentes que llegan de todo el mundo. En el 2002 se dedica al universo lusófono, las extensiones portuguesas de Porto a Brasil, de Angola a Macao. Excelentes exposiciones, conciertos de samba o jazz, danza y teatro tradicionales o vanguardistas, en salas y en la calle.

Preparación y calidad exquisitas. Alojamiento en cinco estrellas, comidas que ni ellos pueden pagar para todos en esos hoteles, por eso se habilita un local cercano y funcional.

Festival aquí es muestra, diversidad, respuesta a las exigencias de un público sin rostro. Cumplimiento de uno de los deseos de la ciudad, patrocinado por dineros municipales, privados y de fundaciones. Festi-

tras salas en pésimas condiciones junto a otras primermundistas.

Para los (des)organizadores, en el mejor de los casos, cada participante es una cifra que tras de sí esconde un país que quedará como un dato en el informe de los funcionarios de turno. Tal vez por eso la selección no importe y más o menos el grupo que pueda llegar es aceptado.

Y eso es lo peor. Las noches se van entre muchos espectáculos sin que apenas uno pueda recordarse, aunque no pude verlos todos porque el festival es de programación gigantesca e indiscriminada. Pero vi muchos, no baso mi apreciación en la superficialidad o la escasa suerte. Montajes de ínfimo nivel, escolares,



Encuentro con la crítica.  
De izquierda a derecha: Nara Mansur,  
Vivian Martínez Tabares y Eberto García Abreu

val nórdico, por supuesto, pero también, a su manera, fiesta, como lo indica su etimología.

\* \*

Ni estando allí uno se lo cree. El Cairo es un sueño, cumplido ya, que debería agradecer y agradezco al teatro, lástima que el Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo sea lo que es. Mero pretexto, al parecer, de una directiva de estado: la de presentar a Egipto como un país abierto al mundo, alejado de fundamentalismos.

Eso no lo sabe uno al principio. Comienza a descubrirlo cuando palpa contradicciones tan flagrantes como estar en una inútil suite, con opípara mesa incluida, de un Sheraton, al tiempo que no hay programas de mano para los espectáculos ni traductores especializados en el evento teórico, o te encuen-

aficionados sin el mínimo concepto experimental, término que es sólo un rótulo de cartel.

Se duele uno de que espacio con tantas potencialidades sea desaprovechado. Al evento teórico llegaron estudiosos y profesores de todo el mundo, en particular del mundo árabe, con los que hubiera deseado, como todos, compartir con amplitud, mas habían cursado tantas invitaciones que las ponencias fueron restringidas a lecturas apuradas de diez minutos en cada caso.

El Cairo es imán, sobra explicarlo, pero sin criterios estéticos, organizativos y políticos sólidos, no puede haber construcción alguna.

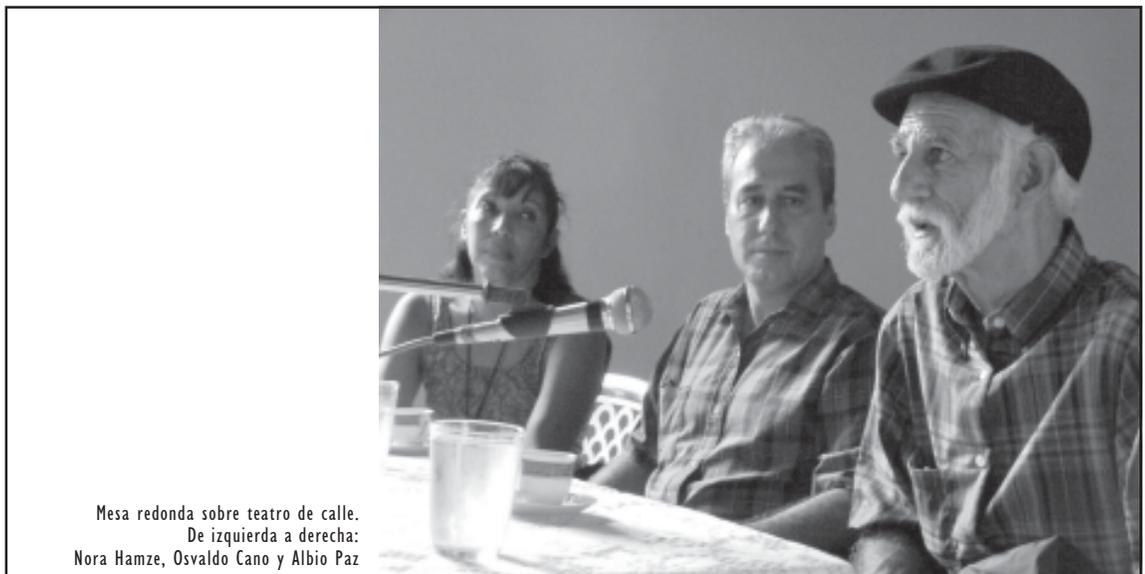
\* \*

El teatro ha logrado que uno haga suya a Camagüey, ciudad en la cual casi todo parece dispuesto para facili-

tar, cada dos años, el repaso de lo esencial del teatro cubano. Al paso allí de cada festival de la última década he escrito sobre conceptos, virtudes y limitaciones del evento en sí, distinguiendo siempre ese espacio tan pertinente que brinda para observar la realidad de la escena nacional. La recién concluida novena edición mantuvo las bases y los méritos ya plenamente expuestos en la reunión precedente, que en su perfección sacó ventaja organizativa, si bien en detalles, sobre esta. Por tanto, considero inútil volver sobre estas verdades sabidas, que resumiría así: el Festival Nacional de Teatro de Camagüey es hoy nuestro evento teatral más importante, aunque pudieran explotarse mejor otras potencialidades. Prefiero entonces, esta vez, detenerme, al menos de manera

Junquera logra una estructura activa y atractiva a la vez, una guía de fracturas sobre nuestra realidad, atenazada en este caso por el agobio de una asfixiante cotidianidad, muy bien explorada por la textura del montaje, en particular por Evelyn Viamontes, quien consigue en el plano actoral un excelente desempeño dentro de códigos que habitualmente no reconocemos.

El Guiñol de Santa Clara no falta a su oficio titiritero, lástima que con *Los polluelos*, dirigida por Allán Alfonso, parta de una situación dramática casi nula y sin desarrollo posible, resultando un esfuerzo poco interesante. Los mismos méritos y defectos de *Los ibeyis* y *el diablo* de Mario Guerrero con el Guiñol de Camagüey, en el cual



Mesa redonda sobre teatro de calle.  
De izquierda a derecha:  
Nora Hamze, Osvaldo Cano y Albio Paz

muy sintética, en los espectáculos presentados, sin otro orden que el dispuesto allí por la programación.

No había comprendido, hasta la función realizada en esa ciudad, el sentido de *La edad de la ciruela* de Teatro D'Dos. Creo que el teatro en singular tiene derecho a hablarnos sobre la experiencia de la vida, desligándose un tanto de lo social. Aunque se mantengan obsesiones del director Julio César Ramírez: la casa, la familia, la infancia, el espectáculo aparece atravesado de otro prisma, tal vez por la naturaleza de la obra de Aristides Vargas. A través de estas dos actrices que encarnan mujeres de la casa dejada atrás en el tiempo, asistimos a una limpia confrontación teatral: escuetos, sencillos presupuestos, transparentes en su planteo escénico, atados por Yaquelin Yera y Deysi Sánchez, plenas de una emoción que transmiten.

*Ghetto de corderos* es la confirmación de Teatro del Espacio Interior, un grupo en el cual he confiado. Mario

el repetido texto de René Fernández acusa corrección y oficio, mas también monocordia y carencia de interés. Otra cosa es *Osobuco soberbio a la parrilla* de Armando Morales con Sahímell Cordero; una propuesta que valoriza al receptor infantil y, por qué no, adulto partiendo de temas como la opresión, la falta de libertad y la muerte.

*El park nuestro de cada día* del Conjunto Dramático de Camaguey, dirigido por Jesús Rueda, en su intento por cubanizar el texto destruye su perfecto entramado, resultando una puesta pobre con un juego innecesario de teatro dentro del teatro.

La hermosa función de *Bacantes* de Raquel Carrió y Flora Lauten, probó la mayor aprehensión por parte de los nuevos actores de Buendía de una partitura/estructura de sentido que, a diferencia de montajes anteriores, descansa más «fuera» de la creación actoral,

demostrando el extraordinario talento y conocimiento del dueto esencial del grupo. Espectáculo siempre abierto a nuevas lecturas e interrogantes ideológicas y teatrales.

*El metodólogo*, de Rafael González y Carlos Pérez Peña, moviliza resortes permanentes de la tradición de Teatro Escambray. La crítica aguda al tejido social de la nación a través de una puesta difícil por el riesgoso lenguaje utilizado en ella, filo de la navaja entre el mal gusto como elemento distanciador y la precariedad de su asentamiento en el montaje mismo.

Un clásico como *La mandrágora*, asumido también por el Conjunto Dramático de Camagüey, naufraga al vulnerarse su sentido profundo, vivo e inalterable, mas

La vuelta al ruedo de Ariel Bouza con *La cucarachita Martina y el ratoncito Pérez* retorna a Pálpito con inusitada fuerza. Simpático, eficaz, titiritero, el montaje, a partir de la dramaturgia de Abelardo Estorino, hace gozar al público con las caracterizaciones de Maikel Chávez y el propio Ariel.

Si un grupo es consecuente entre nosotros con su estética ese es Estudio Teatral de Santa Clara, pero con *Soledades*, aun cuando mantienen sus habituales virtudes, no desarrollan las perspectivas abiertas en sus más recientes montajes. La puesta de Joel Sáez cautiva en su espacialidad y despliegue de objetos, mas resulta demasiado abstracta en sus referentes y planteos.



Mesa redonda sobre humor escénico.  
De izquierda a derecha: Xiomara Palacio,  
Bárbara Rivero y Osvaldo Doimeadiós

escondido entre las peripecias, que parece ser lo único «captable» para el elenco al mando de Lourdes Gómez. Por su parte, Calibán Teatro en *Jacques Hippolite y su tambor* se mueve entre la representación y la narración oral, proponiendo Norah Hamze a partir de un texto de Cos Causse, un espectáculo de agradable y sencilla factura, toda una invocación del Caribe que somos.

*Pelusín y los pájaros* es perfecto, ni más ni menos. Y asumo la responsabilidad, yo que no gusto de perfecciones en arte. Rubén Darío Salazar, Zenén Calero y su Teatro de las Estaciones reconstruyen, juegan, citan, rinden tributo a la tradición de la cual, entre los jóvenes, son sus mejores herederos. El títere-niño de Dora Alonso y Pepe Camejo sorprende espléndido tras el retablo, con gracia, inteligencia, animación y vida infinitas.

Lo contrario de *La divina moneda*, un proyecto del Centro Promotor del Humor bajo la dirección de Osvaldo Doimeadiós. Especie de neovernáculo, aboga por un ejercicio humorístico superador del chiste o el cuadro aislado. No rehuye ningún tópico, mas el tratamiento de ellos dada su propia naturaleza lo convierte en un espectáculo valioso y comunicativo a un mismo tiempo.

De algún modo, *Cuenteros, papalotes y piratas* del Guiñol Santiago, se salva por la gracia de Lilian Cala y Enrique Paredes, porque el espectáculo de José Saavedra es vivo ejemplo de esa dramaturgia para niños a la que cuesta trabajo concentrarse en una historia y se dilata, tornándose lenta y aburrida para el espectador.

La puesta en escena de *El diario de Anna Frank* de Tony Díaz con la Compañía Rita Montaner, posee va-

lores en cuanto a construcción espacial, diseño de luces, imágenes grupales, los cuales le confieren un digno resultado, que podría ser mejor de trabajarse la concentración y síntesis de esas características presentes en el lenguaje.

Para Argos Teatro, de Carlos Celdrán, *La señorita Julia* de Strindberg representa una escala en un lenguaje que exploran intensamente: el del arte del actor con todas sus verdades. Al valioso montaje, sin embargo, le falta algo, tal vez algunas conexiones con nuevos referentes porque los que hallamos en él no me bastan.

El Guiñol de Holguín «salta» con *La calle de los fantasmas*, la pieza clásica de Villafañe, asumida por el grupo dejando atrás los títeres de guante para los cua-



les fue concebida. Mezclando técnicas, explorando el diseño y la manipulación obtienen un resultado, sobre todo en el plano formal, cuyos límites deben vigilar bien. También *El sueño inmóvil* de Teatro Alas y Fernando Muñoz le otorga visibilidad a este grupo, pero tendrán que seguir entrenando todas las armas para asumir el lenguaje que ellos buscan a través de las exigencias del texto de Carlos María Alsina.

Teatro de la Luna prosigue su cadena piñeriana con *Electra Garrigó*, de Raúl Martín. Aunque el montaje se ha ajustado, no logra desembarazarse de una lectura demasiado paródica de una tragedia paródica, por lo cual pierde la densidad, la agonía del discurso de Virgilio Piñera. Amarilys Núñez sobresale en su Clitemnestra Plá, pero los actores no se mueven en similares códigos.

*Pájaros de la playa* demuestra que el teatro experimental no puede ser un denominativo. Del estreno a

Camagüey el montaje se ha revisado de verdad, buscando su respiración, encontrando la filigrana del excepcional desempeño de sus intérpretes. Riesgo puro entre lo narrativo proveniente de Severo Sarduy y lo representacional, exploración en el borde del dolor, la enfermedad y la muerte.

Nancy Campos y Dagoberto Gaínza recurren a su extensa experiencia y su intensa tradición popular para ofrecernos una imagen piñeriana de *Dos viejos pánicos*. Ramiro Herrero, como director, refuerza el miedo interior de los personajes a la vejez, a la muerte en vida, sin soslayar el juego, la parodia. A veces se agotan un poco los recursos pero la representación no se olvida.

En *Los músicos de Bremen*, de Antonio Liuvar García con El Retablo, encontramos el defecto de una puesta que, pretenciosa, lo quiere tener todo sin dosificar niveles, elementos. Por eso es densa, pesada a veces, alejándose de las referencias de los niños.

Albio Paz sigue empeñado en el teatro popular callejero y *Juan Candela* es su mejor resultado hasta aquí al frente de El Mirón Cubano. Sólo habrá que insistir en seguir hallando las claves dramáticas que exige el espacio abierto, aquí aún más complicadas por la proveniencia narrativa de los cuentos originales de Onelio Jorge Cardoso.

Este es Camagüey, según lo vi y disfruté. Porque las mesas redondas apenas trajeron nada nuevo, acaso sólo la dedicada al teatro de calle; el consenso sobre la eliminación de los Encuentros con la Crítica apuntó a recuperarlos, si bien en un espacio adecuado, fértil e inteligente, como el que también exige el boletín *Gestus* que, no obstante, mejoró. Necesarios homenajes y condecoraciones ya fueron reseñados en los espacios correspondientes, cuestionamientos aparecerán con justicia en otras publicaciones. Quise no eludir mi responsabilidad profesional como crítico, sin contrapuntear con señalamientos de jurados, evidenciados en los premios, ni de otros colegas. Es esto lo que creo de cada puesta, esa célula mínima y máxima a un tiempo, sobre la que estamos obligados a emitir opiniones huyendo de generalidades inútiles, como las mismas mías de otros tiempos.

\* \*

Cádiz fue tal vez la primera ciudad de Europa. Fundada por los fenicios, puerta al Atlántico, es hoy hermosa, hecha a la medida de los seres humanos,

con el mar rodeándola. Desde casi dos décadas atrás es la capital del teatro latinoamericano en España, país que, increíblemente, mira cada vez menos más allá del mar. Sin embargo, el equipo gaditano del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, con Pepe Bablé al frente, persiste y me parece que logra conservar el sentido y el espíritu originales del evento. Siguen reuniéndose allí hacia la segunda mitad de octubre teatristas, estudiosos, directivos, editores, críticos, marchantes: todos los que hacen el teatro en esta región del mundo.

Guanare es caliente todo el año, queda en los llanos, al suroeste de Caracas unos setecientos kilómetros. Ciudad pequeña, casi pueblo, el Festival de Teatro de Occidente la ha ido colocando en la geografía, primero de Venezuela, luego del continente y más tarde del mundo, en la medida que el evento, ya en su vigésimo encuentro, ha ido llevando hasta allí grupos y personalidades de todas partes.

Lo más interesante es que la humildad del festival no empaña para nada sus objetivos, diría incluso que los incentiva al compartir cotidianamente to-



Mayra Navarro: homenaje por sus cuarenta años de vida artística



El festival es muy concentrado, apenas tres o cuatro espacios fundamentales para las funciones, sólo algunas actividades paralelas, un foro crítico, una villa adecuada, modesta y suficiente para casi todo, traslados por tu cuenta. Los organizadores enfrentan la eterna lucha por los financiamientos y logran escoger producciones que dan la medida de cómo va la creación escénica en el continente.

Si por razones de espacio tuviera que quedarme con un único espectáculo de su diecisiete edición, no dudo en mencionarles *La muerte de Marguerite Duras*, un unipersonal escrito y actuado por Eduardo Pavlovsky y dirigido por Daniel Veronese, que es uno de esos testimonios teatrales que sobrepasan las fronteras del arte para convertirse en recuerdo eterno sobre nuestras experiencias todas.

\* \*

dos los espacios, propiciando el diálogo, el conocimiento y la confrontación. Una oportunidad especial para observar buena parte del teatro venezolano, cosa que cuento en detalle en un próximo número de *Conjunto*.

\* \*

Cuestionados con razón porque han sido ganados por los males de la grandilocuencia y los objetivos extra-culturales, los festivales son, sin embargo, imprescindibles para conocer el teatro de cualquier parte del planeta y también para mostrar lo nuestro. No siempre, como hemos visto, obedecen a presupuestos torcidos. Las ciudades que los acogen se convierten así en parte de una geografía del teatro y las imágenes de edificios y espectáculos se *montan* en mi mente al mismo tiempo.

# IX Festival Nacional de Teatro Camagüey 2002

## PREMIOS DEL JURADO CENTRAL

**Jurado:** Verónica Lynn (presidenta), José Alegría, Freddy Artiles, Miriam Dueñas, Sara Millares, Fátima Patterson, Juan Piñera, José Santos Marrero, Pedro Valdés Piña.

### GRAN PREMIO

**Flora Lauten**, por *Bacantes*, de Teatro Buendía

## TEATRO PARA ADULTOS

### PUESTA EN ESCENA

Reconocimiento:

**Oswaldo Doimeadiós**, por *La divina moneda* (Centro Promotor del Humor)

Menciones:

**Carlos Celdrán**, por *La señorita Julia* (Argos Teatro)

**Tony Díaz**, por *El diario de Anna Frank*

(Compañía Rita Montaner)

Premios:

**Ramiro Herrero**, por *Dos viejos pánicos*

(Teatro A Dos Manos)

**Nelda Castillo**, por *Pájaros de la playa* (El Ciervo Encantado)

### ACTUACIÓN

Mención:

**Zulema Clares**, por *Julia* en *La señorita Julia* (Argos Teatro)

Mención especial:

**Nancy Campos**, por *Tota* en *Dos viejos pánicos*

(Teatro A Dos Manos)

Premios:

**Deysi Sánchez**, por los personajes que interpreta en *La edad de la ciruela* (Teatro D'Dos)

**Yaquelín Yera**, por los personajes que interpreta en *La edad de la ciruela* (Teatro D'Dos)

**Alexis Díaz de Villegas**, por *Juan* en *La señorita Julia* (Argos Teatro)

**Dagoberto Gaínza**, por *Tabo* en *Dos viejos pánicos* (Teatro A Dos Manos)

### DISEÑO

**Nelda Castillo**, por *Pájaros de la playa* (El Ciervo Encantado)

### MÚSICA

**Flora Lauten y sus músicos**, por *Bacantes* (Teatro Buendía)

### TEXTO

**Raquel Carrió y Flora Lauten**, por *Bacantes*

## TEATRO PARA NIÑOS

### PUESTA EN ESCENA

Mención:

**Antonio Liuar**, por *Los músicos de Bremen* (El Retablo)

Premios:

**Rubén Darío Salazar**, por *Pelusín y los pájaros* (Teatro de las Estaciones)

**Mario Guerrero**, por *Los ibeyis y el diablo* (Guiñol de Camagüey)

### ACTUACIÓN

Premios:

**Lilian Cala**, por los personajes que interpreta en *Cuenteros, papalotes y piratas* (Guiñol de Santiago de Cuba)

**Dania Agüero**, por *María* en *La calle de los fantasmas* (Guiñol de Holguín)

**Jorge del Valle**, por *María* en *La calle de los fantasmas* (Guiñol de Holguín)

**Maikel Chávez**, por los personajes que interpreta en *La cucarachita Martina y el ratoncito Pérez* (Pálpito)

### DISEÑO

Premio:

**Karel Maldonado**, por *La calle de los fantasmas* (Guiñol de Holguín)

### MÚSICA

**Roberto y Pedro Novo**, por *Los músicos de Bremen* (El Retablo)

### TEXTO

Desierto

## PREMIOS DE LA UNEAC

### PREMIO SANTIAGO PITA DE TEXTO

**Jurado:** Gerardo Fullea (presidente), Omar Valiño, Alberto Curbelo.

Menciones:

**Jesús Cos Causse**, por *Jacques Hippolite y su tambor* (Calibán)

**Creación colectiva** de *La divina moneda* (Centro Promotor del Humor)

Premio:

Desierto

### PREMIO FLORENCIO ESCUDERO DE ACTUACIÓN

**Jurado:** Rafael González (presidente), Amada Morado, Pedro Castro.

Reconocimiento:

**Yasnier Pérez**, por *Peter* en *El diario de Anna Frank* (Compañía Rita Montaner)

Mención especial:

**Xiomara Palacio**, por *Veinte Pesos* en *La divina moneda* (Centro Promotor del Humor)

Premios:

**Yaquelín Yera**, por los personajes que interpreta en *La edad de la ciruela* (Teatro D'Dos)

**Dagoberto Gaínza**, por *Tabo* en *Dos viejos pánicos* (Teatro A Dos Manos)

## PREMIOS DE LA AHS

**Jurado:** Juan Piñera (presidente), Osvaldo Cano, Fernando León Jacomino.

Premios:

**Amarily Núñez**, por *Clitemnestra Plá* en *Electra Garrigó* (Teatro de la Luna)

**Yaquelín Yera**, por los personajes que interpreta en *La edad de la ciruela* (Teatro D'Dos)

**Evelyn Viamontes**, por el personaje que interpreta en *Ghetto de corderos* (Teatro del Espacio Interior)

**Freddy Maragoto**, por *Lechuza y Cotorrón* en *Pelusín y los pájaros* (Teatro de las Estaciones)

**Lorelis Amores, Mariela Brito y Eduardo Martínez**, por los personajes que interpretan en *Pájaros de la playa* (El Ciervo Encantado)

# Aires fríos

y rumores no  
tan vagos:  
la dramaturgia  
cubana:  
*contigo, pan y cebolla*

## DIVERSOS SON LOS CONTENIDOS QUE

asume en la actualidad el término *dramaturgia* y disímil su alcance, sin que ello signifique la anulación de su significado original, aquel que refiere la creación de un texto dramático por un autor particular.

En tal sentido, el análisis del devenir teatral en el país permite hablar de una historia de su escritura dramática que, a semejanza de algunas zonas del planeta, y a diferencia de otras –donde es posible establecer un *continuum* a partir del arte de la dirección teatral o de aquel otro indicador aún más ambicioso y complejo de los sistemas escénicos– se presenta ante el examen diacrónico como la línea visible mediante la cual es factible vertebrar el acontecer dramático en términos de sus facetas espectacular e interpretativa. Y no creo que esto se deba entre nosotros sólo al hecho de su relativamente garantizada capacidad de supervivencia a través de su soporte literario, ni al predominio del texto por encima de los otros componentes del hecho teatral en las poéticas y modos de pensar el teatro al uso en los siglos precedentes, toda vez que un estudio detallado del asunto, en este caso del decursar, por ejemplo, de la dirección escénica, nos

revela zonas de una cierta inconsistencia, incluso en los períodos posteriores al cambio social de mayor repercusión en la historia de la creación artística en Cuba que tuvo lugar en 1959.

Su aparente independencia creativa, en tanto puede ser considerada como el elemento primigenio en determinados modos de hacer que parten de un texto dramático para llegar luego al discurso espectacular, resulta, a fin de cuentas, una falacia. Si bien su dualidad de producto literario y teatral parece garantizarle ciertas vías de circulación en tanto literatura, lo cierto es que su particular destino escénico necesita de un complejo proceso para realizarse, aquel que le viabiliza la comunicación con los públicos desde el escenario, trasmutada en parte integrante del espectáculo.

Un estudio realizado a finales de los ochenta (*El dramaturgo y sus conflictos. Estudio acerca de los autores dramáticos*, Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas, 1989) ponía de manifiesto la dificultad del acceso de la producción dramática a los escenarios, así como la falta de interrelación entre la labor de directores y dramaturgos. Entre las figuras más

sobresalientes de la dirección artística (Vicente Revuelta, Berta Martínez, Roberto Blanco, a quienes podían añadirse en el período María Elena Ortega y Miriam Lezcano) sólo una de ellas presentaba entre sus títulos una mayor frecuencia de obras cubanas.

En una lúcida entrevista realizada en esa fecha, entre las posibles causas del fenómeno, Vicente Revuelta se refería a la formación autodidacta de los directores de su generación, lo cual los inclinaba hacia textos ya probados en otras latitudes, y a la dificultad de comunicación que se

Las conclusiones del mencionado estudio –conocidas por todas las administraciones del arte escénico que se han sucedido desde entonces– hablaban de la ausencia de un programa de atención a la dramaturgia cubana que, sobre todas las cosas, se propusiera incidir en la relación entre la producción autoral y la escena.

La propia década del ochenta y la siguiente afirman la existencia de nuevos autores de procedencia múltiple. Entre los que emergen de los centros



FOTOS: JORGE LUIS BANOS

*El sueño inmóvil, Teatro Alas*

producía entre directores y dramaturgos durante los procesos de trabajo con los textos para su puesta en escena.

Ya el quehacer de los casi treinta años que median entre el inicio de los sesenta y el final de los ochenta, muestra la inclinación de algunos autores a ampliar su radio de acción hacia la dirección artística animados por la motivación de garantizar la prueba escénica de sus propios textos. Son los casos de Abelardo Estorino, José Milián, Héctor Quintero, Tomás González e Ignacio Gutiérrez, entre otros.

De igual modo se evidencia en las agrupaciones la práctica de no incluir en sus repertorios textos cubanos ya estrenados por otras, aunque ello sucediera en áreas geográficas distantes y, entre ciertos directores, la de realizar versiones de obras narrativas o conformar espectáculos variados de dudosa calidad en pos de los dividendos que suponen los derechos de alzada.

En consecuencia, aun cuando los certámenes literarios que incluyen la creación dramática en sus convocatorias premien sistemáticamente nuevos textos teatrales, el divorcio entre estos resultados y lo que la escena acoge es evidente.

formadores, algunos pronto emigran a otras regiones del planeta; los que permanecen en el país no hallan aliento a su creación y se dedican a otras labores dentro y fuera del teatro. Al resto de estas hornadas le esperan destinos diversos. En casos de excepción, sus textos son acogidos por directores de oficio y talento (Alberto Pedro-Miriam Lezcano; Abilio Estévez-Abelardo Estorino). Otros trabajan con jóvenes agrupaciones de modo asistemático. Pero ni siquiera como tendencia son recibidos por los directores de sus generaciones, quienes parecen seguir la huella de sus antecesores apelando a los clásicos extranjeros y cubanos.

¿Falta de correlación entre las calidades de la creación dramática y los horizontes de los directores escénicos? ¿Déficit en la circulación de los textos dentro de un supuesto sistema de producción teatral? ¿Ausencia de una estructuración del campo teatral como verdadero sistema? ¿Cortedad de miras de los directores? ¿Asomos de mentalidad colonizada, expectativas cosmopolitas, inercia? Son varias de las múltiples interrogantes posibles ante tal panorama.

El análisis somero del Festival de Teatro de Camagüey en su devenir puede aportar visiones más precisas.

El evento, surgido en los primeros años de la década del ochenta tras las dos primeras ediciones del Festival de Teatro de La Habana, tenía el definido propósito de ser un certamen nacional que estimulara a los autores cubanos, y era precisamente esta su condición diferenciadora en relación con el encuentro teatral precedente, signado por la apertura al mundo.

Durante el año que finaliza, el Festival contó con veinticuatro espectáculos participantes, de los cuales, en el teatro para adultos, nueve parten de textos teatrales, narrativos o líricos, o tienen como resultante la construcción en la escena de textos originales, mientras en el teatro dirigido al joven espectador, cuatro se relacionan con obras cubanas, entre las cuales tres toman como referente textos teatrales.

De los primeros, seis estructuran su cuerpo dramático en el propio proceso de construcción de la puesta en escena, aun cuando *Pájaros de la playa*

Estos presupuestos mantienen su vigencia apenas durante las primeras convocatorias, bien pronto su filosofía comienza a ser sometida a examen y, en consecuencia, a cambios continuos que aún mantienen indefinido su perfil. Primero se le trata de convertir en un cónclave de alcance latinoamericano y, más adelante, se discute la acepción de la categoría *teatro cubano* con su consecuente extensión a todo producto teatral realizado por nuestros teatristas sea cual fuera la procedencia geográfica de su texto, en caso de que se hubiera tomado a aquel como punto de partida.

Si bien resulta legítimo el afán de definir con precisión los términos, esto desplaza del centro de atención la necesidad de promover y estimular la creación de los autores cubanos. En la complejidad del asunto colabora la ampliación del propio concepto de dramaturgia que, entre otros resultados, diluye e indefinición la responsabilidad en las operaciones con y sobre el texto dramático e interroga acerca de la necesidad de especialización para ello.

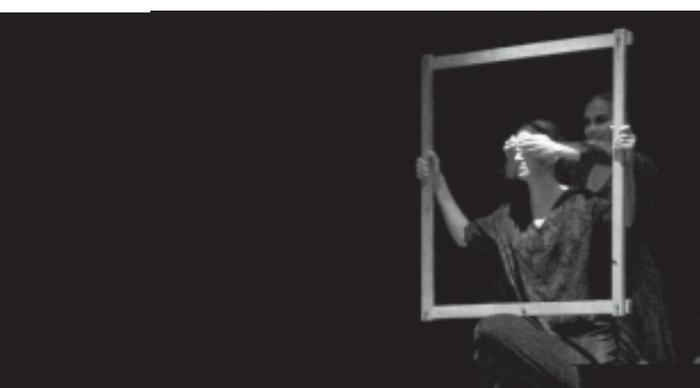
*Jacques Hippolite y su tambor* parten de la narrativa y la lírica cubanas. Completan la lista dos obras de Virgilio Piñera (*Electra Garrigó* y *Dos viejos pánicos*) y un solo texto de autor producido en los últimos años (*El metodólogo*, de Rafael González).

Por su parte, el teatro para los más jóvenes presenta tres clásicos cubanos: *La cucarachita Martina*, la antológica versión teatral de Abelardo Estorino, *Pelusín y los pájaros*, de Dora Alonso, y *Los ibeyis y el diablo*, de René Fernández, a los que se suma *Cuenteros, papalotes y piratas*, un tejido escénico originado en la narrativa.

Entre los premios que contempla el certamen el destinado al mejor texto dramático fue decidido a favor de *Bacantes*, una *escritura escénica*, como gusta definirla su propia autora, Raquel Carrió, a partir del original de Eurípides y del trabajo de reelaboración y subversión de todo el equipo del Buendía. Sin duda una labor encomiable, que transita por una de las vertientes previstas dentro del oficio del dramata.

Cual si se tratara de un último vestigio del naufragio, el folleto promocional del encuentro (la *Guía del espectador*), así como los programas de mano no concedieron siempre espacio a la autoría de las obras, aun cuando refirieran con prolijidad el resto de los créditos de cada espectáculo.

La imagen que propone esta edición nos habla de las modalidades en que se desarrollan los procesos artísticos en la escena cubana, pero la calidad del encuentro, la legitimidad del trabajo de sus jurados no hacen más que llamar la atención hacia el tema acerca



del cual reflexionan estas páginas. ¿Por dónde han quedado algunas de las excelentes creaciones de los autores cubanos? ¿Existen o no autores en activo? ¿Dónde están sus obras? ¿Prescindimos ya de la construcción autoral del texto?

Dos de las últimas producciones del año dejan avizorar el riesgo. Más allá de sus aciertos y de su resonancia en el público, *Monólogos de la vagina* y *La divina moneda* son espectáculos de artistas talentosos que se resienten justamente en el plano de la dramaturgia. A ellos pudieran sumarse otros, premiados incluso en diversos certámenes, donde la elaboración de la partitura textual ha sido asumida por el propio director escénico con discutibles resultados.

En las disímiles prácticas escénicas que coexisten en las diversas culturas del planeta y que desbordan, por supuesto, los márgenes del arte teatral, la figura del autor dramático en sus variantes de dramaturgo y guionista continúa siendo medular. El examen de los sistemas teatrales actuantes en cualquier nación

permite hablar con amplitud de la labor de sus escritores. Sus títulos inauditos, en el sentido primario del término, ocupan los espacios centrales de las carteleras. Sin embargo, una escena como la nuestra, que se reconoce diversa, no parece brindar lugar a la labor de uno de sus más antiguos especialistas.

El círculo, además, se cierra. Las editoriales se preguntan para qué y para quiénes editar nuestra literatura dramática.

¿Qué diferencia a aquellos escritores fervorosos y tenaces de la neocolonia a quienes tan difícil les resultó entrar en comunicación con los públicos de los que hoy en día ejercen oficio semejante? ¿Será necesario volver a instaurar el Mes del Teatro Cubano o aquellas otras jornadas del Teatro Cubano de Selección? ¿Deberán escucharse de nuevo las voces de críticos como Paco Ichaso o Luis Amado Blanco clamando por un lugar para el autor cubano, alertándonos de que *el teatro no se realiza en ningún caso sino en la representación?*

¿Qué se oculta tras la inviabilidad de esa zona de nuestra dramaturgia, acaso la falaz pujanza del teatro cubano, su figura deforme y desproporcionada?

En el ámbito escénico nuestro no pareciera existir al respecto una política, como no fuera aquella que actúa precisamente en contra de la realización y consolidación de los autores propios. En ello colaboran, a no dudarlo,



Jacques Hippolite y su tambor, Calibán Teatro

males mayores: la ausencia de un control y una jerarquización de calidades; el erigimiento en directores teatrales de algunas personas sin las condiciones técnicas, éticas, organizativas, ni la imantación necesaria para serlo; la dificultad para poder contar con los sujetos idóneos, en cuanto a capacidades y autoridad, en algunas instancias de dirección; la ociosidad de los cuerpos que, supuestamente, tienen la función de asesorar en sus diferentes segmentos la política de desarrollo de las artes escénicas; la ausencia de debate y de la práctica de poner en uso, cuando aquel se produce, sus consensos; la falta de una ideología de gremio, que incluya tanto elementos técnicos como éticos en su acepción más amplia; la inexistencia, por lo tanto, de un verdadero movimiento teatral, como de un real sistema que lo vertebré y organice y que, sin frenar su transformación y desarrollo, lo haga esen-

Disciplina teatral en esencia, aun con su dualidad literaria, no habrá dramaturgia posible si no se hace presencia en la escena. ¿O cuán distintos hubieran sido José Triana y *La noche de los asesinos*, sin Vicente Revuelta o Miriam Acevedo; Brene y *Santa Camila*, Quintero y *El premio flaco*, sin Adolfo de Luis, Verónica Lynn o Candita Quintana; Estorino, sin Heberto Dumé o Pilín Vallejo; Hernández Espinosa y *María Antonia*, sin Roberto Blanco o Hilda Oates; Milián y *Vade retro*, sin Pedro Castro o Yolanda Cuéllar? ¿Cuál será entonces el objeto sobre el cual operar la resignificación, el signo donde objetivar la nueva lectura?

Ante una práctica de construcción escénica que parece potenciar el carácter efímero del hecho teatral, apostar porque el teatro sea casi evanescente, ¿qué repertorio heredará el mañana, tal vez sólo una dramaturgia del espectáculo, escriturada para su memoria en soportes magnéticos y digitales? ¿Cuál será entonces el objeto sobre el cual operar la subversión, el signo donde objetivar la nueva lectura? ¿Quizás un gesto del actor, la composición escénica en un determinado instante del espectáculo, un segmento de su partitura espectacular? ¿Tendrá ello la ambigüedad necesaria, la opacidad precisa, la precariedad indispensable para motivar a una relectura, para incitar a la subversión? ¿O es todo más simple y, tal vez, no haya teatro?

Si lo hubiera, y me gusta soñar que sí, que lo hay, y prefiero imaginar a una escala menor, más humildemente humana, y pensar un tiempo futuro pero un tanto más próximo, plausible a mi conciencia de finitud como individuo, ante este panorama, no sé si ese futuro heredará una escena que podamos reconocer como cubana.

cialmente invulnerable a modas e improvisaciones, tanto como a la insania, el oportunismo y la ignorancia.

¿Dónde están en nuestra escena las historias peculiarísimas y propias de la sociedad cubana contemporánea, las fábulas estremecedoras y hermosas que poblarán el imaginario del mañana? ¿Dónde los nuevos mitos que aportar a la memoria futura? ¿Dónde los nuevos personajes indelebles que sinteticen las luces y las sombras de nuestra gente? Me pregunto si la escena cubana que despierte un milenio e inicia otro tiene como única necesidad expresiva la recirculación infinita de las Medeas, los Segismundos, las Irinas, las Señoritas Julia. Si Lala Fundora, Iluminada, Lila, Luz Marina, Camila, María Antonia, Ana López, Lalo, Esteban, Pelusín del Monte, Andoba, junto a Yarini, Milanés, Santiago Apóstol, Virgilio y muchos otros seres irradiantes quedarán sin descendencia.



*La mandrágora*, Conjunto Dramático de Camagüey

# Palabra, juglaría y sociedad

**DESDE SIEMPRE, UNA** característica esencial del verdadero escritor ha sido la invención de un lenguaje.

Esta exigencia no se cumple, por supuesto, en el caso de quienes escriben animados por la voluntad de encontrar las palabras comúnmente aceptadas, el calificativo y el sustantivo que restablecen, sobre el papel, la imagen ya convenida del mundo. A la idea de un teatro o una literatura que hablen de lo que ya sabemos corresponde, lógicamente, el uso de un lenguaje igualmente sabido, que cumpla su función sin la menor perturbación. La comunicación funciona como si se tratara de un manjar o una bebida cuyo sabor conoce de antemano el consumidor. Le gusta, lo paga, lo saborea y se acabó.

Pero cuando usamos el término escritor nos referimos, o deberíamos referirnos, a quien ni imagina el pan nuestro de cada día ni,

por tanto, puede expresar lo que imagina con el lenguaje de la panadería. A la interrogación sobre lo que está en penumbra, a la revelación de lo que permanece oculto, a las explosiones de claridad, sucede, de inmediato, la evidencia de que no cabe expresarlo con las palabras y las asociaciones comunes, determinando la consiguiente necesidad de sustituir el lenguaje establecido por otro distinto. Realmente eso es lo que significa la palabra poesía, sinónimo de creación, en tanto que supone la cons-



ILUSTRACIÓN: YASSEL PILOTO

trucción de un mundo autónomo, que si, en los peores casos, a mi modo de ver, intenta disociarse de lo real, en los mejores, en cambio, hace de la invención el camino de la revelación o el descubrimiento. El arte poética –título del célebre libro de Aristóteles, dedicado al drama– nos abre una nueva mirada no para esconder el mundo sino para develar lo que hasta ese momento era imperceptible.

Lógicamente, la creación de un nuevo lenguaje no está referida estrictamente a la palabra, sino a la utilización de la misma, dentro del sistema alegórico propio de cada uno de los géneros literarios. Así, por ejemplo, cuando hablamos de nuevos lenguajes teatrales, nos referimos no sólo a las palabras sino a un distinto modo de concebir las situaciones, la acción o los personajes. Y en términos análogos habríamos de pronunciarnos, refiriéndonos a sus lenguajes específicos, si habláramos de la poesía o de la novela.

Partamos, por tanto, del hecho de que en el mismo ámbito de la literatura –es decir, de la palabra escrita– existen ya dos clases de lenguaje: el establecido como convención para expresar una percepción igualmente establecida de la existencia y de la realidad social, y aquel otro que intenta expresar una percepción –a través de la invención poética– distinta y más profunda.



## II

Es lógico, por lo demás, que esta puesta en cuestión de la palabra, entendida como expresión del lugar común, haya sido distinta en los géneros estrictamente literarios –es decir, en aquellos cuya comunicación está sujeta a la lectura– y en los de carácter híbrido, como lo son todas las formas de la literatura dramática. Esta última se considera en realidad un primer paso, sin duda importante, pero a la espera de la culminación que supone la representación, y, por tanto, la mediación del actor y de los lenguajes, distintos del literario, determinados por la materialidad del escenario. A veces, y quizá en el caso de todos los autores considerados clásicos, es decir, capaces de sobrevivir a su tiempo, y citados en las historias del teatro, se trata de textos que conservan sobre el papel su potencialidad poética. Son autores que «transmiten» sus obras, independientemente de su representación, y que son percibidos a menudo como escritores antes que como dramaturgos. La «forma» teatral aparece, en tales casos, como una simple convención «literaria» que permite la construcción de realidades poéticas al alcance del mero lector.

Aquí habría que hacer una nueva distinción, esta vez, entre un «teatro para leer», cuyo encanto literario es seriamente cuestionado cada vez que sube a un escenario, justo porque está

escrito con una conciencia estrictamente literaria, y otro que conjuga, sin graves problemas, los dos niveles de percepción: el de la lectura y el de la representación. Entendida esta última no como la mera ilustración de las evidencias ya asumidas en la lectura, sino como una creación, en parte distinta y autónoma, donde aparecen emociones, concreciones y conflictos no expresados sobre el papel. Es el caso, sobre todo, de los autores que integran el llamado repertorio universal, desde los trágicos griegos a los «clásicos del siglo XX», que comparten la admiración de los estudiosos de la literatura y de las gentes de teatro, aunque –y esto es fundamental– la percepción de un mismo texto suele ser distinta entre quienes se adentran en él en los ámbitos de las bibliotecas y quienes lo hacen desde la experiencia teatral.

Importa, antes de dar el siguiente paso, detenernos un momento en el carácter a la vez literario y fáctico del teatro, en cuánto hay en la literatura dramática de texto «para siempre» y, a la vez, de propuesta para un hecho cambiante, que habrá de producirse en un espacio y un tiempo concretos, en el que será fundamental la mediación del actor y la condición del público, quienes generarán, en cada caso, en cada «hecho», un tipo de comunicación y una poética específicas e irrepetibles. El texto es el mismo, pero cada representación lo rehace, lo transforma, por la intervención de elementos que le son ajenos, y que además, en muchos casos, no pertenecen ni al tiempo ni al espacio del autor. De ahí la repetida idea de que el teatro «siempre» es contemporáneo de la representación, sea cual sea el momento en que fue escrito.

### III

El teatro contemporáneo acoge una larga lista de autores que han asumido el problema y teorizado sobre él a partir de la «temporalidad» de la representación y de la mediación de los actores. Francia es, probablemente, el país que ha contado con más nombres en esta batalla –desde Jarry y Artaud al contemporáneo Valère Novarina–, quizá porque también su teatro ha sido, en general, profundamente literario y no ha dejado de sufrir el culto a la «lengua francesa» que constituye uno de los componentes –a veces, encomiable, a menudo pueril– de la «identidad nacional». Culto vinculado durante siglos a una ideología «nacional» que ha oficializado la defensa y la magnificación de la lengua francesa, suscitando con ello un tipo de rebelión cuyo radicalismo sería inexplicable en el ámbito cultural de otros países.

Si Jarry «profanó» la lengua y Artaud buscó en todo el mundo formas dramáticas que la relegaran a un segundo lugar o prescindieran de ella, en el caso de Valère Novarina, a través de sus palabras y, sobre todo, de algunos de los estudios de su obra, se concretan y teorizan varios argumentos de peso contra la «tiranía» de la literatura.

Según esta reflexión, entre el lenguaje cotidiano y el pensamiento dominante existiría una relación secular. La creación y «normalización» de las palabras habría estado ligada a la necesidad de expresar unos determinados principios y valores, de los que el *Diccionario de la lengua* sería uno de sus principales valedores. Como se ha repetido, la lengua conforma una «imagen del mundo», y por lo tanto, cuanto no ha correspondido a la imagen propuesta desde el poder, entendido en un sentido amplio, ha sido excluido del lenguaje culto y aceptado.

Paralelamente y dentro de esa misma dependencia, el Poder habría enfatizado el valor de la palabra escrita frente a la expresión oral, en tanto que, durante milenios y aún hoy en muchos lugares, la escritura –y la lectura– habría estado vinculada a las clases o sectores dominantes. De esa relación habría salido un código de lugares comunes, de frases hechas, de realidades meramente virtuales, que han llegado a identificar la «cultura» con el dominio de todo ese instrumental, menospreciando la posibilidad de una «cultura analfabeta», de una imagen del

mundo asentada en otras formas de lenguaje y, por lo tanto, en valores que han sido excluidos del sistema verbal «normalizado».

Frente a esta realidad, la tarea primera del poeta o creador –lírico, dramático, plástico, musical, etc.– ha consistido, pues, en la «creación» de un lenguaje que logre romper el cerco del signo escrito y unívoco, para despertar la conciencia crítica, el imaginario y la libertad de quienes reciben la obra. Y ello desde la misma palabra, sujeta a otro tratamiento.

Aceptado este principio, quizá tan milenario como la misma voluntad de hacer del lenguaje escrito «normalizado» un instrumento de la cultura dominante, ha existido una bipolaridad, explícita o latente, formada por la expresión de esa cultura oficial y la creación paralela de lenguajes distintos, generalmente más libres, derivados de otras formas de vida, de otras realidades sociales, en los que han tenido primacía los signos orgánicos, el canto, la música, la danza y también la palabra oral, sujeta mucho antes a las necesidades puntuales del sujeto y de sus destinatarios que a su carácter represivo y conceptual. La complicidad entre el juglar y el público ha sido un factor sustancial, a menudo alimentado del rechazo, formal e ideológico, del sistema impuesto desde el Poder como el único cierto. No es casualidad que Mester de Clerecía y Juglaría fueran, durante siglos, los dos términos antagónicos de la expresión artística, con sujetos y destinatarios socialmente diferenciados. Con la particularidad, en el plano de la memoria histórica establecida, de que la Clerecía, conservada en la literatura escrita, ha sido sinónimo de cultura y de ordenado pensa-

miento, mientras la Juglaría ha ocupado el espacio de lo incierto, de lo marginal, de lo leve cuando no de lo grosero y primitivo.

En este orden, la referencia al flamenco es importante. Porque si en él se cobijan una serie de letras de una belleza poética inusual, generalmente anónimas, regidas, precisamente, por la libertad con que se asocian las palabras y se introducen las más inesperadas imágenes, lo cierto es que, en cualquier caso, lo fundamental es la condición del cantaor y la incidencia decisiva de su estado en el «acto» del cante, al punto de que muchas letras anodinas y aun tópicas han alimentado momentos de extraordinaria belleza y emoción en la voz de determinados cantaores.

La voz, como sonido y como expresión orgánica, lejos de la concepción banal, generalizada por los actuales medios audiovisuales –y desgraciadamente también dentro de cierta tradición teatral, que hacía de la «bonita voz» uno de los valores primordiales del actor– adquiere una nueva condición que, incluso en el caso de la ópera, ha sufrido una importante transformación. A la idea del *bel canto*, poco a poco y en la medida que la ópera ha merecido una creciente comprensión dramática –dando entrada a los grandes directores de escena–, ha ido sucediendo otra, según la cual ya no se trataba simplemente de alcanzar todas las notas del pentagrama. Ni tampoco de conseguir de los cantantes un nivel medianamente aceptable en la composición del personaje y en los movimientos y relaciones que corresponden a la acción teatral. La noción de voz dramática ha ganado terreno, inevitablemente acompañada de un compromiso orgánico, propio del arte dramático, que ha introducido el concepto de los cantantes creíbles frente a los que sólo tenían una bonita y extensa voz. Lo cual, por supuesto, no supone que los primeros no deban poseer también un instrumento vocal importante, pero usado y vivido de muy distinta forma.

Frente a una concepción del lenguaje y de la expresión estética que

parecen estar por encima de los seres humanos, y reducen a estos al papel de ilustradores de la cultura, de voluntariosos seguidores de la norma, se alza cada vez con más fuerza la rebelión de un arte y un pensamiento hijos del uso responsable de la libertad. Cada vez tenemos más claro que nuestra condición humana y nuestra realidad histórica y social no están en la crónica oficial de nuestro tiempo; que el supuesto espejo donde nos reflejamos es una tosca pintura dictada por los intereses y las ideologías que intentan construir las imágenes del mundo –a menudo manchadas de sangre– donde deberíamos reconocernos. Paradójicamente el desarrollo tecnológico, el nacimiento de la llamada sociedad de la información, ha incrementado a su vez las posibilidades de la manipulación y las vías de la liberación. Sometidos a una idolatría verbal y visual, obligados a dar vueltas en torno a las mismas palabras y a los mismos personajes, reducida la complejidad de la existencia y de la vida social a una serie de esquemas repetidos e impuestos hasta la saciedad, la misma obviedad y simpleza de la propuesta abre los caminos para descubrir y sentir la simplonería de una cultura que parte de la base de que todas las arbitrariedades, todos los crímenes, todas las injusticias pueden ser explicados y justificados a través de un conjunto de argumentos pueriles, caracterizados sobre todo por la tiranía ejercida sobre las palabras, a las que cabe hacerles significar exactamente lo contrario de lo que siempre han significado. Estamos en medio de un gran apaño oratorio, donde el énfasis sustituye a menudo a la interrogación, el dar por cierto un principio a la necesidad de confrontarlo con



la realidad, el estereotipo gestual y verbal al esfuerzo por avanzar y clarificar la reflexión, la linealidad o el dogmatismo a esa inseguridad, incluso metódica, que es propia del discurso intelectual y de la conciencia personal.

#### IV

La cuentería o narración oral es un componente inseparable de la juglaría. Significativamente, en la cultura islámica, que percibió de inmediato cuanto había de rebeldía en la tragedia frente a la aceptación del destino impuesto por los dioses y, en consecuencia, se negó a introducir las tragedias en el censo de los numerosos textos griegos traducidos al árabe y en buena parte conservados o «resucitados» gracias a esta mediación, en esa cultura, digo, la narración oral ha sido la primera de sus artes sociales. He tenido la oportunidad de oír a los actuales cuenteros marroquíes o tunecinos y, también, de conocer cuánto deben a esa tradición algunos de los grandes hombres del teatro árabe contemporáneo, como es el caso del marroquí Tayeb Seddiki, del tunecino Fhadel Jaibi, o del argelino Alloula Abdelkader, quien fuera director del Teatro Regional de Orán hasta su asesinato por un grupo de presumibles integristas; autores y directores todos ellos que se han zambullido en la modernidad, han asumido las grandes lecciones del teatro occidental, a la vez que, fieles a su realidad social, han hecho de la tradición narrativa y oral una de las bases de sus poéticas personales.

Se conjugan en esta tradición una serie de elementos que afectan al «narrador», a la poética del relato y a la condición del público. En el

primer caso estamos lejos del actor tradicional, entre otras cosas, porque su condición nunca escondida de narrador, lo exime de las técnicas propias de la mimesis. El narrador no «representa», no intenta nunca que lo identifiquemos con el personaje, sino que entra y sale en cada uno de ellos sin ocultar nunca su propia identidad. Su imaginario convierte un simple palo en serpiente, en nave, caballo o espada, y el espectador acepta los saltos en el espacio y el tiempo, los cortes en la acción, la intervención y desaparición de innumerables personajes y, si viene al caso, la introducción de un juego o treta inesperados con

los que mantener o recuperar la atención de su público cuando advierte que está en peligro. Cada narración es distinta y está absolutamente vinculada a la personalidad del narrador y a las circunstancias de su trabajo. Su compromiso físico es total y quien creyera, leyendo la transcripción de sus palabras, que ha accedido a la experiencia, estaría en un gran error, porque el lenguaje verbal está teñido de una serie de complicidades, de respuestas a los problemas inmediatos que plantea la comunicación, las cuales, lógicamente, no caben en la transcripción literaria. Estamos hablando de manifestaciones de naturaleza muy distinta. El concepto, la palabra, es parte de una realidad física, fugaz, concreta, que no cabe en el papel.

Frente al principio de un actor-emisor y encarnación de la ficción literaria, quizá a través de técnicas que no han hecho sino prepararlo para su más convincente ilustración, el narrador se plantea la necesidad de construir una palabra que no nos separe de la realidad —lo cual no quiere decir, en absoluto, que sea de carácter coloquial, pues, por el contrario, suele apelar a la imaginación y a la magia—, que no la sustituya por ninguna abstracción literaria, sino que se haga, aquí y ahora, presente, alcanzando, y esta sería una de las grandezas del arte de la narración, su contundencia a través de la acción continua y palpable del imaginario. Todo es fantástico sobre el papel y todo se inscribe en un juego de complicidades y de implicaciones físicas, inseparable del espacio y del momento exacto en el que se produce.

El destinatario no es un grupo social cualificado, es decir, predefinido, como suele ser el pú-

blico de los teatros. En la medida que el narrador se ha formado en las plazas públicas y en los más diversos lugares, no dispone de un perfil preestablecido de su auditorio. Tampoco se tiene una idea cerrada en el caso de las representaciones teatrales, pero no hay duda —y esa ha sido la base de numerosos estudios y consideraciones sociológicas sobre el público teatral, como, por ejemplo, fueron muchos de los pronunciamientos de García Lorca referidos a la mediocridad del público español— de que existe un arco de variables perfectamente conocido, en función del cual se establece una serie de servidumbres formales e ideológicas. La escuela del narrador, alimentada en la tradición oral popular, parte de un principio bien distinto. El público es antes una representación heterogénea de lo que llamaríamos «pueblo», es decir, un colectivo plural que no solicita ningún tipo de servidumbre ideológica, y frente al cual al narrador le cabe la invención y la libertad. O, mejor aún, frente al cual esta invención y esta libertad, obtenidas a veces a través de la complicidad, constituyen la única exigencia. El narrador nos descubre así una de las claves de la juglaría milenaria, expresada con formas muy distintas según las épocas y lugares. Es el dueño del espacio y del tiempo de que dispone y puede cambiar la historia, darle la vuelta, si encuentra en el proceso de comunicación razones o intuiciones para hacerlo. La palabra es inseparable de su gesto, que la asume, la niega o la interroga. Lo cual, en definitiva, reafirmaría el carácter orgánico y no meramente conceptual —o ilustrador convencional de una emoción preestablecida, que para el caso es lo mismo—, profundamente inscrito

en la invención creada por el narrador, que tienen para él las palabras.

El hecho de que en la juglaría, como en la *halka magrebí*, la música, la canción, los juegos de magia y las propuestas más ingeniosas e inesperadas se vertebren, a veces, en un lenguaje del todo coherente, es la consecuencia de una vieja realidad poética, indisociable de una comunicación social y popular siempre difícil y problemática bajo el control del canon literario identificado desde el poder con el orden y la cultura.

La narración oral tiene hoy sus propias características en los distintos países donde vive, en algunos casos, con creciente pujanza. Quizá sea, sin embargo, siempre, una de las respuestas sociales a la expresión uniforme, al lugar común tácita o explícitamente controlado, al costo de la producción y la distribución de los productos culturales —con su consiguiente dependencia— y también a las exigencias económicas y políticas de la comunicación audiovisual. Frente a la masificación, el narrador, en medio del círculo, inventa el mundo con su imaginación, con su palabra inesperada, con su compromiso orgánico y con la libertad compartida con su auditorio.

## V

Espero que esta reflexión no pueda ser interpretada como un menosprecio de la literatura y de cuanto ella ha supuesto en la historia de la humanidad. Si los poderes han intentado apropiarse de la palabra escrita y codificada, si aún hoy somos víctimas de la falsa autoridad ganada con su fatigosa reiteración, es igualmente cierto que la literatura está llena de los más hermosos testimonios de la construcción del pensamiento y de la búsqueda de la dignidad. Ninguna pueril exaltación, pues, de la narración oral en detrimento de la literatura. Aunque sí la constatación de que la palabra escrita —hoy también repetida en los medios de comunicación de masas con machacona recurrencia— ha sido, en buena medida, un instrumento de represión y de afirmación del poder. Sin embargo los escritores, en el sentido que hablábamos al principio, constituyen uno de nuestros más hermosos continentes. A ellos debemos la revelación del mundo y de nosotros mismos. Conviene no confundirlos con los multiplicadores de las palabras que, a través de los siglos, han lanzado, como dardos, buena parte de los centros de poder. Económico, político o religioso.

Es en este punto donde se impone reivindicar y situar la tradición y la narración oral en el lugar que le corresponde. En el pasado y en el presente.

## VI

Finalmente quisiera referirme a algunas de las relaciones emblemáticas producidas entre la palabra y la escena dentro de la crea-

ción contemporánea. Quizá podríamos señalar ciertos polos, en torno a los cuales cabría agrupar una serie de variantes. Prescindiendo del coloquialismo o la supuesta y trivial «poesía» de los lugares comunes, a veces esplendorosos, a veces sujetos a los más aburridos clichés de las revoluciones y los melodramas, podríamos considerar los siguientes apartados:

1) La sublimación de la palabra. El intento de superar el problema mediante la creación de un verbo creador, casi en el sentido bíblico con que se afirma que «en el principio fue el Verbo»; Verbo que crea el mundo, y por tanto el drama, al nombrarlo, que no ilustra los acontecimientos después de sucedidos sino que estos nacen y son en la palabra. Es el grupo de los verdaderos poetas dramáticos, del pasado y del presente, que hacen de la palabra la génesis del drama.

2) El descrédito radical de la palabra. El sentimiento, y esa fue una de las razones de la última gran Vanguardia, de que su equivoicidad, su manipulación y su servidumbre, la ha privado de valor, y en el caso del teatro, expresa sobre todo la radical incomunicación subyacente bajo la apariencia de la comunicación verbal. Sin duda el fracaso o la traición de las ideologías redentoristas, la palabrería de sus portavoces, forman parte de este teatro muchas veces calificado de Teatro del Absurdo, precisamente por la contradicción y negación recíproca entre las palabras y lo que percibimos como real.

3) El llamado un día teatro de la imagen, en el que esta se vuelve el centro del lenguaje escénico y la palabra se ajusta a una evidente servidumbre. No es que la palabra desaparezca, pero se produce una subversión de sus funciones, en la medi-

da en que el lenguaje escenográfico expresa la condición poética de la representación. En algunos casos prevalece la aparatosidad espectacular y, en otros, el juego es más sutil; pero en definitiva el drama se manifiesta a través de elementos básicamente visuales. Cierta influencia del cine, el desarrollo de la cultura audiovisual, la percepción del teatro de la imagen como una expresión menos exigente y más asequible a todos los públicos, han contribuido al auge de esta corriente, que ha demostrado ya sobradamente su valor mercantil y sus limitaciones. Las exigencias de un mercado supranacional han sido a menudo atendidas con un teatro en el que la lengua, como obstáculo para su circulación, ha sido prácticamente abolida.

4) La palabra como expresión orgánica del actor. La palabra escénica potencia todas sus posibilidades al integrarse en la expresión del actor. Desde las propuestas stanislavskianas a las peticiones del primer Grotowski, con poéticas muy distintas, se parte de la base de que la emisión de la palabra, por un actor, sobre un escenario, constituye un arte creador y singular. Esta tendencia puede subestimar la comprensión de las palabras a favor de la organicidad de la voz, de la primacía del silencio, del protagonismo del actor como creador del hecho y la emoción teatral.

5) La palabra como instrumento de investigación de la realidad, profundamente ligada a la estructura de la obra, a la subversión espacial y temporal de la representación naturalista. La palabra arrinconada o destruye al personaje y entra en un juego de contradicciones con las imágenes y las evidencias del espectáculo. De algún modo rescata el concepto del subtexto, como realidad, a su vez, velada y entreabierto

por las palabras. La palabra es una especie de viaje inseguro que intenta sustituir los paisajes visibles por otros inaprensibles y menos convencionales. La palabra, en estos casos, es el signo, incierto y liberador, que se ordena, rompiendo el tiempo y el espacio, para recomponer una distinta percepción del mundo y de la existencia.

Supongo que podría seguir enumerando otras muchas posibilidades. Y mostrar también hasta qué punto estas poéticas se mezclan entre sí para otorgar nuevas dimensiones a la palabra escénica. Quizá, en definitiva, la naturaleza de la palabra escénica es distinta en cada uno de los grandes dramaturgos y directores de escena, en las distintas circunstancias y enfrentada a la distinta cultura de los públicos. Por tanto, con esta última reflexión lo único que he querido decir es que cada vez que una propuesta teatral alcanza la categoría de una poética, y rompe la percepción convencional y la función ilustrativa de la palabra, confiere a esta última una nueva naturaleza, una distinta carnalidad, en el empeño, siempre insatisfactorio, de iluminar la oscuridad.



# La palabra y la escena

III Encuentro  
Internacional  
de Dramaturgia  
de La Valldigna



ILUSTRACIÓN: YASSEL PILOTO

**Nel Diago**

## DESDE LUEGO, NO CREO SER LA PERSONA

más adecuada para relatar lo acontecido durante unos días del mes de julio de 2002 en La Valldigna, un bello paraje del sur de Valencia integrado por cuatro dinámicas poblaciones agrícolas (el cultivo de la naranja es su principal riqueza) e industriales: Tavernes, Benifairó, Simat y Barx. Cuatro municipios agrupados en una Mancomunidad y marcados por el hecho de tener en su territorio una verdadera joya: el cisterciense Monasterio de La Valldigna, un hermoso conjunto arquitectónico que casi como que obliga a sus responsables, los alcaldes de la zona, a darle una intensa utilidad cultural, a fin de que adquiera la mayor prestancia. Que el teatro forme parte de sus intereses culturales tiene algo de azar, pero también de necesidad. Por lo menos en lo que se refiere a este peculiar y atípico Encuentro Internacional de Dramaturgia que dirigimos José Monleón y quien esto suscribe. Un evento que nació en 1999 gracias al empeñamiento de Fabiola Serra, técnico de cultura del Ayuntamiento de Tavernes de La Valldigna, que se metió entre ceja y ceja la idea de que había que organizar en ese marco una especie de congreso de dramaturgia que juntara escritores y especialistas de varios países del Sur de Europa. Para conseguir su objetivo Fabiola contactó con la Universidad de Valencia (más concretamente: conmigo, en tanto profesor de esa institución) y acto seguido con José Monleón, sin cuyo concurso difícilmente hubiéramos podido llevar adelante el proyecto (o sí, pero no hubiera tenido el alcance y la trascendencia que ahora tiene). Por supuesto, la participación de Monleón era más que obvia, y no ya porque la cosa tuviera lugar en su tierra natal (él es natural e «Hijo Predilecto» de Tavernes de La Valldigna) o porque dirija el Instituto Internacional de Teatro del Mediterráneo (lo cual es de gran ayuda desde el punto de vista organizativo), sino, sobre todo, por su enorme experiencia, su cordialidad personal y su clarividencia intelectual, cualidades que garantizan el éxito de cualquier convocatoria.

A todo ello habría que sumar el apoyo moral explícito de todo un Premio Nobel, José Saramago, que en su paso por Valencia alentó verbalmente a las autoridades para

que secundaran la iniciativa; guante que fue recogido por la Subsecretaria de Promoción Cultural del gobierno valenciano, Consuelo Císcar, pues la propuesta casaba muy bien con su política de convertir la Comunidad Valenciana (y La Valldigna en particular) en un referente cultural inexcusable en el marco mediterráneo. Y otro tanto cabe decir, claro, de Teatres de la Generalitat Valenciana y de la propia Mancomunidad de La Valldigna, que son las entidades patrocinadoras.

Todo lo expuesto hasta ahora, lo sé, no explica el carácter particular de este evento que va ya por su tercera edición (en el 2000 se dieron varias actividades, pero no propiamente el Encuentro: cuestión de presupuestos). Convendría, pues, que hablara de ello. Digamos que desde un principio la organización tuvo claro que no quería una simple reunión de escritores de teatro, sino algo más complejo donde participaran también críticos, investigadores, docentes, traductores, editores, directores de escena... , pues como es lógico la dramaturgia no es sólo patrimonio de los dramaturgos. La idea era, y es, debatir temas concretos («El autor y su tiempo», «Teatro y realidad» o «La palabra y la escena», que ha sido el de este año) de forma intensa y extensa, apurando todas las perspectivas posibles, enriqueciendo nuestra visión con la de los colegas venidos de otros ámbitos, de otras tradiciones (representantes de Francia, Italia, Portugal, Grecia, Marruecos y Bosnia-Herzegovina se unieron en esta ocasión a los españoles. Sus nombres: José Monleón, Nel Diago, Juan V. Martínez Luciano, Fernando Gómez Grande, Josep Lluís Sirera, Rodolf Sirera, Xavier Puchades, Josep Pere Peyró, Manuel Molins, Juli Leal, Pilar Algarra, Angélica Liddell, Miguel Ángel Zamorano, Hadi Kurich, Geovanni Clementi, Joaquim Paulo Nogueira, Helia Correira, Abel Neves, Issam El Yusufi, Michel Simonot, Yiannis Lamdas Lymtsilius y Adolfo Gutkin, que aunque no estuvo presente envió su ponencia, que fue leída). Pero en La Valldigna no queremos limitarnos a la exposición y discusión de ideas entre los participantes, sino que pretendemos propiciar también el conocimiento mutuo, el intercambio de libros y de textos, fomentar proyectos comunes. Posiblemente el lugar elegido para el Encuentro, el

Monasterio de Aigües Vives, reconvertido hoy en hotel, ayuda bastante a crear un clima cordial y satisfactorio (está enclavado en una ladera, rodeado de naranjos y alejado de los centros urbanos). Por eso no es extraño que a cualquier hora de la noche (la temperatura, veraniega, acompaña) se organicen lecturas en su claustro. Hablo, claro está, de actos improvisados, surgidos de la libre iniciativa de los participantes. Porque hay otros que sí están programados (lecturas dramatizadas, espectáculos, presentaciones de libros) y que tienen lugar en los diversos municipios que componen La Valldigna, y principalmente en su Monasterio. Y es que desde un principio tuvimos la voluntad de que el Encuentro no fuera cerrado (no lo es ni siquiera en las ponencias), de que llegara también a la sociedad que lo sustenta; del mismo modo que supimos que el debate teórico quedaría cojo sin el contraste de la práctica escénica. Por eso este año hemos programado la lectura de *Malignas coyunturas*, de Geovanni Clementi, autor italiano presente en el coloquio (lo estuvo también en 1999); la exhibición de *Rey Lear*, de Rodrigo García, con dirección de Ximo Flores (ambos participaron en el Segundo Encuentro); y hemos organizado (Fabiola, Juan V. Martínez Luciano, nuestro editor, y yo mismo) un sentido homenaje a José Monleón quien, con sus tres cuartos de siglo a cuestas, sigue siendo una de las mentes más jóvenes del panorama teatral español, europeo e internacional. A todo ello debemos añadir el taller «De la palabra al cuerpo», impartido por Michel Simonot y dirigido a actores profesionales y vocacionales, en el que se trabajó con el texto *L'Enclos*, de Armand Gatti (el dramaturgo francés debía ser algo así como el plato fuerte del Encuentro; lamentablemente, una repentina enfermedad le impidió viajar, pero estuvo presente con sus escritos y algún video, y Simonot ejerció como su vocero).

Sobre lo que fueron las ponencias y el debate del III Encuentro no quisiera extenderme (pronto tendremos editadas las actas, espero). Sólo diré que el enunciado, «La palabra y la escena», daba para mucho, que podían abordarse, y se abordaron, múltiples estrategias, variados acercamientos conceptuales: desde la tradición juglaresca (de eso va la ponencia inaugural de José Monleón), pasando por los grandes mitos, los modelos de producción, los problemas de traducción, la creación colectiva, la palabra encarnada (dicha por el actor), el lenguaje popular, el poder de la palabra (y su uso por el Poder), etc. En todo caso, pese a la variedad de lenguas y posiciones, de experiencias pasadas y propuestas futuras, una cosa quedó clara: tras una larga etapa en la que parecía casi condenada a desaparecer de los

escenarios, la palabra vuelve a ocupar un lugar de preferencia. Ya no es la misma, claro, que existía antes del sarampión del teatro de imagen. Ha crecido, es otra. Cierto es que siempre habrá quien la emplee, como nos dice Monleón, para conformarnos; pero los mejores poetas de la escena la usan para interrogar el mundo, para revelar lo oculto, para cuestionar lo establecido.

Hablando se entiende la gente, dice el refrán. Y es verdad, hasta cierto punto. Como se recordó en el Encuentro, Carlos Giménez, el desaparecido director de Rajatabla, dijo una vez: «El teatro no ha muerto, lo que pasa es que hay muchos muertos que hacen teatro». Pues bien, aplicando la misma fórmula diríamos que sí, que hablando se entiende la gente, lo que pasa es que muchos hablan y no son gente. Así, mientras nosotros en La Valldigna nos entendíamos, porque queríamos entendernos, los Reinos de España y Marruecos se lanzaban andanadas verbales y gestos bélicos por la disputa de un islote yermo (como consecuencia de ello El Yusufi tuvo serios problemas para poder viajar desde su país). Por fortuna no llegó a mayores la cosa. Porque peor lo tuvimos durante el II Encuentro, que versaba sobre «Teatro y realidad» y que se inauguró precisamente dos días después del fatídico 11 de septiembre de 2001: quienes tengan acceso al libro resultante podrán comprobar cómo los brutales atentados y sus no menos deseables y previsibles consecuencias pesaron en el ánimo de los participantes.

No sabemos qué nueva locura nos deparará el 2003. Sí sabemos que para el cuarto Encuentro queremos tratar un tema para nosotros imprescindible: «Teatro, utopía y revolución». Y también sabemos que queremos dar entrada en nuestros debates a representantes de América Latina. Y no ya porque el tema lo exija, sino porque nos sentimos huérfanos de unas dramaturgias, las latinoamericanas, que nos son tan próximas y queridas como las mediterráneas: si no han estado presentes en las primeras ediciones no ha sido por falta de voluntad de la organización, sino por falta de presupuesto, que es más bien corto. Palabra.

En todo caso, siempre hemos contado con Adolfo Gutkin, un argentino-cubano-luso; él fue quien, parafraseando el himno de Argentina, tildó a los participantes de estos coloquios como «nos, los valldignos representantes». Desde luego, no somos una tribu, ni una casta, pero es evidente que La Valldigna imprime carácter. Quienes fueron una vez, repiten o quisieran repetir. Señal de que hemos hecho las cosas bien, modestamente, desde los cimientos.

# Virgilio Piñera y el **Camagüey**

Manuel Villabella



FOTOS: CORTESÍA DEL AUTOR

## Noventa Virgilios

*tablas* celebró el noventa aniversario del gran dramaturgo cubano Virgilio Piñera con un coloquio que tuvo lugar entre el 1 y el 4 de agosto del año en curso. El hemicycleo de la sala de Arte Universal del Museo Nacional de Bellas Artes acogió la lectura de ponencias y las charlas de amigos personales y artistas que han trabajado a partir de su obra. Concluyó esta fiesta con la presentación de los *Cuentos completos*, edición que compilara para Letras Cubanas el escritor Antón Arrufat. Y con un almuerzo piñeriano, regalo irreverente, se puso punto final a estas jornadas.

Hoy publicamos un estudio del Manuel Villabella a propósito de la presencia en Camagüey del propio Virgilio. La investigadora Bárbara Rivero tensa a continuación un estudio de la versión que Alberto Sarraín dirigiera en La Habana, en fecha reciente, de *Parece blanca*, pieza de Estorino: descubre las cercanías y los nexos de la misma con la vastedad del universo Piñera. Con ambos textos aplaudimos la grandeza de este autor que sigue tan joven como su Electra, eternamente de veinte años.

## VIRGILIO DOMINGO PIÑERA Y LLERA

nació el 4 de agosto de 1912 en Cuarta Avenida 513 en Cárdenas, hijo de Juan Manuel Piñera Abela, oriundo de Artemisa, Pinar del Río y de María Cristina Llera Quintana. Ambos abuelos, tanto el materno como el paterno, eran asturianos.

En 1921 radican en Guanabacoa, allí permanecen hasta 1925 en que se trasladan para Camagüey, en esta ciudad vivirá Virgilio desde los trece hasta los veintiocho, o sea quince años, su adolescencia y su juventud. Por eso no es casual que en algunas publicaciones lo señalen como nacido en Camagüey.

Desenfadadamente y con la franqueza que siempre lo caracterizó, nunca negó que todos estos traslados de ciudad tenían su causa en problemas económicos que siempre persiguieron a la familia, un típico modelo de la llamada «clase media cubana».

En septiembre de 1925 están ya instalados en Camagüey. El día 8 de ese mes y año Virgilio solicita su ingreso en el Instituto de Segunda Enseñanza, donde cursará el bachillerato, estudios que concluirá el 2 de agosto de 1934.

Podemos inferir que las estrecheces económicas en años tan nefastos de república neocolonial persiguen a la familia, si tenemos en cuenta los frecuentes cambios de viviendas que muy bien pudieron deberse a desahucios. Cuando la familia Piñera llega a Camagüey fijan su residencia en la Avenida de los Mártires 52, en la barriada popularmente conocida como La Vigía. Entre 1926 y 1927 ya los Piñera han cambiado de casa, habitan en el 184 de la misma Avenida. De 1927 a 1928 viven en Palma 7, del 28 al 31 los localizamos en el reparto La Zambrana, en Loma 6, luego nos enteramos que en 1933 continuaban por La Zambrana –Avenida de Camagüey–, pero en la casa marcada con el número 1. Es posible que del 33 al 40, año en que parten para La Habana, ocuparan otros domicilios. Del 26 al 33 residen en cinco viviendas, casi a una por año.

Estos son signos de la precaria economía de Virgilio en esta etapa. Es un elemento decisivo en su formación y si su teatro, posteriormente, tiene una marcada característica angustiosa, irónica, escéptica y absurda, la respuesta se tiene, en parte, en esa vida preñada de carencias e inestabilidades que lo marcó desde la infancia. Cuando el profesor de Instrucción Militar –asignatura obligada en el

Instituto durante el machadato—, el Primer Teniente de Caballería Ricardo Zayas Bazán, que le impartía las clases, anota en su expediente de alumno: «Muy poco cuidadoso de su uniforme y apariencia personal. Poco respetuoso y nada puntual», no hace más que señalar las armas con las que contaba el joven para defenderse en aquel medio.

En su prólogo «Piñera teatral», escrito para la edición de su libro *Teatro completo* (1960), señala: «Se ha dicho, y con justa razón, que mi teatro es de evasión. Como todos los cubanos yo evadía la realidad, y no tanto la evadía como le hacía resistencia. (...) Uno no es otra cosa que el testigo de su época, y la mía representaba la frustración del ser en toda la línea.»

### **Su primera obra: *Clamor en el penal***

Según Virgilio en el prólogo ya mencionado, dice que *Clamor en el penal* fue escrita en 1938. En 1968 nos manifestó que la había concebido entre 1927 y 1933, los hechos acaecidos que inspiraron su primera producción dramática sucedieron en 1927, desde luego, su gestación o versión final puede muy bien corresponder a 1938.

Los acontecimientos que dieron lugar a la obra teatral fueron los siguientes: el joven campesino Enrique Barranco Basalto ultimó de un balazo, para robarle 450 pesos al anciano Vicente Pascual, dedicado a las labores del campo y uno de los propietarios de la finca La Macagua, situada en el camino —hoy carretera— que comunica a la ciudad de Camagüey con el municipio de Santa Cruz del Sur, distante la finca cuatro leguas y media de la capital de la provincia.

El crimen de La Macagua tuvo sonadas repercusiones en Camagüey y la prensa local, el periódico *El camagüeyano*, explotó el hecho sangriento hasta el cansancio. El sensacionalismo sube de tono cuando después de ejecutar en Santiago de Cuba a Francisco González, El Indio, la Secretaría de Justicia indica «la conveniencia de que el garrote, con su aditamento del Ministro Ejecutor, fueran despachados en la primera oportunidad para la ciudad de Camagüey». Aseguraban también que el «célebre» Licenciado Jesús María Barraqué «estaba ya preparando el decreto de ejecución del reo Enrique Barranco». No quedaban dudas. Muy pronto haría su aparición un tétrico personaje de la época, el verdugo Paula Romero.

El 19 de febrero de 1927 a las cuatro y quince de la tarde, en el tren número dos llega a Camagüey Paula Romero con su ayudante, Liberato Pérez y la «máquina patibularia». Fue un verdadero suceso, que de una forma u otra conmovió y mantuvo expectante a toda la población

—de lo que no pudo librarse Virgilio. «Había más de mil personas en el paradero ferroviario para presenciar al verdugo. Los periodistas se retrataban junto al garrote».

El día de la ejecución hubo un gran despliegue de tropas de policía a caballo que rodeó la cárcel y apartaba a los curiosos, apostados allí, desde las cinco de la madrugada. A las cinco y veinte entraron en la llamada cámara de la muerte periodistas, profesionales —médicos y abogados— y posteriormente un selecto público autorizado. Entre los presentes se encontraba Virgilio Piñera.

### **Habla Virgilio**

Todo aquello me había impresionado mucho, desde que comenzaron las noticias en la prensa. Mi hermano y yo éramos alumnos del Instituto y ambos estábamos incorporados a una revista que se editaba en ese centro de enseñanza. Es por eso que nos permitieron entrar, ya que teníamos credenciales como periodistas.

A mí me impactó sobre todo el cadalso desde que lo vi en el paradero, pero ya verlo allí en el lugar donde funcionaría para matar a aquel guajiro analfabeto que había hecho gala de su valentía ante la muerte, infeliz a pesar del crimen que cometió, me conmovió, no resistí, me desmayé. Mi hermano tuvo valor y lo presenció todo, después me refirió los pormenores.

Desde entonces yo estaba tentado a escribir sobre el sistema carcelario. Luego pasé un día en la cárcel, preso, me detuvo Samaniego, uno de los esbirros de Machado aquí en Camagüey, entonces viví todo aquello y así surgió *Clamor en el penal*.

No llegué a publicarla y mucho menos se representó. Para mí fue una obra de escaso valor, así lo he dicho en varias ocasiones, aunque nunca dejo de mencionarla como mi primer intento dramático realista. Yo no sé si mis apreciaciones, comparándolo ahora con mi teatro, son las de un autor muy exigente. Yo creo que tenía cosas de las que no me arrepiento.

A mí me habían impresionado también gentes como la Dra. Ángela Mariana Zaldívar Pereyrlade, que fue la primera mujer fiscal en el país y la que acusó al asesino de La Macagua, así como Rosita Anders Causse, que era procuradora, ellas habían escrito versos y hasta una novela. Por eso yo utilicé una doctora que se introducía a realizar una labor social en el penal, una especie de misión moralizadora. Puede que tuviera algún valor el pretender modificar, en esos años, la vida de los infelices presos.

## Electra Garrigó

Cuando yo escribí *Electra Garrigó*, nada tenía que ver ya con Camagüey, sin embargo, en esta ciudad conservo amigos muy queridos y muchos recuerdos.

Los apellidos Plá y Garrigó son camagüeyanos, yo conocí a familias y amigos con estos apellidos y siempre me parecieron muy teatrales. Aquí vivían unas amigas llamadas precisamente Electra y la otra Calila que yo las llamaba siempre jocosamente y con un poco de sarcasmo y burla en el fondo, tengo que reconocerlo, «las Garrigó».

### Enfrentado a los molinos de viento

Un grupo de jóvenes empiezan a luchar por la creación de la Hermandad de Jóvenes Cubanos, organización que ya existía en otras provincias y que tenía como objetivo crear un «plan cultural» y transformar las sociedades de recreo, en las que las actividades culturales estaban en franca decadencia, solamente se jugaba al billar o se bailaba.

El Comité Pro Hermandad de Jóvenes Cubanos estaba dirigido por la Liga Juvenil Comunista, era un núcleo de vanguardia aunque sus integrantes, desde luego, obligatoriamente no tenían que militar en el partido.

El 20 de agosto de 1936 quedó aprobado por el Gobierno Provincial el reglamento de la Hermandad de Jóvenes Cubanos en Camagüey. En el acto de constitución, celebrado el día 11, se hace referencia en uno de sus acuerdos a presentar en la ciudad al Teatro La Cueva que dirigía Luis A. Baralt, el que comenzó por aquellos años a insuflar aires renovadores a la anquilosada escena cubana.

El martes 8 de diciembre se ofrece en el teatro Principal de Camagüey *La luna en el pantano* de Baralt y el miércoles 9, *Ixquic*, tragedia mitológica quiché.

Un fragmento de las notas al programa, apuntaba: «Y esto es así... Nos

hemos enfrentado a los clásicos molinos de viento del Quijote, y derribados están en la llanura. Con nuestra adarga de la voluntad recia y la lanza del tesón —que sabe de hierros hostiles— triunfamos en la gesta hermosa de un carísimo anhelo. (...) El noble gozo de la emoción sincera recorre nuestras fuentes internas del júbilo, en una constante y alocada transposición, le vamos ofreciendo a uno, a todos, como fruto inmenso y sagrado del ideal». Firmaba: Virgilio Piñera. Dirección de Cultura de la Hermandad de Jóvenes Cubanos.

«No hay ninguna razón para que no produzcamos nuestro Shakespeare. Ahora las condiciones son inmejorables. De todos modos, y para ir al seguro, yo les diría (a los jóvenes) poniéndoles mis obras por delante: ¡Mírense en este espejo!» Válida advertencia que nos dejó Virgilio, en su prólogo ya citado, con la que finalizamos este recorrido, no muy conocido, de Piñera por su Camagüey.



#### BIBLIOGRAFÍA

- Academia de Ciencias de Cuba: *Índice Histórico de la Provincia de Camagüey, 1899-1952*, La Habana, 1970.
- Crespo Frutos, Ernesto: *Episodios de la Liga Juvenil Comunista y la Hermandad de los Jóvenes Cubanos*, La Habana, 1985.
- El camagüeyano*: 1927, 2, 8 y 20 de febrero.
- Entrevista y testimonios de Virgilio Piñera, 1968; Carlos Galán Sariol, 1985; Gilberto del Pino Urra, 1987 y Gustavo Sed Nieves, 1987.
- Expediente docente de Virgilio Piñera Llera. Fondo: Instituto Provincial de Segunda Enseñanza. Archivo Histórico Provincial de Camagüey.
- Piñera, Virgilio: *Teatro completo*, La Habana, 1960.
- Teatro La Cueva: *Programa*, 1936.

# *Parece blanca:* un diálogo con la isla en **peso**

A Virgilio Piñera, con eterna gratitud

**Barbara Rivero**

**HABÍA COMENZADO A ESCRIBIR LAS** notas para este trabajo cuando en el Festival de Teatro de Camagüey, en día de homenajes y lluvia, saliendo de la iglesia de las Mercedes, un teatrista me preguntó a boca de jarro por qué yo afirmaba (me lo había escuchado decir al menos dos veces en la TV) que Virgilio Piñera es el autor más importante de la dramaturgia cubana, que si yo no había pensado en Abelardo Estorino, quien tiene muchas más obras escritas y de mayor solidez que las creadas por Piñera, del cual sólo destacaba *Electra Garrigó* y *Aire frío*. Me quedé perpleja ante el cuestionamiento inesperado, después diré por qué, pero en ese momento sólo se me ocurrió preguntarle si no incluía *Dos viejos pánicos*. Él hizo un gesto de «bueno, es posible» (y añadió ese texto o uno similar al gesto). Pasados unos minutos respondí algo parecido a lo que sigue: creo que Virgilio es el fundador de la dramaturgia cubana contemporánea (si esta palabra me había faltado en las intervenciones que él vio, era imprescindible), y por eso el más importante autor, pero también habría que hablar de *Falsa alarma*, de *Jesús* y de esa zona experimental a la que pertenecen *La niñita querida*, *Una caja de zapatos vacía*, *El no* y, posteriormente, *El trac* que, aunque no alcanzan excelentes facturas, proponen temas y recursos inéditos a la dramática nacional. Hablamos largo tiempo, en algunos casos coincidimos, en otros no, pero fue una conversación polémica e inteligente. Ahora explicaré por qué la pregunta inicial del teatrista me produjo un sobresalto.

Cuando estaba ante la iglesia, el arco de medio punto de la puerta me había recordado el elemento escenográfico más hermoso y connotativo concebido por Jesús Ruiz para la puesta en escena de *Parece blanca*, dirigida por Alberto Sarraín. En el teatro, la enorme estructura con una pequeña cruz en su extremo superior me fascinó por los múltiples significados que proponía. La estructura no tenía puertas y dejaba ver a los personajes que pasarían bajo el arco hacia el proscenio



*Parece blanca*, La Má Teodora-CNAE

para representar el rotundo fracaso de sus vidas. Una boda bendecida por Dios iba a culminar, ante la propia iglesia, con un asesinato. De manera que el espacio abierto, bajo el arco de medio punto, no conducía a caminos de realización, forma en que el diseñador nos remite a la moral burguesa cristiana como causante de la desolación, de la frustración y de la muerte. La belleza de la imagen era sólo aparental, así como la alusión a la iglesia podía ser igualmente la alusión a una tumba, o al arco de una calle antigua donde los actores representan una fábula que, sin contradicciones, es parte indiscutible de la historia de la nación. Cuando llegué a este punto de mis notas mentales estaba sentada en un banco del templo contemplando a los feligreses quienes, en un espacio menor aledaño al altar, recibían la comunión con Dios a través de la hostia. Observando este acto de fe, imaginé a Cecilia Valdés, la de *Parece blanca*, diciendo el parlamento que pone fin a la obra de Abelardo Estorino: «¡Basta! ¡Cierren el libro! ¡Ciérrénlo! ¡Dios! ¡Villaverde! ¡Qué tortura!»<sup>1</sup>

Y después, la tremenda acción acotada de cerrar el libro que estaba sobre el facistol. Imaginaba la escenificación y sentía la metáfora estremecedora que es *Parece blanca*, con la certeza profunda de que la obra es un diálogo inefable con la historia de la isla, con la vida de todos durante tantos años. Y por eso pensé también en la relación entre Piñera y Estorino, sin discutir lugares, sino recordando las cercanías metafóricas entre el «Basta... Villaverde... ¡Qué tortura!» y «La maldita circunstancia del agua por todas partes», de *La isla en peso*. Justo en este instante de mis reflexiones el teatrista me hizo los cuestionamientos que cité al inicio de este trabajo, de ahí que mi perplejidad, casi mi susto, me dejara sin argumentos consistentes. Es que no deseo discutir lo que para mí es un hecho: Virgilio Piñera es el autor mayor de la dramaturgia cubana, logró sentar un precedente y legar un sentido de continuidad. Escribió *Electra Garrigó* en 1941 y la estrenó en 1948 ante un público y una crítica de reacciones diversas: rechazo, incomprendiones en muchos, admiración en los pocos capacitados para entender que la parodia a la tragedia griega es un diálogo profundo con la cubanidad. Piñera parodia el paradigma griego, así como Estorino realiza la «versión infiel» de *Cecilia Valdés*, la más importante novela costumbrista de nuestra historia literaria. De manera que el homenaje de Estorino a Piñera no está únicamente en los parlamentos de *Electra Garrigó* que se citan en *Parece blanca*, sino en los recursos de la parodia, en el tono del juego, así como en la recurrencia al teatro dentro del teatro que es también un procedimiento dramático en *Electra...*, el cual, en la obra de Estorino, constituye un recurso expresivo que estructura y da sentido a la totalidad del texto, y adquiere en ocasiones un sentido explícito como puede apreciarse en los siguientes textos:

**Rosa:** Y tengo en el cuello una pieza de plata. ¡No me cae nada mal! Una mujer con el pelo rojo fuego vocífera contra los dioses. ¡Pero no hay que hacerle ningún caso! Sólo pienso en ti. Te busco. Vas a salir, quieres cruzar las columnas y partir.



Al fin te encuentro. Tú eres tú, no me cabe duda, y yo soy yo. Pero tú tienes otro nombre, te digo: ¡No cruces, Orestes! Ya es demasiado tarde. La gente aplaude.

**Leonardo:** Hablábamos de la puntualidad. Una mera cuestión de relojes.<sup>2</sup>

Por las palabras de Rosa sabemos que para Estorino *Electra Garrigó* es «una mujer con el pelo rojo-fuego», y que el autor subraya las semejanzas entre Clitemnestra y Rosa, cuando esta última expresa con parlamentos de la griega acubana la predilección casi enfermiza por su hijo varón a través del horror provocado por el sueño que vaticina su muerte. Parece una digresión para un homenaje, pero es mucho más. Las fábulas, tanto de *Electra...* como de *Parece blanca*, reproducen en sus caracteres esenciales las de los originales que ambos textos visitan, pero a la vez en la obra de Piñera y de Estorino se desplaza el sentido trágico, con relación al de los textos citados, hacia otras zonas de los acontecimientos y adquiere nuevas connotaciones dado que ambos privilegian y ahondan la problemática existencial. De forma tal que en *Electra Garrigó* el sentido trágico no proviene de la muerte de los padres (interpretada como «una mera cuestión sanitaria» en correspondencia con la «Ley de la Necesidad») sino de la imposibilidad de los personajes de ser ellos mismos auténticos héroes trágicos, dado que responden a un modelo elegido por el autor y no tienen otra opción que la de imitar a los verdaderos prota-

gonistas.<sup>3</sup> También en *Parece blanca*, aun cuando la muerte de Leonardo conserva la dimensión de hecho trágico procedente de *Cecilia Valdés*; la verdadera tragedia de los personajes reside en la imposibilidad de transgredir las circunstancias, en la frustración ante la reiteración de los imponderables que los obligan a repetir la historia prescripta por los autores. Ellos (los personajes) quieren huir de Villaverde, de Estorino y por supuesto, también de Piñera. Están hartos de la tradición, de ser protagonistas de tragedias y dramas sin soluciones. La prueba de lo que afirmo queda explícita en el significado de los parlamentos que aparecen a continuación:

**Cándido:** No decimos lo que pensamos y nos sentimos cobardes. Después será muy tarde. Lo sé. Pero así está escrito y no puedo alterar mi destino. Hay una posibilidad, cambiar de novela. ¿Pero será factible? Sería lindo aparecer en una novela de Balzac.

**Rosa:** Yo también quiero cambiar de aire. Vámonos, vámonos a Europa. ¿Qué te parece Flaubert?

**Cándido:** Eso es anacrónico. Vivimos en 1830.

**Rosa:** Las obras de arte son intemporales. Hablan de la eternidad. Yo hasta podría ser Molly Bloom.

**Cándido:** ¡Rosa! Debías avengonzarte. Molly es el personaje de una novela obscena, con escatología y masturbaciones. No puedes. Tú tienes una moral del siglo XIX, de raíces españolas... Además, esa idea es una locura.

**Rosa:** ¿Por qué? Escapar, escapar de la tragedia que se avecina.

**Cándido:** No puede ser. Un personaje ideado para una novela no puede aparecer en otra. Yo tengo mi carácter, mis conflictos, mis propiedades.

**Rosa:** Sería la gloria vivir en otro mundo, sin trópico ni mosquitos. Tolstoi o Gogol, pero con nieve.

**Cándido:** Ah, eso es un sueño irrealizable. Cuánta libertad creadora se necesitaría. Leonardo tiene razón. Soy un campesino español, alimentado con cebollas y garbanzos. ¿Qué otra cosa puedo hacer? Aceptar el destino que escribieron para mí. Que Dios me perdone y condene a Villaverde...<sup>4</sup>

La capacidad de Estorino para crear diálogos deliciosos y profundos, de comunicación inmediata, es una virtud del texto como lo es, igualmente, la de seleccionar una fábula, tal vez la más conocida por todos los cubanos, y hacerla parecer otra a los ojos de sus contemporáneos.

Por estas cualidades y muchas otras, algunas referidas con anterioridad, el anuncio de la puesta en escena de *Parece blanca* por Alberto Sarraín, resultado de una co-

producción del grupo teatral La Má Teodora, de Miami, y el CNAE de Cuba, me creó una enorme expectativa.

La dirección de Alberto Sarraín no hace pactos con la irreverencia ni en relación con el texto escrito ni tampoco en lo que concierne a los nuevos sentidos que la escritura escénica tiene el derecho de revelar. Sarraín preferió adoptar y respetar el texto en su integridad, y su fidelidad fue mayor que la de Estorino-director, en la decisión de incluir los cuatro monólogos que aquel había suprimido en su puesta en escena. No es un estigma, los monólogos son de una excelente calidad y Sarraín logra interrelacionarlos en la puesta en escena. De forma tal que la sensación de excesiva dilatación del tiempo escénico no se debió a las adiciones textuales, sino a un diseño del movimiento con demasiados traslados de los actores que provocaron digresiones innecesarias y oscurecieron los significados. Como es lógico, en el tema del tempo escénico tuvo una importancia fundamental el ritmo de la acción sobre todo en lo referido a las actuaciones, excesivamente desiguales.

Se destacaron los niveles interpretativos de Miriam Learra y Pancho García. La elegancia de la Learra para conducirse en la escena, su desenfado, la forma en que logró iluminar los tránsitos del choteo al dolor, de la incorporación de la dama elegante a la mujer sensual con una deliciosa desfachatez criolla; sólo tuvo contrapartida en el desempeño de García como Cándido Gamboa, quien exhibió un dominio muy particular del tono irónico del que sabe transitar para asumir la conducta del padre inflexible, o la del hombre enamorado, con la misma eficacia con que en otros momentos logra expresar la angustia del padre incapaz de evitar que sus hijos cometieran incesto, hecho que desencadena la tragedia.

Junto a ellos sorprendió Luz Marabel por la fuerza expresiva que le imprimió a Nemesia Pimienta. Esta actriz intuitiva logró destacar los diferentes rasgos de la caracterización del personaje. En ninguna interpretación, como en esta, se consiguió transmitir las monstruosidades que genera la división clasista y el racismo, no en el siglo XIX, sino en la sociedad contemporánea. La mezcla de sentimientos tales como la envidia, el dolor y la obligatoriedad de aceptar la condición marginal fue en la actuación de la actriz dominicana, y sobre todo en su monólogo, de una intensidad conmovedora.

No en todos los elencos se alcanzan niveles equiparados en el desempeño actoral, pero lo que más llamó la atención en el de *Parece blanca* fueron los contrastes y junto a los actores citados, compartieron personajes otros como Michel Hernández, en Isabel de Ilincheta

y Néstor Trebejo, en Tondá, ninguno de los cuales tenían condiciones para estar en el escenario. El primero no alcanzó a comprender la responsabilidad que le entregó el director en la interpretación travestida de la novia de Leonardo, mujer de entereza, dispuesta a exigir respeto de los demás y a contradecir nociones establecidas. La idea de Sarraín, que pudo crear una partitura actoral novedosa, no tenía nada que ver con la frivolidad de modelo de pasarela que le imprimió Hernández. En cuanto al segundo, no justifica su presencia, desprovista de todo sentido teatral, el hecho de ser un pequeño personaje, sobre todo cuando este es un instrumento del ejercicio tiránico del poder.

A pesar de la interpretación errática de Teo Castellanos en el importante personaje Dolores Pimienta, hago un aparte para la referencia por la certeza de estar ante un actor que conoce la dimensión de su tarea y está consciente de que carece del instrumental básico para lograrla, pues no domina el idioma español. La experiencia actoral de este puertorriqueño ha sido en inglés, su lengua natal.

Menos errática, pero sí externa y desprovista de matices fue la caracterización de Leonardo Gamboa realizada por Pablo Durán. El joven actor no comprendió las múltiples aristas del personaje: su carisma de criollo emplazador de la voluntad patriarcal y a la vez su acendrado machismo que lo hacen continuador de los códigos que cree rechazar, pero sobre todo le faltó la capacidad para expresar el desdoblamiento entre personaje y actor contenido en el texto, desde el cual se subraya la oposición del actor a contar una historia que no quiere volver a vivir, una muerte que no quiere aceptar.

Otros actores hicieron evidente su experiencia profesional como Doris Gutiérrez en el rol de Charo Alarcón en el que logró momentos que sensibilizaron al público por la gestualidad y los tonos que supo encontrar para evocar la enajenación del personaje. También Sonia Boggiano mostró su experiencia escénica, aunque no siempre consiguió la imbricación de pragmatismo y lirismo que signan al personaje. El rechazo a sus orígenes y, sobre todo, a su raza, que Chepilla intenta trasladar a Cecilia, es un elemento fundamental utilizado por Estorino para criticar posturas actuales en torno al racismo, pero, desafortunadamente, la actuación de la Boggiano no alcanzó a transmitir este rasgo con la fuerza que requería en la caracterización del personaje.

Pienso que tanto la actuación de Doris Gutiérrez como la de Sonia Boggiano podían haber alcanzado niveles superiores, pero fueron varios los elementos que conspi-

raron contra los resultados, entre ellos la falta de tiempo para ensayos, así como los diversos inconvenientes que tuvo que afrontar el equipo artístico, pero lo que más incidió fue la endeblez conceptual en la dirección de actores en la que estuvo ausente un diseño de las partituras actorales en cuanto a la selección de los movimientos, los tonos y los gestos precisos para expresar los subtextos, así como el aquí y el ahora de la puesta en escena, y la envergadura y significado de la discontinuidad en el acontecer de la acción, procedimiento del teatro en el teatro mediante el cual se dibujan y desdibujan los tiempos y los espacios de la acción para signar el continuo debate de los personajes con la fábula y su autor.

De haber existido este trabajo, la interpretación de Amarylis Núñez Barrios en el rol protagónico de Cecilia Valdés, habría alcanzado otra dimensión. La actriz posee suficientes cualidades para adentrarse en caracterizaciones complejas y lograr resultados valiosos. Sin embargo, la Cecilia que interpretó a ratos tenía más semejanzas con la de Villaverde que con la concebida por Estorino. Desprovista como la vi de la dimensión existencial del personaje, seguía siendo la amante sensual, ingenua y eterna que lamenta hasta la locura la muerte de Leonardo, y esto no está mal, pero debió acompañarlo del concepto moderno de heroína, de la conciencia de personaje teatral que le otorga la fuerza telúrica con que decide poner fin a la historia, cerrando el libro para siempre. Le faltó a la actriz rango para la rebeldía final, tan parecida en su sustrato textual a la de Electra Garrigó cuando ordena la partida de Orestes, aun sabiendo que quedará sola ante «la puerta de no partir», pues ni las Erinnias quisieron acompañarla. Y me provoca compartir con Electra uno de los textos de su monólogo final relacionándolo con la puesta en escena de *Parece blanca* de la que «yo esperaba un batir de alas... Pero no hubo alas porque no hubo Erinnias».<sup>5</sup>

Hubo, eso sí, y se lo debemos a Alberto Sarraín, un retorno a lo mejor de la dramaturgia cubana, porque *Parece blanca* es, como *Electra Garrigó* y otros textos de Piñera y Estorino, un diálogo vivo, audaz e inagotable con la historia de nuestra «isla en peso».

#### NOTAS

<sup>1</sup> Abelardo Estorino: *Parece blanca*, en *Vagos rumores y otras obras*. Editorial Letras Cubanas, 1997, p. 351.

<sup>2</sup> *Ib.*, pp. 308-309.

<sup>3</sup> Puede ejemplificarse esta afirmación con varias situaciones y textos de la obra, de entre ellos cito el siguiente parlamento: «¡Una tragedia! Yo vivo una tragedia y se me escapa su conocimiento... Yo vivo una tragedia, ¿querría alguno hacérmela conocer?», en *Electra Garrigó, Teatro completo*. Ed. Revolucionaria, 1960, p.57.

<sup>4</sup> Abelardo Estorino: *Parece blanca*, *ib.*, pp. 336-337.

<sup>5</sup> Virgilio Piñera: *Electra Garrigó*, en *Teatro completo*, p. 84.

Luego de publicar, en la primera entrega del año, el artículo «El grito», de Vladimir Peraza, recibimos en nuestra redacción el texto que ofrecemos enseguida, del investigador Alejandro Aguilar, asesor de DanzAbierta. El mismo polemiza y dialoga con aquel, quizá le responde, en aspectos cenitales del arte danzario de hoy en Cuba. Noel Bonilla comenta, asimismo, la más reciente edición del Danzan Dos matancero y se detiene en aspectos acuciantes. Nuestra colega Agustina Llumá, editora general de la revista argentina *Balletin Dance*, ofrece sus miradas, desde la sección de reportes, del XVIII Festival Internacional de Ballet de La Habana. Únanse, pues, estas voces en *tablas*, así como las de Mercedes Borges, Pedro Morales y Bárbara Balbuena quienes, desde la sección de crítica, moldean otras aristas de similar fenómeno.

## ¿Un problema de salud mental?

Apuntes sobre el estado actual  
de la danza contemporánea cubana

**Alejandro Aguilar**

**VAYA GRATA SORPRESA LA QUE ME HAN** dado Valiño y sus huestes tableras. Justo cuando trabajaba en una supuesta última versión del texto que aquí presento, vio la luz el número 1 de 2002 de la revista y en ella encontré un amplio espacio dedicado a la danza y dentro de esta, a la coreografía.

Pues bien, tenemos como positivo el que ya se reconozca de algún modo el problema. Creo que de lo que se trata es de dejar a un lado las engañosas cifras y llamar las cosas por su nombre: crisis. A partir de aquí indagar sobre las distintas facetas, factores o causas que llevaron a la danza contemporánea cubana a esta situación. Por esas razones, lo que pretendía ser una llamada de atención viene a caer de lleno en lo que va cobrando forma en las páginas de *tablas* como un debate que, ojalá, atraiga a otras voces al necesario diálogo.

¿Por dónde comenzar? ¿Tal vez por la génesis histórica, por la obra iniciadora del maestro Ramiro Guerra que de hecho puso al género en la geografía mun-

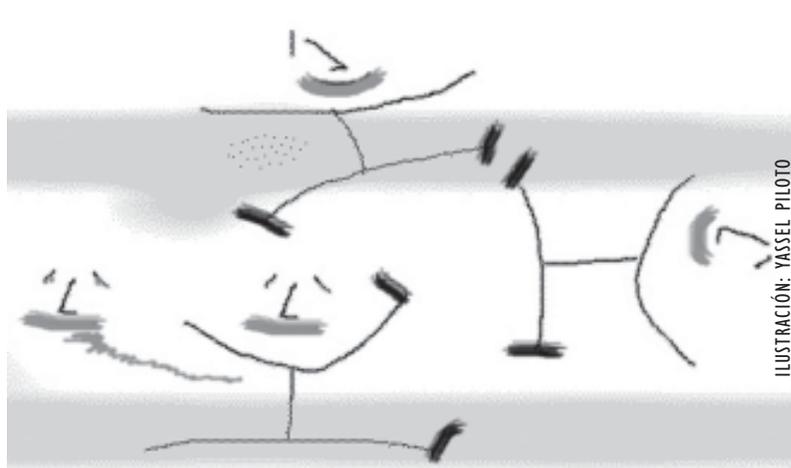
dial? ¿Por los deplorables hechos que a inicios de los setenta trajeron una arremetida imperdonable contra el arte y muchos artistas, entre ellos Ramiro y su proyecto? Aquellos hechos tuvieron lugar justo cuando la danza contemporánea se hacía un sitio en los niveles de la que entonces se hacía en otras latitudes. Después —aunque otros creadores mantuvieron viva la danza que se hacía en Cuba bien afincada en nuestras raíces culturales más autóctonas— hubo que esperar casi veinte años para que, llegando a su fin la década del ochenta, varias figuras salidas en su mayoría de la rebautizada Danza Contemporánea de Cuba retomaran la fuerza del impulso fundacional de Ramiro. Y lo hicieron porque necesitaban un nuevo lenguaje, otras formas expresivas que superaran el aletargamiento que padecían en los predios de la compañía madre.

Se abrió desde entonces para cada uno de ellos, en su propio proyecto, un período de búsqueda, experimentación, cambios que darían impulso a la historia de la danza en la isla. Ahora bien, ¿cuántos lograron

establecerse como figuras de reconocido prestigio? Unos pocos. En ningún país ni en época alguna ha habido una producción multitudinaria de coreógrafos. No hay que buscar tal masividad, si bien hay que reconocer que en momentos de eclosión artística como el antes mencionado, un mayor número de creadores se ven inmersos en la lucha por la búsqueda de caminos propios, investigando, experimentando por sí mismos

creatividad, cultura general, sensibilidad, *et al* —como está muy al uso decir en estos días.

No estamos hoy a finales de los años ochenta. El tiempo ha seguido su marcha irreversible, atestiguando la tremenda crisis nacional en la que se gestaron esos movimientos y las altas y bajas que han hecho de estos casi quince años toda una prueba de fe para los habitantes de la ínsula. Los artistas no han pasado este tiempo



sin desdeñar la experiencia (la poca del mundo que llegaba a nuestro aislamiento y aquella que había quedado trunca, pero aún sería útil para el reinicio). Y hasta algunos logran conformar un estilo distintivo, a tono con la vanguardia internacional.

Este fugaz recuento histórico nos coloca frente a otras interrogantes.

¿Es la existencia de uno, varios o muchos coreógrafos, una consecuencia natural y necesaria de la actividad artística? Creo que no. Los nombres que comenzaron a crecer y brillar en el momento señalado corresponden a personas que habían vivido un proceso de formación intensa en un período excepcional de la enseñanza artística en Cuba. Tuvieron, además, la experiencia de varios lustros de trabajo como bailarines (y también como coreógrafos) en la que reconocen fuera la compañía madre. Pero vuelve la pregunta: ¿resultaron ser coreógrafos todos los bailarines de la misma generación? Por supuesto que no. La vida sigue su proceso de decantación, atendiendo a intereses individuales, actitudes y aptitudes del artista. Es decir, aquellos tuvieron la posibilidad que les dio una formación privilegiada, una amplia experiencia y sus potencialidades personales, dentro de las que incluyo eso que llaman talento y que entre otras cosas significa

escondidos bajo una piedra ni refugiados en distantes planetas. Mucho y de todo ha pasado en el mundo, en el país, en el arte cubano. Y he aquí que estamos adentrándonos en el nuevo milenio, que es exactamente el momento que nos toca pulsar, para entender por qué se halla en este punto la danza contemporánea cubana a partir de la crisis en la coreografía.

Los Días de la Danza de este año 2002 sirvieron de botón de muestra. El anuncio de que por primera vez se extenderían a todo el mes de abril hizo albergar la esperanza de que gozaríamos de una suculenta oferta danzaria... Pero los días prometidos pasaron por los escenarios del Teatro Mella y la sala Covarrubias con muy poco ruido (casi nula promoción) y escasas nueces.

Hablamos de un evento que no logra ni parece buscar que las compañías vean en él una ocasión de lujo para mostrar lo mejor y más novedoso de su trabajo. Un evento en el que no hay criterio de selección y que como resultado lleva al público una deslucida muestra de lo que se está haciendo no en Cuba, sino en la Habana, pues no logra abarcar a toda la nación. Un espectáculo errático y disparate en su conjunto, en el que —al menos este año— la promoción fue pobre, vaga, general; defectos que se subrayaron con la carencia —en la ma-

yoría de los casos— de programas de mano. Los espectadores sabían que algo había, pero no mucho dónde ni cuándo. Y si al final hallaban lo que buscaban, no sabían bien de qué se trataba lo que iban a ver.

El hecho de que en esa ocasión se entregue cada año el Premio Nacional de Danza tampoco garantiza por sí sólo el interés de los elencos, aunque ese podría ser un estímulo mejor utilizado para que todos le dieran mayor importancia. Tal vez sucede que Los Días de la Danza no dejan de verse como el suceso pasado por agua del necesario, digo mejor, imprescindible Festival de Danza Contemporánea que no acabamos de tener. Un Festival al que las compañías del patio deban llevar sus estrenos y se invite a dos o tres formaciones extranjeras que puedan aportar información, calidad, prestigio y no a aquellas que puedan pagarse el pasaje, sin importar mucho su calidad...

Pero no nos detengamos más en este factor, que podría incidir en el desarrollo de la coreografía en Cuba, pero que no es ni será el más determinante.

Nadie cuestionaría la excelencia técnica de nuestros bailarines, motivo de asombro incluso para los especialistas que nos visitan. Ya se sabe de las muchas razones que sustentan esta calidad, entre las que deben mencionarse las amplias posibilidades de formación que tienen los bailarines profesionales en el país, la existencia de una tradición que logró con trabajo y tesón disminuir los prejuicios sociales hacia la danza y que hoy permite contar con una nutrida línea de bailarines masculinos de calidad internacional. Por último, aunque no menos importante, podemos ufarnos de la existencia de un público conocedor que acude a las salas teatrales pero, ¡ojo!, no descuidarlo —como bien alerta Mercedes Borges en su artículo del citado número de *tablas*—, pues podría acabar por no regresar a las salas espantado por la falta de propuestas interesantes

Un cuadro general del trabajo de las compañías en activo y las coreografías estrenadas —me ahorro nombres y particularizaciones— muestra un panorama empobrecido en los últimos dos o tres años, salvo algunas honrosas excepciones. La falta de un concepto coreográfico apoyado en una dramaturgia elemental parece ser, es, la falta más general, a la que se añaden (o de la que se derivan), falta de sentido espectacular, carencia de estilo e identidad de algunas compañías y grupos, puestas en escena apresuradas y descuidadas, con uso de recursos facilistas que desdichan del carácter profesional de las agrupaciones...

Podríamos enumerar problemas y ser siempre injustos por omisión o por defecto, o por el hecho de que algunos de estos males se manifiestan en unos y no en otros. Lo tangible, lo innegable es el estado calamitoso de la coreografía en Cuba. Si alguna concesión puede hacerse es reconocer que la isla no es la excepción, sino que integra la lamentable regla general, de la que no escapan países de gran reputación en este arte y algunos de los tradicionalmente vanguardistas europeos.

¿Qué motiva esta situación en un país con un sistema de formación y producción artística privilegiado? La respuesta hay que ir a buscarla a partir del propio sistema de formación.

Hace poco escuché decir a una creadora: «aunque parezca paradójico, lo más importante de la danza es el cerebro». Y con el cerebro bien entrenado y cultivado es que se crea una coreografía. Ya sé que para algunos el coreógrafo no se hace en una academia. Para mí, *no sólo* se hace allí, pero *también*. Aunque esta asignatura siempre ha estado incluida en el currículum de la Escuela Nacional de Danza, habría que ver qué grado de prioridad recibe hoy para el rigor que el caso exige. Ojalá esté equivocado y alguien me contente con un desmentido sustentado no en cifras burocráticas sino en muy buenos argumentos. Sé de testimonios de creadores que se formaron en otras décadas en la misma escuela y que disfrutaron de las bondades de un cuerpo de profesores de sólida formación y larga experiencia profesional como Lorna Burdsall, Tomás González, Elfrida Mahler, Teresa González, Waldeen de Valencia, y una larga lista de destacados artistas internacionales. Todos ellos fueron pilares para una sólida formación que se dio, además, en un ambiente interdisciplinario que garantizaba libertad creativa y amplia cultura, requisitos indispensables para poder formarse y más tarde enseñar en ese campo. ¿Es esa la situación hoy? Sospecho que la crisis socio-económica que vivimos (el desestímulo salarial, los problemas de transporte, etc.), podría usarse como una justificación para la virtual erosión de un proyecto de formación artística que probó ser efectivo alguna vez. Me consta que el problema es más profundo. Sé de profesionales interesados en entregar sus conocimientos que se han visto imposibilitados de hacerlo por trabas burocráticas y «leyes» inauditas.

Si bien la coreografía es la esencia del problema que nos urge, no es el único. Hay otros elementos relacionados con la estabilidad y el funcionamiento de las compañías. Hagamos un acercamiento a la exis-

tencia y la dinámica cotidiana de los así llamados proyectos. El término no debe causar complejos de inferioridad. Discrepo de quienes creen que sólo en una compañía de gran formato como lo es Danza Contemporánea de Cuba se hallan las condiciones necesarias para un trabajo efectivo. Es más, dudo que así sea... Creo que si algo positivo tienen los llamados proyectos con relación a las compañías institucionales, es el mayor espacio de libertad creativa, la flexibilidad en su estructura, la mayor distancia de trabas burocráticas internas, entre otras. Pero es claro que deben hallarse soluciones a los problemas cotidianos sin esperar que estas estén contenidas en las estructuras formales. Ello nos plantea la posibilidad y la necesidad de ser imaginativos en la búsqueda de soluciones sin esperar que —como nos educaron— estas vengan desde arriba...

Hay un fenómeno ambiental, digamos, algo que está afectando a la mayoría de los colectivos ya existentes, sean institucionales o proyectos. Es el éxodo de bailarines (muchas veces de primer nivel) hacia espacios comerciales rentables en Cuba y fuera de Cuba. No hablaría de forma reduccionista de «dolarización del espíritu». El problema tiene muchas aristas, en medio de una realidad como la nuestra, signada por tendencias inevitables. Lo que es verdaderamente lamentable es que muchas veces ese éxodo sea estimulado por instituciones del propio sistema del Ministerio de Cultura. Por supuesto que defendiendo el derecho del artista a ejercer su profesión donde más le interese, como defendiendo el derecho que tiene toda persona a viajar y trabajar en el país de su conveniencia según las aspiraciones que se haya propuesto en su vida profesional. Pero que sean las propias instituciones las que propicien una competencia desleal en una situación económica difícil no parece ser una ayuda al desarrollo de la danza contemporánea en Cuba.

Soy de los que cree que el aspecto económico por sí sólo no determina una decisión de este tipo. Estoy convencido que la propuesta artística que tenga la compañía, el coreógrafo o el director, el espacio de participación real que encuentre cada integrante de la agrupación, tienen un peso importante en una posible decisión frente a la seducción del dinero *versus* necesidades materiales.

Parte de esa contradicción de estos tiempos es la evidente caricaturización pesetera del espectáculo danzario casi siempre como remedo del cabaret. Este mal que tanto florece en muchas instalaciones turísti-

cas y no tan turísticas, es una manifestación clara aunque no única de la comercialización creciente del producto artístico cubano. Parecería que me alejo del tema cuando menciono estos elementos, pero creo que no.

Hay otros factores externos que inciden negativamente, entre ellos la intervención burocrática en la vida profesional que, lejos de estimular, obstaculiza una actividad internacional más intensa, o los mejores esfuerzos para mantener la unidad, calidad y estilo de una compañía —sea institucional o no. Hay otros elementos de género «bodega» que no son menos importantes en tanto gravitan contra el funcionamiento, ahora sí, de los proyectos; entre ellos la falta de espacios propios para el trabajo diario (aunque me consta que se hacen esfuerzos por hallar soluciones); el estado técnico deficiente de los teatros (aunque hay en marcha algunas inversiones importantes); dificultades para la promoción adecuada a través de los instrumentos de que dispone la institución... Pero por favor, no distraiga su atención de lo que nos ocupa. Prefiero que nos mantengamos en los predios del problema «mental» como reza el título de este trabajo.

Sin coreógrafos de peso, sin un sistema de información y formación que permita que la experiencia acumulada se trasmita y sea defendida por nuestros virtuosos bailarines, la danza contemporánea cubana irá perdiendo sus perfiles, semejándose cada vez más a ese edulcorado meneo que se encuentra —a pesar de los pesares— en cualquier centro nocturno y hasta en los propios teatros.

Atiéndase a este asunto como debe ser, o podría ocurrir que dentro de algunos pocos años las obras ya clásicas del repertorio contemporáneo cubano sean viejas piezas en un hipotético Museo que, dicho sea de paso, ya va haciendo falta. Hablo de un museo que abarque realmente la Danza toda. No me refiero a la distorsionada idea que puede perpetrar el edificio de Línea y G. Pero este podría ser tema de un próximo trabajo.

Por ahora, por favor, que hablen los involucrados y que actúen los interesados.



# Danzan Dos:

hay que desafiar  
el silencio del cuerpo

## Noel Bonilla Chongo

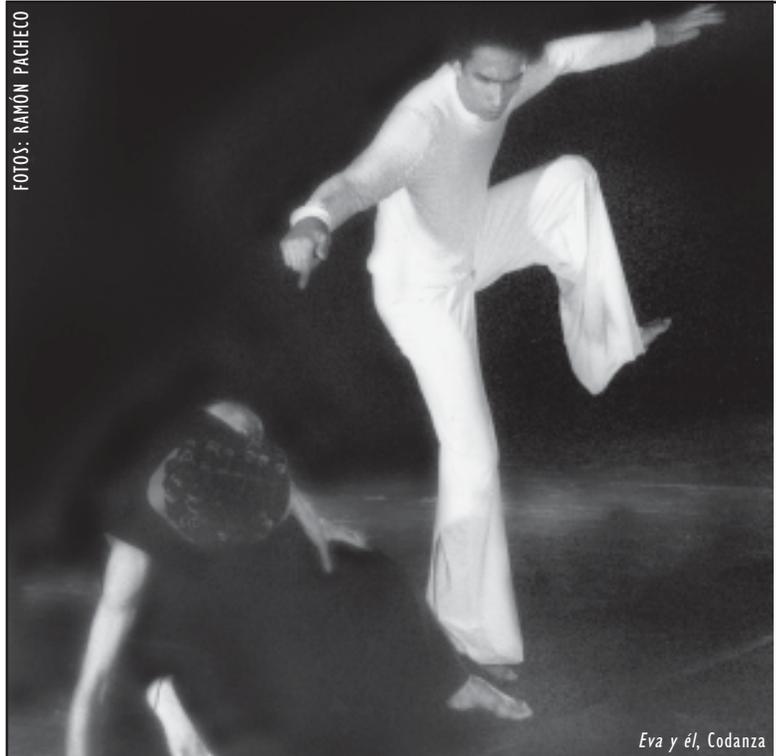
**¡ACCIÓN!, NO ME CAN-** saré de insistir. En ella está la clave para tramar una fábula y para que esta penetre en el lector-espectador. Nuestra danza lo necesita, encontrémosla juntos.

### La anécdota

Había que romper viejos moldes, optar por ajustarse al ritmo de las pasiones, las pulsiones, las muertes y los renacimientos (léase continuidades y rupturas), proponer impulsos más que cifrados mensajes. Por esos caminos echó a andar la danza contemporánea cubana en la segunda mitad de los ochenta, ya se sabe.

Son varios los autores. Entre ellos, en la Atenas de Cuba un nuevo grupo se reunía alrededor de Lilian Padrón, William Horta y Ángel Luis Serviá. Nació Danza Espiral.

Han pasado quince años de aquella aventura y cuando la V edición del Concurso Nacional de Coreografía e Interpretación Danzan Dos (evento ideado por la compañía matancera) cierra en el legendario y elegante teatro Sauto, me tomo el derecho que se niegan casi todos los coreógrafos de volver (hasta el agotamiento) a sus danzas. Advierto que con mi discurso no pretendo sustituir el trabajo del danzante ni del propio coreógrafo.



Quince años es un tiempo bien prudente para lanzarse a la vida. Edad donde brotan sueños nuevos y nacen otras aspiraciones. Cinco ediciones de un evento bienal y competitivo, el más importante de la danza profesional cubana, también lo es. Ahora, para crecer sólo resta vincular intereses, escuchar voces distintas y votar por lo mejor, sí, por la danza (toda) que sea capaz de «atropellar la armonía», de intentar un grafismo corporal-espacial-temporal más audaz, dramática y cinéticamente. Tiempo es de que el baile se levante en busca del vuelo (im)posible del cuerpo que se despliega para abandonar la «reprimida postura» del seno materno. De eso demanda el poder insertarse con certidumbre y ventura entre los primeros.

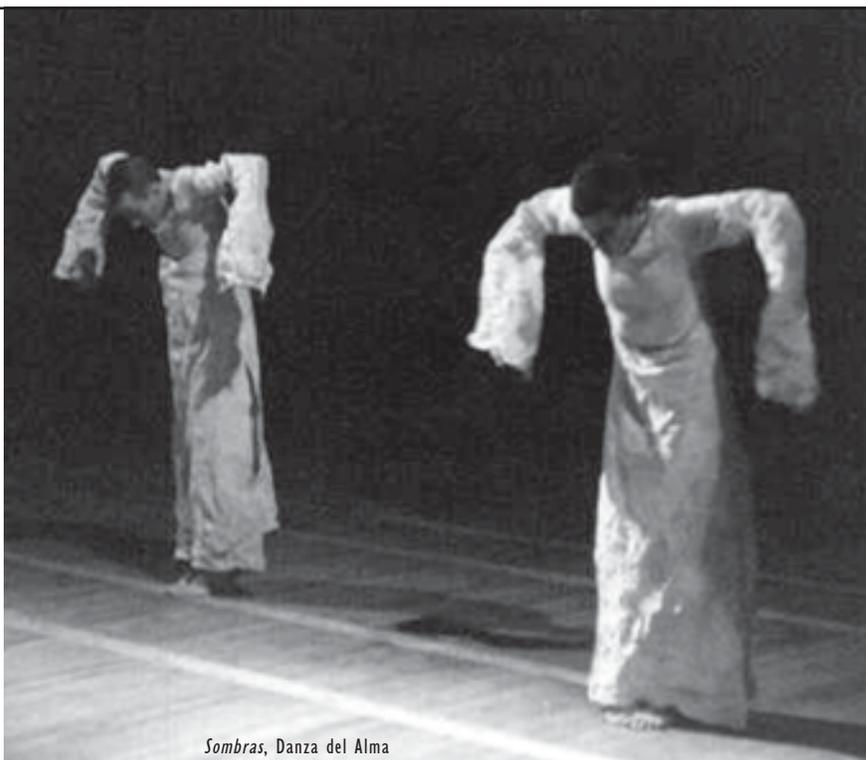
Como parte de la fiesta por el cumpleaños quince de Danza Espiral, la agrupación estrenó obras de Nelson Reyes y Alfredo Velázquez, coreógrafos invitados para la ocasión. La escultora Marylú Lazo inauguró una exposi-

ción en el lobby del teatro. Se hizo presente la Escuela Nacional de Espectáculos Musicales con una amplia representación de profesores y alumnos. También el escritor e investigador escénico Ulises Rodríguez dio a conocer el boletín «Danzonete», voz del encuentro y nuestra revista *tablas* lanzó su número antológico.

El Danzan Dos involucra en su planeamiento y realización a todo el gremio artístico matancero (teatros, diseñadores, músicos, promotores, productores, nadie escapa al llamado de Mercedes, Lilian

## El concurso

Dieciséis obras en competencia que se ajustaron al requerimiento vertebrador de danzar solamente dos. Por el escenario del Sauto pasaron dúos de varias compañías profesionales del país y dos de la Facultad de Artes Escénicas del ISA. Luego de asistir a ensayos y funciones confirmé mi sospecha de que, en la mayor parte de las obras vistas, la danza se volvió retórica al representar, figurativamente, un evidente y perentorio debate (no necesariamente un conflicto dramático) entre dos. Incluso



*Sombras, Danza del Alma*

y Cecilia), acto este que legitima su congruencia organizativa. Ahora, artísticamente, para que el encuentro se permita el lujo de ser (me repito) el más importante de la danza profesional cubana, debería estar signado por la selección previa de las obras en concurso e incluso de las muestras invitadas. Tal vez un comité de selección lo bastante abierto para no privilegiar una u otra manera de asumir el baile y la coreografía. Actividades colaterales como los videos-forum, conferencias, clases demostrativas de procesos de creación y las tertulias nocturnas después de las funciones deberían ser más estimadas para futuras jornadas.

de lamentar fue la poca indagación en lo formal, diseños espaciales y corporales se ajustaron a la convencional y fácil simetría de planos (sagital, horizontal, vertical), de zonas del escenario y de historias a contar. ¿Qué puede ocurrir, coreográficamente hablando, cuando el tiempo, el espacio, la forma y la energía o, dicho con otras denominaciones, el *effort* de Laban, la *motion* de Nikolais, las circunstancias dadas, la fe y sentido de la verdad, el sí mágico stanivlaskianos, no se tornan claros, verosímiles ni son metáforas del silencio del cuerpo?

Obras como *Sombras*, de Yanelis Estévez y Anaibis Rojas de la compañía santaclareña Danza del Alma y, *La muerte del espejo*, de Liuvan Corrales con Danza Espiral,

se propusieron encontrar puntos de apoyo en una geometría múltiple, donde las líneas se quebraron y los gestos, movimientos y situaciones se negaban a ser gratuitamente armónicas, para goce de los que creemos en la multiposibilidad de la dramaturgia del cuerpo y del espacio. También la coreografía o, mejor, el acto performático (entre el happening y el collage) *La octava de la izquierda*, del artista independiente guatemalteco Carlos Rostgard, pudo haber sido muy oportuna en un concurso de límites y requerimientos menos precisos. En esta obra la acción trató de (con)fundir toda taxonomía entre baile, actuación, música e interpretación, pero, al mismo tiempo, y atendiendo a la naturaleza del acto, se delataba el nivel de improvisación y de la fábula que se trama ante los ojos del espectador.

Desdichadamente, otras propuestas se caían por su propio y despreciativo peso. Su entramado no era capaz de soportar la lectura del receptor. Ni el movimiento, ni el vestuario, ni la banda sonora, ni la posible historia eran vectores de seducción.

### Premios

Al jurado, presidido por el Maestro y Premio Nacional de la Danza 1999 Ramiro Guerra, la Maestra y especialista del Consejo Nacional de las Artes Escénicas Clara Luz Rodríguez y el coreógrafo y bailarín Narciso Medina les correspondió la difícil tarea de preseleccionar y premiar, en su visión, las mejores obras y bailarines.

*Eva y él*, con Nadia Escalona y José E. Cruz Navarro, de la compañía holguinera Codanza, obtuvieron el premio a la mejor coreografía y también a las mejores interpretaciones femenina y masculina. *Eva y él* es una buena coreografía, no se puede negar, hay en ella un rejuego con la fábula, con la herencia cultural y social cubanas, con el espacio escénico, el vestuario e incluso con la calidad de los movimientos que, para los que conocemos el amplio registro técnico y la alta preparación física de los bailarines, es sorprendente que en esta propuesta, el plano kinético no requirió de alardes físicos ni de grandes saltos para resolver con dramatismo, humor y síntesis el planteamiento temático.

Dentro de las menciones se distingue la de interpretación para los bailarines Yuniel González y Yuniet Meneses por *Juegos de guerra*, coreografía de Ernesto Alejo, director de Danza del Alma. Es esta una propuesta que dialoga perfectamente con la voluntad de poner fin a la violencia y a toda provocación que generan los actos de desagravio contra la vida y la

autonomía del hombre, no sólo en lo que concierne al armamentismo, sino también en las relaciones interpersonales y el lugar que ocupa el poder, el desear y el hacer. Creo que Ernesto debe regresar a esta obra en busca de concreción y pausa en el desempeño de los danzantes, los cuales, más allá de sus probadas excelencias técnicas, detentan (al igual que el coreógrafo) esa rara alquimia entre ternura, bondad y procacidad, ingredientes esenciales para asumir *Juegos de guerra*.

Hubo otras menciones y otras omisiones, pero por extensión es algo inherente a los concursos artísticos competitivos que si bienvenido es un premio, importante es participar. Además, el Danzan Dos es una excelente plaza para la confrontación de lo que ocurre en nuestra danza. Razón de más para que todas las compañías del país sin distinción de género o procedencia asistan a la convocatoria. Pero al mismo tiempo reincido en hacer notar la importancia que deberían prestarle coreógrafos y bailarines a la dramaturgia dancística. De nada sirve contar con un cuerpo listo, con música y luces efectistas si no aportan al entramado coreográfico, si no tejen una urdimbre que se devuelva escénicamente con presencia y seducción.

Por supuesto que esta dramaturgia exige un dominio del cuerpo y de la escena. Ella se articula a partir del redescubrimiento, de la exploración que se hace vértebra por vértebra, a partir del trazado que dibuja la silueta, de su apariencia dinámica exterior, de la manera en que el cuerpo se inscribe en el espacio, de la relación con los demás cuerpos, etc. Pues el cuerpo tiene que hacerse presencia viva, no puede contentarse con reproducir diseños pactados, tiene que estar animado desde el interior, ser poseedor de una energía consciente que movilice a toda fuerza física, espiritual, muscular y mental.

La dramaturgia dancística, lejos de quedarse encogida detrás de los gestos, de los movimientos, detrás de las evoluciones coreográficas, debe activar y generar una operatividad dinámica que desprecie las figuras vacías y opte por habitar los cuerpos a través de poses y posturas elocuentes, de acciones transformadoras y de desplazamientos que signifiquen en el esquema del acontecer.

Bien lo merecen Matanzas, su teatro, el Danzan Dos y sus organizadores, anfitriones envidiables al orquestar un encuentro en favor del arte escénico nacional. En futuras jornadas volvería a la Atenas de Cuba buscando entre sus puentes, plazas y playas la excelencia en nuestra danza. Mientras llegue el momento, todos juntos, deberíamos encontrar la(s) manera(s) de desafiar el silencio del cuerpo.

tablas

Libreto 60

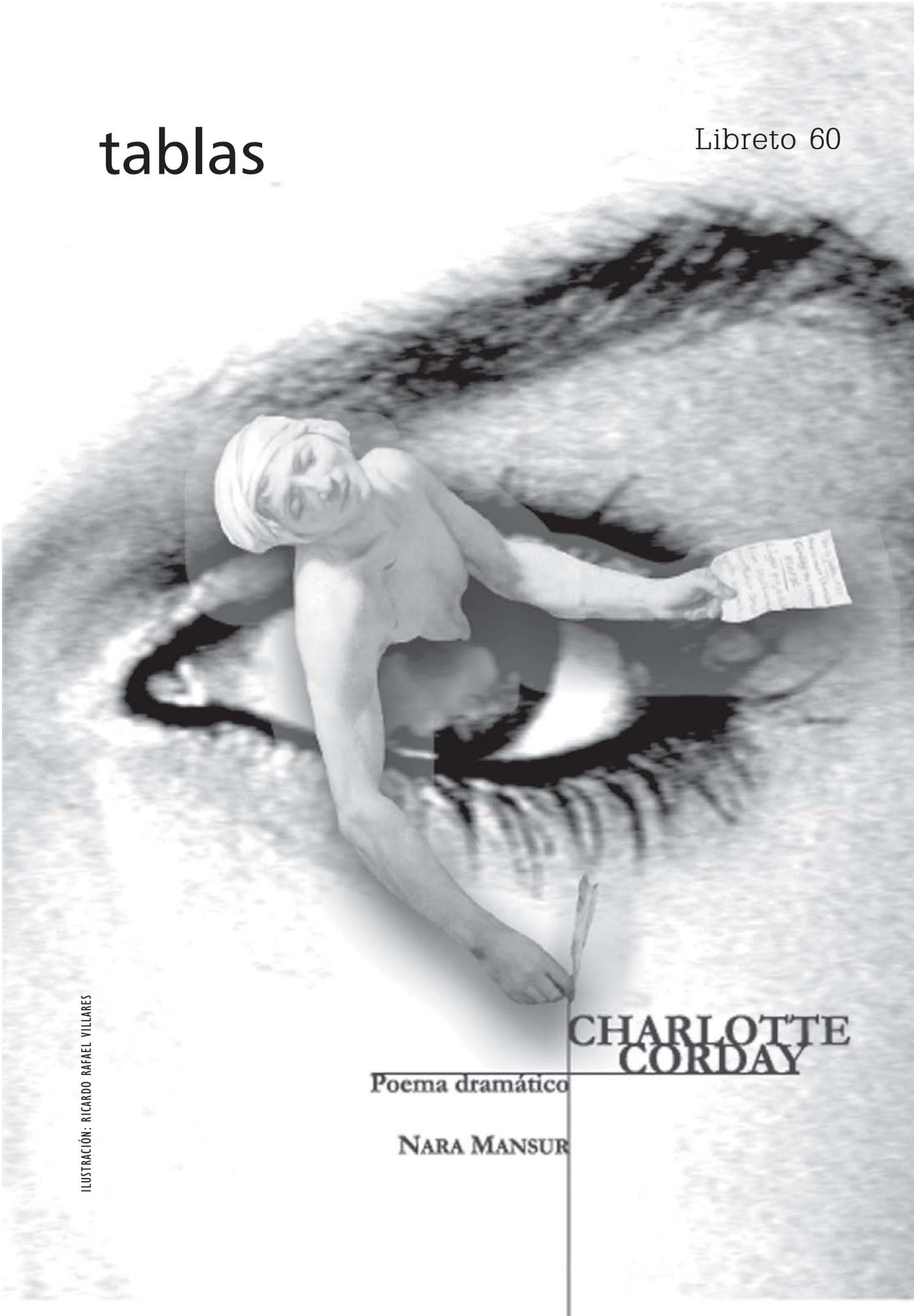


ILUSTRACIÓN: RICARDO RAFAEL VILLARES

**CHARLOTTE  
CORDAY**

Poema dramático

NARA MANSUR

**Nara Mansur Cao** (La Habana, 1969)

Poeta, autora teatral, a veces crítica y otras muchas, autocrítica. Actualmente imparte el Seminario de Dramaturgia en el ISA.

Egresada del Instituto Superior de Arte en la especialidad de Teatología (obtuvo 4 puntos en la tesis). Trabajó como programadora de los Salones del Gran Teatro de La Habana (año y medio). Es miembro del equipo del Departamento de Teatro de la Casa de las Américas desde 1994, y Jefa de Redacción de la revista *Conjunto*.

*Charlotte Corday. Poema dramático* (Finalista del I Premio de Dramaturgia Innovadora 2002 convocado por Casa de América y el Festival Escena Contemporánea, de Madrid) forma parte de un mismo proceso de escritura, al que pertenece el libro de poemas *Mañana es cuando estoy despierta*; los materiales para la escena *Ignacio & María* (Finalista Premio Virgilio Piñera 2001) y *Educación sentimental* (en proceso de escritura); y trabajos periodísticos y de crítica teatral. Fue actriz en *Juego de intereses* (la Señora Polichinela) con Teatro Inicial, puesta en escena de Filander Funes.



# Ensayo para la ejecución de un crimen político

Apuntes sobre *Charlotte Corday*, de Nara Mansur

## Habey Hechavarría Prado

- I. Aquí tratamos sobre la ejecución impostergable de un crimen político. Este es un tratado acerca de una antigua práctica humana, tan remota como la supervivencia, el rencor y la violencia. Es un ensayo urgente para escapar del azar e impedir que la soberbia y la crueldad gobiernen el impulso. Aquí se trata de exponer razones, no de justificar lo que resulta inevitable. Tampoco se hablará de dudas porque la hoja del cuchillo nunca tiembla. Aunque la historia de la humanidad sea, en esencia, la historia del crimen, la ejecución no debe ser una fría y vulgar *vendetta* política. Será más bien un acto de compasión.
- II. Según la secreta forma del tiempo existen semejanzas entre ciertos magnicidios que parecen montados desde una concepción histórica de la representación: Lumumba, Kennedy, Gandhi, Sandino, Kilpatrick, Martin Luther King, Trotski, Oloff Palme, tantos otros. Tales magnicidios prueban con el derramamiento de sangre el fin del diálogo, la frustración ante la búsqueda del entendimiento mutuo. Avergüenza, además, instrumentar la vida humana como un mensaje, un escarmiento. Pero las muertes de los ciudadanos franceses Luis Capeto, Maximiliano Robespierre y Jean Paul Marat acuerdan la circularidad infinita donde, en una misma persona, se funden el héroe y el traidor.

- III. El revolucionario que influyó en los acontecimientos ocurridos en la Francia del siglo XVIII, el intelectual de ojos y piel enfermos que hizo guillotinar a sus opositores, el protagonista excepcional de la acción pública fundamentada en los derechos del hombre y los sagrados principios de libertad, igualdad y fraternidad, no coincide con el personaje de Nara. Más cerca está del hermoso joven que todavía entrega el espíritu en el óleo de David. El Jean Paul Marat de Nara Mansur vocifera lejos del pedestal y de las masas. Lo imagino susurrándole a Charlotte encendidos decretos oficiales, ensoñaciones políticas, como si fueran versos de su propio cancionero. Marat es una imagen vaga, casi ausente, permanece al fondo colgado del ciclorama. Charlotte trae a primer plano su apariencia cándida y perversa, muestra la imagen de una amante, una patriota y de ningún modo el arma asesina de la reacción, tal cual la historia la recuerda.
- IV. La Charlotte «cubana» nace de la Charlotte germana del Peter Weiss obsesionado con la *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat*, representados por el grupo de actores del Hospicio de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade. Deambulando por hogares y trajes, ideologías y matrimonios, Charlotte fue primero «Carlota Corday», versos del libro *Mañana es cuando estoy despierta* (Colección Pinos Nuevos, Letras Cubanas, 2000) que, parafraseando a Weiss, expone la situación luego desarrollada:

Soy una muchacha de seno húmedo  
y vientre húmedo, echada boca arriba  
que se pone a soñar con refajos  
de tela basta... Y la cabeza rodando  
de Marat cuando menstrúo mi muerte.

Después fue «Carlota Corday», poema inédito compuesto entre los años 2000 y 2001, donde ya encontramos, gracias a una longitud comprometida, los motivos para la ejecución del asesinato:

Quiero evitar a Marat la vejez  
la adicción de la próstata intraquila  
en noches donde no seré yo la que duerma  
sobresaltada a su lado.

Y casi al final del texto se replantea el asunto:

Hago esto por el gran amor que siento por él,  
cuando era niña, una vez, me cargó  
sobre sus hombros en una manifestación.  
Amé su retrato en el comedor de mi casa.  
Marat, la próxima víctima de mi cuchillo de utilería.  
¿Por qué sólo se conoce la imagen de su muerte?

No satisfecha con la escritura poética de implicaciones teatrales, abandona las constantes didascalias de lugar y la acción criminal eróticamente repetida. La poeta encuentra la voz de Marat, supera la forma del monólogo e inicia una cadena de versiones que fraguaron entre 2001 y 2002 en el actual poema dramático *Charlotte Corday*.

Los tres estadios —«versos», «poema» y «poema dramático»— recogen el tema de la muerte, suceso natural y recurrente, unido al contraste que forman la atrocidad del crimen y la fragilidad de la chica, «mártir de una causa perdida». En los tres casos ella es el eje del relato. Su discurso abre interrogantes en el discurso de Marat: una mera cuestión de Salud Pública. Ella es un contradiscurso, la opinión alternativa.

V. No sin perplejidad lo advierto: esto no es teatro, no es un «texto dramático», sino un «pre-texto» teatral. Leeremos un simulacro, una amenaza contra la *pièce bien faite* y, a fin de cuentas, una provocación. Acaso su mayor virtud sea desprenderse de la inutilidad de una supuesta corrección, ensamblaje estéril de una escritura agonizante, para crecer en la falla de sus referentes.

De *Marat-Sade* el poema dramático hereda el ímpetu de una voracidad gnoseológica desde la poesía. La fuerza simbólica propicia la diversidad de planos de acción y de sentido que profundizan la crítica a la verdad histórica y a la realidad. Del *Discurso a mi país*, Joseph Beuys le entrega el manojo de palabras que organizan el sentimiento nacionalista bajo el aspecto de una idea social. De cómo una idea fija se transforma en un poema paródico y autoparódico, juguetón y divertido, consiste el escrito de Nara, preso del libre fluir de la mente en tono deliberativo. Ansioso, sensual, fragmentado por la voluntad y el deseo, *Charlotte Corday* podría terminar siendo el poema confesional de una generación, la huella de un propósito escénicamente materializable.

El texto se incorpora al arte de la oratoria, a una cultura del discurso minada por guiños de joven teatrista. La burla cae sobre aquello que se ama. La ironía aprovecha lo autobiográfico, frases y consignas, la familia, lo anacrónico, en función de la complicidad. En especial cuando reconocemos que sólo lo personal interesa, que siempre hablamos de nosotros mismos, aunque utilicemos personajes de vetustas mitologías o llevemos un nombre extranjero o una máscara.

La textualidad se interesa por todo, absorbe al máximo una multitud de citas, que acerca con intenciones metafóricas. Disfruta del sinsentido, del error, del neologismo y la onomatopeya; multiplica las voces, destruye la unidireccionalidad, desafía la lógica, insubordina el lenguaje. Sin embargo, la «demencia» lingüística está sometida a la camisa de fuerza de una estructura de gusto clásico. «El Documento» traiciona el corpus informativo de un Pro/Logos. «El Poema Dramático» constituye el Logos que ronda el proceso de intensificación desde la obertura al clímax alternando los personajes. «El Cancionero» suelta la carcajada de un posible Epi/Logos en el cual Charlotte canta antes, durante y después de la muerte de Marat.

La estructura no afecta el ritmo trepidante del verso y su desencadenamiento retórico inclina la textualidad al performance. Me refiero, por una parte, a la teleología performativa del poema y, por la otra, a la repercusión del teatro poético, cuya expresión, a través del soporte literario o escénico, ocurre en el ámbito psicológico del receptor. Trasciende la retina hacia el Teatro-de-la-Mente.

VI. Matar a María Antonieta y a Luis. Matar a Dantón. Matar a Marat. Matar a Carlota. Matarnos unos a otros ofrece una extraña sensación de vitalidad. La muerte del Arte, de Dios, de la Historia, las cacerías, los accidentes, las catástrofes, todos los post, la muerte dialéctica de los sistemas sociales nos justifican. Matar: la muerte es el verbo de la modernidad. El asesinato que nos espanta también nos fascina.

El poema dramático hace nuestra una pregunta suya. ¿De qué manera poética un crimen político es un acto de amor? ¿De qué manera política un crimen pasional es un acto poético? Asimismo, ¿encontraremos en los entresijos de la personalidad y el homicidio, la representación de la imagen como causa secreta de la historia? ¿O quizás la historia sea otra vez la causa perdida de la imagen como representación de la identidad?

Propio del teatro de agitación y propaganda, el tratamiento del asunto descubre a una mujer sumergida en los avatares de la época, deslumbrada con la idea de la revolución y las revoluciones, simpatizante con el concepto de Hombre Nuevo, y una nueva idea del hombre, el hegemonismo de la ideología y el ocaso de todo hegemonismo. Muestra una sensibilidad algo nostálgica, proclive al detalle, curiosa, afin al mundo del hogar, al bordado de la palabra, al atrevimiento, al razonamiento social. No es que quiera hablar de política, es que no puede evitarlo. En *Charlotte Corday* la política es la maldición del mar que lame y penetra y obliga. Una violación apasionada e inminente. ¡Y ay de quien no la acepte! Sería una respuesta socialmente suicida.

VII. Temo ser demasiado enfático. Me preocupa dañar la frescura de una poética en formación. Temo dar definiciones de una obra que seduce con una forma inacabada. Acepto el riesgo, a pesar de que amamos la sugerencia y vivimos de las promesas. Temo concluir sobre lo que no quiere ser conclusivo y fijar lo que aspira el movimiento perpetuo, a la imperfección. Fijeza y dinámica de una gozada proyección autodestructiva, que prefigura en la estrategia del Fénix, la única ley de la existencia.

# Charlotte Corday

Poema dramático

dice Peter Weiss:

«Charlotte Corday llega a la capital  
todas las ventanas están adornadas  
todavía del viaje está un poco cansada  
pero nada de echar un pestañazo en el hotel  
al despuntar el alba va al Palais-Royal  
donde le han recomendado un vendedor de puñales.  
Bajo las arcadas en las vidrieras  
ve mil clases de esencias y cosméticos  
por todos lados la abordan y la invitan  
trucos le ofrecen contra la sífilis  
peras, esponjas, frascos, condones  
todos los quincalleros la acosan.  
Pero ella es sorda a las seducciones  
va derecho a la tienda  
y compra un puñal de mango blanco.  
Oye el canto de los pájaros en las Tullerías  
y el perfume de las flores llega hasta ella  
pero aún así sin una mirada a las perfumerías  
se engolfa resueltamente por las callejuelas  
en donde el olor de las flores se mezcla al de la sangre  
donde todo el mundo silba aplaudiendo  
el desfile de las altas carretas  
colmadas con sus fantoches gigantesco».

## EL DOCUMENTO

### Habla Jean Paul Marat:

Cuando Charlotte Corday asesinó a Jean revolucionario francés Paul Marat, ella se convirtió en una mártir de una causa perdida.

Llevada en una familia aristocrática en 1768, Charlotte Corday creció para arriba con las lecturas de Rousseau y de Corneille. Algunos eruditos creen que encontraba en esos libros antiguos el amor, que la hicieron trabajar de una manera blanda su cerebro que se moldeó en una idealista desesperada, aislada de la realidad del día y de la noche. Ella creyó que un solo acto violento podía restaurar el orden a Francia. Si su acción fue justificada o no, nadie niega que su belleza, tranquilidad y estoicismo la hacen una figura intrigante de la Revolución Mundial.

Aunque mucha gente ha visto la pintura startling de Jacques Louis David de la muerte de Marat, personalmente ella puede que no sepa, que no haya sabido a lo que condujeron las circunstancias de su fallecimiento sangriento. Junto con Robespierre y Danton, Marat demandó que solamente la Revolución podría crear un nuevo Estado y así que extartilló con dinamitrión el reinado del terror, durante el cual los aristocrats y los republicanos resolvieron igualmente su sino en la guillotina. Determinando al instante la sangre de sus ciudadanos y compañeros. Corday accedió al hogar parisiense de Marat bajo la máscara de que ella tenía información fideligana con respecto a las sublevaciones. Tres veces tocó a su puerta en la Rue des Cordeliers. Marat se bañaba casi todo el tiempo, tenía todo el cuerpo cubierto de llagas, de musgo de playa, estaba inflamado y se sabe que no se defendió cuando Corday hundió el cuchillo en su pecho.

Diez días estremecen al mundo, Charlotte Corday pone en cortocircuito su vigésimo quinto cumpleaños,

asciende al andamio de la fama con el pelo corto y un tinte ecológico. El verdugo después de bendecir su cabeza con su propia orina espumosa separó para algunos miembros de la audiencia mechones del pelo de Corday, que después usaron los pacientes de escaletina del hospital más cercano. Algunos de los que asistieron al corte de cabeza de la asesina y contrarrevolucionaria dicen que un chorro de agua sobrevino al sol de aquel día de julio. La historia dice que ella es un mito, una desconocida que se convirtió en la asesina más célebre de un político cualquiera. En la matanza de Marat, Corday le dio un giro irónico a las circunstancias de la causa revolucionaria, dio excusas a los opositores y repartió el terror como terrón de azúcar para los que toman té como lo más natural del mundo.

Charlotte le apuñaló:

—«La terrible desgracia que tengo me da derecho a pedir vuestra amabilidad... hoy 13 de julio de 1793... me da derecho a pedir vuestra cabeza».

—«Dispondréis esta asignación para esa madre de cinco hijos cuyo marido murió en defensa de la patria...»

En el suelo se ve el puñal caído. Una sombra clara asciende en diagonal evocando la huida de la vida del cuerpo agonizante.

Después de que Charlotte Corday matara a Marat en su baño fueron a su habitación y encontraron *La Biblia* abierta en la historia de Judith, y sus palabras que por conocidas no debemos olvidar aquí: «Vivo para cometer el crimen que salve a la Revolución de los humildes, por los humildes y para los humildes».

# EL POEMA DRAMÁTICO

## Opening:

I

Estamos reunidos en la funeraria. Mis abuelos han muerto. Estamos  
reunidos mi madre, mi padre, mi hermano y yo.  
Creo que nunca hemos estado en los Estados Unidos (de Ánimo).  
Nunca antes habíamos sido tan tolerantes unos con los otros.  
Nunca antes sentí que necesitáramos tanto  
por suerte alguna única muerte.  
Tan solos los cuatro juntos en la funeraria.  
Hoy es un día del año 1990.

*(Apagón.)*

El farol con el que mi abuelo hizo la campaña de alfabetización  
alumbra la pequeña sombra del ataúd.  
La señora que limpia la funeraria nos trae café. He sentido ganas de  
preguntarle a los muertos en las capillas algo del pasado.  
Mi amiga me pinta las uñas para consolarme: llegó ayer.  
Trajo un álbum de 402 fotos y me lo muestra.  
Especialmente me gustan las fotos del río que separa  
Boston de Cambridge, el campus de Harvard.  
Especialmente mi mirada se llena del paisaje agrícola, agrio  
de Afganistán, y sus muertos, y más muertos y muertes.  
Pero también soy un poco feliz de mi familia, de mi farol.  
Que ninguno de nosotros haya estado allá.  
Prefiero que mi abuelo haya muerto así  
sin saber nada, sin noticias.

## Habla Charlotte Corday:

2

Charlotte Corday, originaria de Caen, provinciana y un poco noble  
lleva un lindo vestido y zapatos última moda.

A juicio de los historiadores  
es una persona muy presentable...

Honorable público:

Excrecencias, majestades de todos los países  
uníos los unos a los otros.

Hoy 13 de julio de 1793 vais a ver  
la gran noche caer sobre el héroe en su bañadera:  
«Nuestro espectáculo será el de Jean Paul Marat y su agonía  
la cual como todos sabemos tuvo lugar en su bañadera  
bajo la mirada vigilante de Charlotte Corday».

Estoy aquí preparando el arma, ajustando mi corsé  
masturbándome con el futuro destello de la llamarada.  
Sueño con el cadalso, con mi tálamo nupcial.

3

¿Qué país es este donde el sol es espeso y sólido  
como el de los mataderos?

¿Quiénes son ustedes?

¿Por qué bailan, qué es esa risa que los sacude?

¿A qué aplauden?

¿Qué país es este

donde la carne robada yace en el pavimento

qué caras son estas?

Cuanto más extranjeros vi, amé más a mi Patria.

4

Antes pensaba en la impresión de mi persona  
ese momento de exposición de mi naturaleza  
descomponiéndome.

La verdad es que casi nada antes había estado  
organizado  
compuesto  
orquestado.

Antes pensaba en la impresión de mi país sumergido  
en los campesinos, en las calles, en la basura.

Antes pensaba en la impresión de mi dentadura  
en un sandwich de queso azul.

Antes solía encontrar a los revolucionarios en la escuela.

Antes.

Antes.

## 5

Debo recoger las firmas de los interesados en asistir al ajusticiamiento. Los verdugos han afilado bien la cuchilla. Los condenados rezan sus últimas plegarias, quieren papas fritas, huevos fritos, jamón. La cercana muerte los libera del colesterol acechando. Debo recoger la firma del que se autopropona para, para, para...

Debo, debo, debo, debo, debo...

Quiero, quiero, quiero, quiero...

La revolución enseñó que las flores a veces son arrasadas por los tanques. Qué significa una bañadera de sangre frente a la sangre que falta por derramar. Al matarlo a él salvo a miles de hombres. El clamor está dentro de mí. Lo que debo decirle a él, no puedo escribirlo, no puedo cuchichearlo, quiero hundirme con mi puñal de mango blanco. Los monarcas son buenos papás a cuya sombra todos vivimos en paz. Además, por qué hablar de la falta de respiración. Hablemos de las colectas de ropas, de las sopas populares, del auxilio médico, de los dulces favores de nuestros padres espirituales, del libre pensamiento en las funerarias. La revolución enseñó que las flores son arrasadas por los tanques. A veces. No digo la sociedad, digo la revolución. Digo «la revolución de la revolución de la revolución».

Somos los inventores de la revolución pero todavía no sabemos utilizarla.

Oh, padre. Pater. Patético. Padre patético. Paternidad patética. Papá desempleado. Papa. Patata. Papilla.

Papa móvil. Pa lo que sea Fidel pa lo que sea.

Pa pa pa pa pa pa pa pa (onomatopeya de ráfaga de AK-M).

## 6

Para distinguir lo falso de lo justo hay que conocerse.

Yo

yo no me conozco.

Cuando pienso que descubrí, que conocí algo

una joya, es decir, una persona

es decir, el amor

al punto dudo.

Y enseguida trato de olvidarlo  
destruir la ilusión para que no me destruya a mí.

La única verdad es mi torcedura,  
como una puta, una veleta encima de un molino.

No sé si soy el verdugo o la víctima  
el instrumento de tortura o la enviada de Dios.

7

Soy una asesina  
pero esto no es una identidad  
como si algo fuera una identidad.  
En realidad, nací en Latinoamérica  
comí muchos frijoles mágicos desde niña  
chícharos verdes  
me recibí de enfermera, estoy lista para curar  
si se quiere, si se mira  
con cristales polarizados de policía.  
¿existe alguna relación entre enfermeras y policías?  
¿entre enfermedades y políticos?  
¿entre la policía política y los enfermos flores?  
¿entre usted y yo?

Soy una donación de sangre voluntaria  
soy una principiante  
soy una heroína.  
Tengo miedo de enfermar de cáncer de útero.  
Ahora  
¿qué significa la complicidad civil?

Sólo tendré reposo el día que encuentre al hombre  
que sepa ironizar mi crimen:  
Marat parece entender mi lado neurótico.

¿Quién es la muchacha de seno húmedo  
y vientre húmedo, echada boca arriba  
que se pone a soñar con refajos  
de tela basta?

¿Quién es la que ve la cabeza rodando de Marat  
cuando menstrúa su muerte?

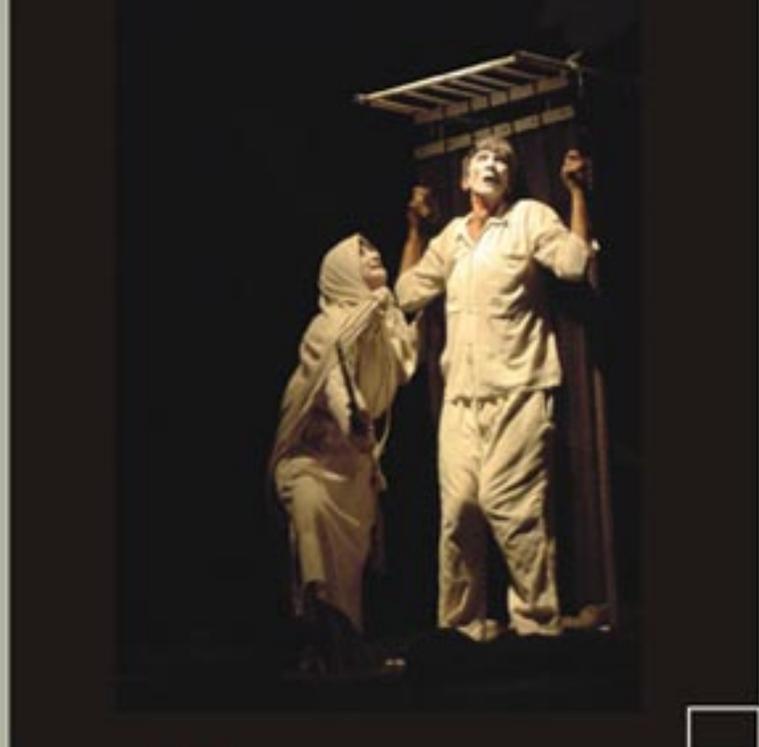
Siempre he sentido un profundo resentimiento  
hacia los de mi clase que no se conforman  
y quieren patear aún más  
a los ninguneados de abajo  
con la guardia en alto.  
Siempre me he sentido la extraña  
que de una manera extraña  
nunca ha tenido el mismo tipo de trabajo  
nunca ha pertenecido a nada preciso:  
un cuarto de hotel  
un perfume.  
¿En qué consiste mi impostura?  
¡Igualdad, libertad, fraternidad!

Era la hermana de mi hermano  
tenía con él una historia común  
una especie de trágica añoranza común  
con mi hermano  
las mismas cosas de la infancia  
las mismas comidas  
los mismos juegos con mi hermano  
los mismos muertos.  
Cuando era adolescente llegué a pensar  
en un matrimonio perfecto entre mi hermano y yo.  
Me sentí deplorable, me sentí una novelita de deshecho  
una novelita rosa es una rosa es una novelita es un deshecho.  
En medio de los escombros de la guerra  
semejantes pensamientos, ¿para qué?  
Mi hermano y yo cada domingo preparamos  
un almuerzo revolucionario  
mojamos el pan en el huevo frito.  
Amanecíamos jugando en la cama de nuestros padres  
y la revolución aparecía de manera rápida  
en la televisión, en la esquina caliente.

## 8

¿Qué hago con mi padecimiento?  
¿le pongo dorador?  
La playa me cura de mi fantasma:  
el asesinato que voy a cometer.  
Mi crimen me libera de la enfermedad que me aqueja  
una insolación, un deseo criminal de desolación.

Sólo podré recordar un «matisse»  
una mutilación inocua de mi memoria  
¿por qué, por qué, por qué?  
un fragmento de una conversación telefónica.  
Recuerdo, subrayo, marco la frase final:  
Muerte a Marat. Muerte a Marat. Muerte a Marat.



IX Festival Nacional de Teatro  
Camagüey 2002



TRE) TELONES





1. Dos viejos pánicos,  
Teatro A Dos Manos.

2. Bacantes, Teatro Buendía.

3. Los ibeyis y el diablo,  
Guiñol de Camagüey.

4. La edad de la ciruela,  
Teatro D'Dos.

5. Ghetto de corderos,  
Teatro del Espacio Interior.

6. Electra Garrigó,  
Teatro de la Luna.

7. La señorita Julia, Argos Teatro.

8. Cuenteros, papalotes y piratas,  
Guiñol de Santiago de Cuba.

9. La cucarachita Martina  
y el ratoncito Pérez, Pálpito.

10. La calle de los fantasmas,  
Guiñol de Holguín.

11. El diario de Anna Frank,  
Compañía Rita Montaner.

12. Los músicos de Bremen,  
El Retablo.

Fotos: Jorge Luis Baños

En portada, contraportada  
y reverso del presente número  
aparecen imágenes de Pelusín y  
los pájaros (Teatro de las  
Estaciones), Pájaros de la playa  
(El Ciervo Encantado) y La divina  
moneda (Centro Promotor del



9

Convéncete de eso. Morir. Su muerte nos devolverá la paz.  
Restaura el comportamiento democrático  
a nuestros ciudadanos  
A nuestros antiguos compañeros, permíteles  
un armisticio, un balbuceo, un ardid.  
El muy ladino todavía quiere hacer creer  
que el terror será breve  
pero sabemos lo que es para él la grandeza de nuestra nación.  
Charlotte Corday, suprime ese heroísmo  
mófate de Francia y de todas las naciones.

II

Todos los hombres sueñan lo mismo:  
llegas a la cama con ellos  
llego a la cama con él  
y comienzan a representar: *(¡Ah, los actores!)*  
Yo soy el Lobo y tú, Caperucita Roja  
ahora llego de improviso a tu ventana  
eres una virgen encerrada en una nevera  
eres una puta de salón, soy un nuevo cliente  
eres muda, eres retrasada mental, tienes hemorroides.  
Soy El Gran Gatsby  
tengo un dispositivo equino.  
Y una pone su cara y su mente  
y yo pongo casi todas las velas y mi lencería recién comprada  
tan incómoda  
para creer en el mejoramiento humano  
mis sábanas planchadas...  
Después de tantos «si mágicos» debe llegar  
el amante, el héroe, el cómico.

Oh no  
otra vez la supuesta inmensa dicha  
se posterga.

Exijo que se abran los graneros para aplacar el hambre.  
Exijo que las tiendas pasen a nuestra posesión.  
Exijo la movilización inmediata de todos para poner fin a la guerra  
que sirve de máscara a la especulación y luto en nuestras familias.  
Exijo que los culpables corran con los gastos.  
Exijo que nadie se declare inocente.  
Exijo que se borre de nuestros espíritus  
la idea de un gran ejército, de un equipo olímpico  
que la revolución dura lo mismo que el orgasmo:  
en un minuto el rayo cae, consume y deslumbra.

10

El exilio para mí no ha comenzado aún.  
Aún sueño con mi país. Aún sueño con mis  
juguetes. Aún sueño con tu cuarto. Aún sueño  
con mi abuelo. Aún sueño con una asamblea.  
Aún sueño con una votación no unánime. Aún  
sueño con mi mejor foto. Amanezco creyen-  
do que Notredame está en tu cuerpo.  
Mi nombre, Charlotte. Y quiero estar ahí.  
Muerte a Marat, Charlotte.  
Sí, yo soy Charlotte Corday.  
*(Salida de Cecilia Valdés,  
en la zarzuela homónima.)*  
Convéncete de eso, camarada Corday.  
Nos debemos a la libertad.  
Nuestro deber es instaurar un régimen  
/de amante subjetividad.

## 12

Querido amigo mío:

Tampoco es seguro que yo esté tan cerca de Notredame  
pero la muerte de Marat es un hecho.

Antes debo velar porque mis padres puedan camuflarse  
en una jubilación decente o en otra cédula de identidad  
e ir a criar ovejas allí donde los campos han sido segados  
exquisitamente.

Querido amigo mío:

La muerte de Marat es un hecho  
el crimen está a punto de ebullición.

Cuando vuelvas a Notredame  
no preguntes por quién doblan las campanas  
doblan por mí.

## 13

Pero yo sé que mi crimen no mejorará nada  
pero yo sé que mi crimen hará estallar lo más podrido  
pero yo no sé qué me pasa.

Yo vi correr a las mujeres llevando en sus manos ensangrentadas  
los sexos cortados de sus esposos, al volver de la guerra en África.

Yo sé que Marat es el menos culpable  
pero mi mano criminal

es demasiado breve para alcanzar a tanto simulador  
hombrecitos con pretensiones y torturadores  
que no le hablaron a Jean Paul Marat como a un hombre  
simplemente como a un hombre.

Marat es un hombre, un perro, un desinfectante  
demasiado caprichoso

demasiado padre de quienes no son sus hijos  
demasiado entusiasmado por chistes apócrifos  
no supo instaurar la boutique  
de la Internacional Revolucionaria.

14

¿Qué país es este donde el sol es espeso y sólido  
como el de los mataderos?  
¿Quiénes son ustedes?  
¿Por qué bailan, qué es esa risa que los sacude?  
¿A qué aplauden?  
¿Qué país es este  
donde la carne robada yace en el pavimento,  
qué caras son estas?  
Muy pronto se agruparán en torno mío  
contra mí esas caras  
con sus ojos, con sus bocas, con sus lenguas  
vendrán a prenderme.  
Cuantos más extranjeros conozco, amo más a mi Patria.

¿Y yo? ¿Por qué llevar el ramo de flores al Rey  
para volar juntos hasta una fosa común?  
¿Por qué auto-destruirme?  
¿Por qué auto-exponerme?  
¿Por qué auto-grafiarme?

He pensado en lo que sé hacer  
he pensado en lo que puedo hacer para ganar dinero:  
¿cómo puedo vivir con el sudor de mi frente?  
un oficio, un negocio  
alguna habilidad extraordinaria.  
Pero no sé coser a máquina, no sé manejar un auto  
no sé latín, no sé cocinar  
me cuesta llegar, no sé exactamente  
a dónde.  
Entonces  
me proponen para mensajera de la muerte.  
Soy la que debe morir después del asesinato  
porque después no sabré hacer más nada que matar.

Además, cada vez que sirvo café  
un poco del líquido se derrama en el plato  
y entonces queda nadando  
la taza sobre un agüita carmelitosa.  
Algo así es un impedimento definitivo para ser  
por ejemplo, secretaria, pantrista, espía.

Además, quiero liberarme de mi mirada sobre mí  
no quiero ser más el personaje y la espectadora de mis actos  
simultáneamente.  
Quiero estar libre de mi mirada  
doble  
quiero estar libre de acusarme, felicitarme, maltratarme, esperarme.

¿Y después?  
¿Y el pasado y el presente?  
No me siento una asesina cuando arreglo el escaparate  
y ordeno el patrimonio sobreviviente.  
Siempre  
extraño mi casa, los muebles  
la ropa de verano, la ropa de invierno  
los sombreros, las mantas  
cuántas ganas de comprar todo el maldito tiempo.

Si hubiera podido dedicarme por entero a un oficio  
quizá hubiera sido repostera  
una vez preparé «Islas flotantes»:

*Más allá de las islas flotantes:*  
Bata seis claras de huevo a punto de nieve y agrégueles  
poco a poco seis cucharadas de azúcar. Hierva la leche con canela,  
limón y sal. Cocine las claras batidas en la leche caliente.  
Cuele la leche que le quedó y mézclela con la maicena y las yemas.  
Cocine hasta que se espese. Sirva la crema en una dulcera  
y póngale encima las «Islas de Merengue» de modo que queden  
flotantes sobre la natilla, que no debe quedar muy espesa.  
Polvoree las «Islas» con canela a la usanza antigua.  
Rinde para once millones de raciones.

Me cuesta demasiado esfuerzo tener claras  
tener llenas/yemas las relaciones con los objetos  
por ejemplo:  
Mi afán por el cuchillo y por la batidora Osterizer  
amo ambos objetos por igual  
uno produce la sangre muerte; la otra, las dulces islas.  
Las Islas flotantes son las sobrevivientes  
de la devastación de la tierra sólida.  
Las Islas salvadas...  
Los sobrevivientes flotan en el Golfo de México.

La muerte de Marat se hunde en el tiempo.

Soy una impostora, es una lástima.  
 Mi abuelo, cuando triunfó la revolución  
 ya tenía olor a naftalina  
 así decían que olían los comunistas:  
 Roberto, hueles a naftalina  
 a ropa guardada, a cucaracha vieja.  
 Roberto era mi abuelo,  
 un militante del Partido Socialista Popular  
 un hombre enamorado  
 que lloraba con lágrimas del alma  
 y no con lágrimas de pura estética.

Como la bañadera en que siempre aparece Marat  
 con sus llagas ardientes y su respiración fatigosa  
 en una agonía eterna, escribiendo lo mismo siempre  
 sus discursos sobre la electricidad y la corteza cerebral

...  
 es un error.  
 Adentro de la bañadera no hay agua.  
 Está el alma en el cerebro.  
 Las putas de Pigalle traen sus joyas para que se rasque.  
 Los ejércitos del hijo de Córcega extienden el botín.  
 Marat ama la sonrisa de los niños, de las vírgenes  
 dicen que algo así sienten los verdugos  
 una especie de alegría ingenua, indolora  
 irresponsable  
 por estar a salvo de gente como ellos mismos.

Marat, qué han hecho de nuestra ilusión  
 Marat, mañana será muy tarde para esperar  
 Marat, seguimos siendo los pobres diablos  
 Marat, qué ha sido tu vida en tu bañadera.

Para mí hasta la alegría duele  
 el placer duele.  
 El Gran Besador duele.  
 El Gran Mutilador muere.  
 Por fin un día se realizará la armonía del hombre  
 consigo mismo y sus semejantes.  
 Un, dos, tres, cuatro, treinta y tres años de dolor.

## Habla Jean Paul Marat: discurso a mi país

«Soy más robusto que la mayoría de los que transita por la pasarela  
Me atrevo a mostrar el bulto de mi entrepierna».

Muestra soldado, tu herida  
Muestra tu deformidad  
Muestra soldado, tu herida  
Muestra tus trofeos de guerra  
Muestra tu verruga, tu barriga, tu vergüenza  
Muestra tu deslizamiento, muestra tu herida  
pueblo de Francia.

Querido ciudadano:  
Tus rodillas fornican sin el ímpetu juvenil  
Muestra a los otros que puedes ver las cosas más sencillas  
Muestra el precio: no compres, no vendas  
Mantén esa especie de firmeza paranoica, agazapada  
Muestra la organización del tedio  
ciudadano.

Muestra, demuestra, muestra  
Muéstrame pueblo  
Muéstrame Francia, tu pecado, tu culpa, tu promesa.

Querida Revolución:  
Muestra la sanguinolencia de tus abrazos  
el estado de ánimo de los compañeros  
¡Libertad, fraternidad, igualdad!  
Este hecho, estos hechos, estas pulsaciones  
serán el fin de la traición  
de cualquier posible resurrección.

Queridos pedagogos:  
es preciso enseñar el francés  
como una cuestión de vida o muerte  
nuestro idioma debe adherirse a la lengua  
brotar de la carne espinosa y estallar.  
Gritar, vociferar, eludir  
cualquier síntoma extranjero  
sobre nuestra bandera tricolor.

Francia, oh, tú, mi país  
Enjuaga tu estigma de modistos y cortesanas  
Sobre este papel estampamos nuestra fe.

Muestra Francia, tu arte, tu ansiedad  
Es preciso mostrar.

Muestra Francia, la huella  
el mar que te separa del mundo.  
Muestra país, tus perfumes  
Huele Francia, mi aliento  
aquel residuo de mi eyaculación  
mis esperanzas.  
Muestra tus souvenirs.

Muestra hombre libre, tus sospechas  
Muestra ciudadano de a pie, tu ojo sensible  
Mi único objetivo es mostrar  
hoy  
«cuando por fin parece que estamos de acuerdo  
en que queremos otro país,  
y enjuiciar a los que nos robaron tan descaradamente».  
«No podemos desperdiciar este momento».

## Habla Charlotte Corday por segunda vez:

### I

A los treinta y tres años quiero desembarazarme totalmente, de una vez, del concepto de política, porque me parece fatal e inutilizable. He fundado una Organización para la Democracia Directa, que se refiere muy directamente a la vida y a la muerte en este país, al declinar o a la ascensión.

He venido para entregar una carta:

Muestro compañero, mi venganza.  
Yo, ciudadana de a pie, muestro mi ojo sensible, mi catarata  
mi único objetivo es mostrar

Hoy  
cuando por fin parece que estamos de acuerdo  
en que queremos otro país  
no puedo desperdiciar este momento.

¿Marat, conservas todavía toda tu memoria  
en el fondo de tu bañera?

Marat  
te amo, te amo, te amo.

*(Ejecución del crimen: Charlotte Corday asesina a Jean Paul Marat.)*

### 2

Uno pudiera hablar de la ética de los parques  
de viejos árboles cercenados  
de una especie de virilidad diluida.

Uno pudiera hablar de la ciencia y de la técnica.  
Uno pudiera desnudarse una misma y mostrar el horror de una misma.

Uno pudiera perdonar a Marat  
un día como hoy compartir la culpa. *(Picar el cake.)*

Frente a su retrato uno pudiera cambiar de opinión  
es decir, no asesinar a Jean Paul Marat hoy 13 de julio de 1793.  
Y dar comienzo al cabaret o al guateque campesino... *(Música.)*

Y dar comienzo a los improvisadores  
para que propongan la alegría futura  
la canción incierta:

Uno se pregunta si las personas sin alegría  
podrían construir algo, la revolución, por ejemplo.

## EL CACIONERO

*Rapeando, salseando, improvisando:*

Quiero un vestido  
Quiero un destino  
Quiero un castillo  
Que no haya mucho frío  
que el sol no me queme  
ni me arrugue la apetencia  
de decirte mi delirio  
mi solsticio revolucionario.

En julio como en enero  
un invierno, un paraíso  
una bañadera con gel  
bañarte con agua de rosas  
bañarme con agua de tu boca.

Así murió Marat  
enamorado  
flechado  
incrustado.  
Voilà.  
¿Decía?

Adiós a las armas  
Adiós a los naufragos  
Adiós a la guillotina  
A los paredones  
A los barbudos  
A los bandidos  
A los malhechores.

Es la hora, Marat  
Ha llegado tu hora Marat  
de darte un beso  
de darte un plato de sopa  
de darte tu merecido  
Mariposa que retoza  
mi canción junto a tu boca.

Marat, Marat, Marat  
un héroe sacrificado  
una vida resucitada  
un personaje, una revuelta  
una clase, un panfleto  
el bombín de Barreto.

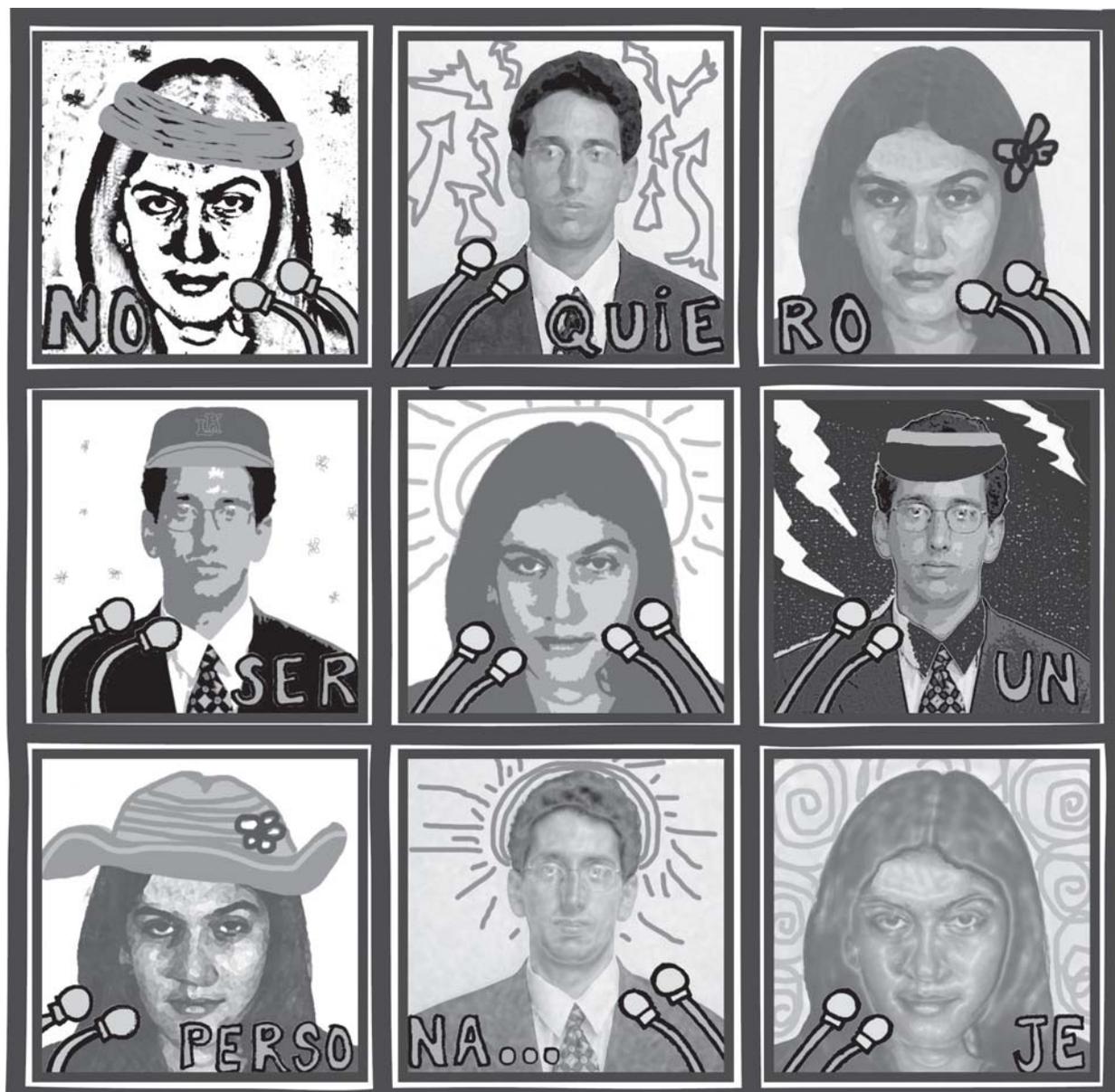
Ponte pa tu cartón (de huevos)  
A dónde iré después de la locura  
al salir del hospital  
de la cura que no me cura  
un doctor, un cirujano, una pastilla  
para olvidar que lo maté.

Te maté Marat, te voy a matar Marat  
a liquidar  
a enemistar  
a maldecir  
a desmembrar  
a descorchar  
a acribillar.

Te maté Marat, te voy a matar Marat  
a estornudar  
a amonestar  
a desvestir  
a maquillar  
a destupir.

Te maté Marat, te voy a matar Marat  
porque mi gente quiere comer  
en una mesa grande langosta  
camarones, mariposas, estriquinina  
y voy a darle lo que ellos quieren  
porque yo soy lo que tenían que tener  
la que se entrega, la que más ama  
la que no pide, que se despide  
buenos días, hasta luego, chao  
la puta más compañera  
la compañera más puta  
del solar, del penthouse, de La Timba  
pan con guayaba y queso crema  
para los niños, y la esperanza  
de que ellos crezcan sin cortapisas.

Que viva la revolu  
Que viva la re-voltaire  
la revoltosa revuelta revolucionaria  
Pa lante, pa lo que sea, pa que me aguanten  
Pa luchar los combatientes  
Hasta la victoria siempre  
Hasta la victoria siempre  
Hasta la victoria siempre.



CARTEL: RICARDO RAFAEL VILLARES

*Ignacio & María*  
de Nara Mansur

de próxima aparición por Ediciones Alarcos  
en **Teatro cubano actual**,  
selección de obras finalistas del primer Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera

# Gwacheon Madankuk Festival 2002: palabras desde el Oriente

**Jaime Gómez Triana**

### **LUEGO DE MÁS DE VEINTICUATRO HORAS**

de vuelo divisamos el Mar Amarillo que separa el gran continente chino de la península coreana. Atrás habían quedado los Montes Urales, la extensa Siberia y Ulan Bator, capital de Mongolia. El aeropuerto de Incheon, a un tiempo racional y futurista, daba por fin la bienvenida a los cubanos. El Ciervo Encantado llegaba a Corea del Sur para participar en el Gwacheon Madankuk Festival 2002. La oportunidad que muchas veces se pensó imposible se hacía real entonces en su doble significación. Se trataba del primer contacto directo del grupo con el Oriente y además de la primera visita de un colectivo teatral de Cuba a ese país asiático. Comenzaba así un intenso intercambio que por supuesto devenía histórico para todos los involucrados. La natural curiosidad por las tradiciones, la historia, el arte y las costumbres del pueblo coreano que nos embargaba a todos sería reciprocada allí con un marcado interés por el quehacer escénico y la cultura toda de nuestra Isla. De modo que, y digámoslo sin falsa modestia, el colectivo habanero constituyó una de las más atrayentes y exitosas propuestas del evento.

Privilegiando las presentaciones en espacios abiertos, el festival reunió en Gwacheon –ciudad

cercana a Seúl, que alberga la segunda sede gubernamental de la República de Corea– a más de una veintena de colectivos de nueve naciones. Creadores de Canadá, Colombia, Cuba, Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Japón, Vietnam y el país sede tenían la oportunidad de confrontar sus obras en medio de un jolgorio que involucraba a la ciudad toda, pues pese a ser el Citizen's Hall, con sus dos salas teatrales y sus inmensas áreas al aire libre, la sede principal del encuentro, no quedó plaza, por pequeña que fuera, donde no se presentaran espectáculos. De este modo tradición, experimentación, nuevas tecnologías, títeres y máscaras coexistieron libremente durante diez días, propiciando desde la praxis una reflexión acerca de los diversos caminos que hoy recorren actores y espectadores del mundo para perpetuar una manifestación que tiene en su innegable ritualidad el secreto de la supervivencia: el teatro.

Entre las puestas participantes en la cita de Gwacheon, algunas clasificaban como espectáculos de animación para espacios alternativos y mezclaban acrobacia, malabares, mimo, magia, técnica de clown y juegos de participación para lograr un contacto bien directo con el público. Así *Strawberry* del inglés Fraser Hooper, *The Better Halves* y *The Last of the Mohicans*

del grupo The Other Half integrado por los también británicos Jo Galbraith y Jake Goode, y el unipersonal *Miss Take* de la simpatiquísima comediante canadiense Martine Dufresne, dieron muestra de la permanencia de una teatralidad cuyas raíces pueden ser localizadas en el arte de los antiguos histriones, saltimbanquis y juglares trashumantes que, a lo largo de la historia, han llevado la risa de pueblo en pueblo. En esta misma vertiente, aunque más cercano al universo que, desde una lectura occidental del mundo, denominamos circense, tendríamos que incluir el espectáculo de malabares del Japanese Wandenring Theater, *Iseidaigagura*, muestrario de una tradición antiquísima con centro en el cuerpo danzante del actor-acróbata y en el perfecto contrapunto que se establece entre las acciones de este y el ritmo incesante de los tambores.

The Vietnam National Puppetry Theater asistió al evento con su espectáculo de muñecos sobre el agua, práctica escénica milenaria que constituye una de las más antiguas tradiciones vivas del arte titiritero internacional. Sobre un estanque de diez metros de diámetro por uno de profundidad aproximadamente, fueron representadas un sinnúmero de pequeñas estampas de tema rural. Las labores de los campesinos vietnamitas en los enormes campos de arroz, sus

danzas, sus juegos, sus seres mitológicos serían mostrados con innegable virtuosismo. No faltaron allí los dragones que disparan fuego y agua por sus fauces, las batallas navales y las banderas que emergen del agua completamente secas, elementos todos que aportan a la representación titiritera un alto grado de espectacularidad, no obstante, más que de complicados sistemas tecnológicos de montaje, habría que hablar de artesanía e ilusión puesto que son soluciones muy simples las que dan vida a un inmenso grupo de personajes animados mediante hilos y largas varas por sólo ocho titiriteros.

También de títeres fue *Princess Bari and healing Water* preparado por la creadora norteamericana Laurie Witzkowski luego de un taller para niños y jóvenes que incluía la confección de grandes muñecos, al estilo del Bread and Puppet, y el montaje de la puesta. *Princess Bari...* misturizaba una fábula tradicional coreana con la actual realidad del mundo globalizado haciendo al FMI culpable de la enfermedad del anciano Rey, padre de la princesa y de la destrucción de su reino. Por su parte el grupo italiano La Terra Nuova presentó *Carmen*, una visión contemporánea de la famosa ópera de Bizet empleada aquí como banda sonora que devenía marco de un inquietante despliegue coreográfico. Danza,



*Miss Take*, unipersonal de Martine Dufresne (Canadá)



Títeres acuáticos de Vietnam

travestismo, acrobacia sobre zancos, fuegos artificiales y pantallas con imágenes multimedia mostraban una Carmen atractiva y estrafalaria contada desde la alteridad.

*Sin-fonía* fue la propuesta presentada por el Teatro Taller de Colombia, colectivo creado en 1972 por Mario Matallana y Jorge Luis Vargas. La puesta, concebida según la línea del grupo para el espacio callejero, constituye una especie de biografía, no sólo de la compañía, sino del teatro de calle todo en ese país latinoamericano. Memoria y juego de teatreros que se convierte en historia de la nación misma, atrapada en un callejón sin salida que impone la violencia como el más amargo rostro del presente, la obra logra sin palabras, con la integración de payasos, música en vivo, colores, fuegos de artificio y enormes bicicletas, convertirse en un canto por la paz y la unidad de lo diverso en pos de un objetivo común.

Amplia y extremadamente plural fue la muestra del país sede, que hizo posible ver allí desde espectáculos estrictamente tradicionales hasta atractivos y contemporáneos performances, evidencia contumaz de la diversidad de estilos y maneras de hacer el teatro de un pueblo que pese a los altos niveles de desarrollo que de modo galopante ha ido alcanzando en los últimos años ha sabido proteger sus tradiciones. Entre las diez piezas presentadas, venidas desde las más diversas regiones de la península, me gustaría destacar dos en particular. Por una parte la puesta tradicional de «danza-teatro» *Heungbu and Nolbu*, espectáculo de

máscaras en el que se narran los múltiples avatares de los conocidos personajes populares. Teatro de tipos que une en un sólido y peculiar estilo el humor y la danza, esta puesta lograba mediante el uso de grandes y atractivas máscaras una comunicación activa con la platea, propiciando a la vez momentos de altísimo y refinado lirismo. Gran interés también despertó en el público presente la obra *Heungbu's Big Auspicious Day*, una contemporánea propuesta que releía el pasado histórico de la península engarzando en una misma dramaturgia personajes de teatro tradicional, música en vivo y grandes coreografías grupales. Emotiva en tanto abordaba el polémico y siempre agónico tema de las familias divididas, la representación constituye un canto a la reunificación de la gran nación coreana.

En medio de toda esta baraúnda de teatralidades, estilos y tendencias diversas, las propuestas del colectivo cubano despertaron notable interés, tanto en el público como entre el grupo de creadores que participó en el festival. El Ciervo Encantado bajo la dirección de Nelda Castillo Mata presentó en Gwacheon las obras *Pájaros de la playa* y *Un elefante ocupa mucho espacio*. El primero, basado en la novela homónima del escritor camagüeyano Severo Sarduy, se presentó en la sala mayor del Citizen's Hall con capacidad para unos mil espectadores. De imponente visualidad, *Pájaros...* recibió el aplauso del público que pese a las diferencias de idioma supo conectar con los profundos trazos de una agonía que va mucho más allá del tema SIDA para adentrarse en los imponderables

de la naturaleza humana. Con sus tres presentaciones en Corea la obra cumplía un ciclo, viviendo en concreto esa unión del Oriente con el Occidente que según Sarduy constituye un elemento clave en su obra.

*Un elefante...*, por su parte, posiblemente una de las puestas cubanas más vistas en el extranjero en tanto su creadora la ha mantenido activa durante más de diez años, se presentó en un anfiteatro al aire libre con capacidad para casi tres mil niños, en la sala mayor del Citizen's Hall e incluso en el teatro del ayuntamiento local. Activando un mundo de fantasía y constante metamorfosis visual, la obra sedujo a espectadores de todas las edades con el delirante colorido de las pelotas. Circo de ensueños, sin fábula ni moralejas, espectáculo para toda la familia, *Un elefante...* se presentó además en Geusan, pueblo rural al sur de la provincia de Daejeon, que está considerado capital mundial del Ginseng. Allí, en el marco de la Feria Internacional que cada año se realiza en torno a la preciada raíz, con una cerrada ovación congratuló el público, compuesto mayoritariamente por campesinos, a los jóvenes actores cubanos.

Ahora bien, las posibilidades de intercambio no se limitaron a las funciones. El diálogo constante con artistas y creadores tanto coreanos como de otras nacionalidades interesados en la obra de la directora cubana; la noche latina al son de nuestros ritmos y bailes caribeños en el marco de la cual Nelda Castillo recibió de manos del alcalde de la ciudad una máscara tradicional, símbolo del festival; la gran fiesta ritual de clausura con su enorme fogata y el sonido incesante de los tambores tradicionales; la posterior estancia de tres días en el antiquísimo templo budista Baekdamsa, con sede en el hermoso Parque Nacional Seoraksan; fueron momentos propicios para extender un puente cultural entre nuestros pueblos. Cultura e identidad fraguaron así un lazo inquebrantable que abre una puerta para el conocimiento mutuo. Puerta cuyo uso esperamos pueda tener continuidad en la visita a nuestro país de un colectivo teatral del país asiático, para que todos los cubanos



puedan apreciar la increíble riqueza cultural de la que fuimos testigos.

Finalmente llegó el momento de partir, pero aún nos quedaba una sorpresa: nuestros últimos días en Corea, coincidirían con la fiesta nacional de la cosecha, momento en el que casi todos los coreanos visten trajes típicos y van a sus lugares históricos a rendir culto a los antepasados y dar gracias por los dones recibidos. Las calles se pueblan de espantapájaros y frutos, y todos viven durante tres días presos de un tiempo ritual que les permite conectarse con la memoria ancestral de la tierra. De este modo el Oriente despedía al grupo cubano, preocupado siempre «por la memoria perdida». En todos quedarían huellas, imágenes, impresiones imborrables que de seguro nos acompañarán en el futuro. De todas ellas escojo una. Un pino solitario enraizado en medio de río de piedras.

# Miradas al Festival Internacional de Ballet

Agustina Llumá

Del 18 al 28 de octubre se realizó el XVIII Festival Internacional de Ballet, encuentro bianual que reúne a las más destacadas personalidades del mundo de la danza internacional en Cuba. Con el lema «Pasado, Presente y Futuro de la Danza» el Festival ofreció programas en homenaje a George Balanchine, Mikail Fokine, Marius Petipa, coreografías de renombrados creadores de distintas latitudes y de artistas contemporáneos extranjeros y cubanos.

Las presentaciones, en su mayoría en la Ciudad de La Habana, se concretaron en los Teatros Nacional, Mella, Gran Teatro, y algunas piezas se llevaron también a Matanzas, Santa Clara y Güira de Melena. Pero además de los espectáculos esta cita se caracteriza por ofrecer conferencias, exposiciones plásticas, muestras fotográficas, proyecciones cinematográficas, visitas a centros culturales cubanos y un curso especial de ballet para extranjeros.

Alicia Alonso recibió la medalla Nijinsky, entregada por Douglas Balir Turnbauht, en una ceremonia realizada en el Museo de la Danza, y por otra parte esa misma institución recibió la donación de una corona del pas de deux *Cisne negro*, de la argentina Esmeralda Agoglia.

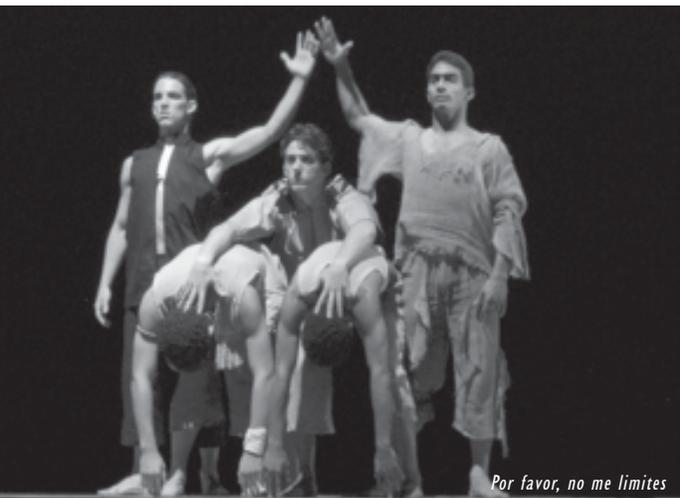
Para quienes viajamos desde otros países el Festival asegura un encuentro sin igual, todos los invitados

son alojados en el mismo hotel, en las cercanías de la sede del Ballet Nacional de Cuba, espacio de clases y ensayos. Desde el desayuno hasta las agotadoras pero a la vez fructíferas conversaciones que se disipan a altas horas de la madrugada, se centran en un solo tema: la danza.

No existe ni un solo artista invitado que no se maraville ante la recepción del público cubano, la calidez de su aplauso y el entusiasmo de sus bravos. Una audiencia acostumbrada a asistir a espectáculos de ballet, conoedora y culta que respeta incluso a aquellos que ya no son lo que fueron en escena.

Las clases que se dictan por la mañana ofrecen un espectáculo único, de encuentro, de unión, entre las más grandes figuras de este medio, quienes con sus diferentes técnicas, estilos y/o escuelas agradecen con profundo sentimiento las enseñanzas que vierten en ellos los maestros cubanos. El intercambio de opiniones y conocimientos, el verdadero encuentro y reencuentro, y el sentimiento de amor hacia la profesión que se respira en este Festival no se encuentra fácilmente en otras ciudades del mundo.

Cuatro grupos extranjeros completos visitaron la isla en esta edición, desde España Ramón Oller con su Compañía Metros, ofreció *Pecado, pescado*, creación



*Por favor, no me limites*

del propio director; el joven Ballet de Cámara de Madrid, integrado por alumnos de la Cátedra Alicia Alonso –también desde España– trajo un programa integrado por varias obras cortas; mientras que el Centro Coreográfico de la Comunidad Valenciana estrechó aún más los lazos que unen a los dos países. El DessauBallet, bajo la dirección del cubano Gonzalo Galguera, mostró una estética agradable y actual, con interesantes efectos visuales.

Lamentablemente y como en todos los festivales, es imposible presenciar la totalidad de los espectáculos ya que muchos se realizan en horarios simultáneos. Estrenos para Cuba y otros mundiales se presentaron sobre los escenarios caribeños, siendo unos más destacables que otros. Entre los primeros se cuentan *Petroushka* (Stravinsky-Fokine), *Apolo* (Stravinsky-Balanchine), *Arms* (Vas-Vigonzetti), *Meditación de Thäis* (Massenet-Petit).



Cabe destacar el prolijo trabajo del cuerpo de baile del Ballet Nacional de Cuba, sobre todo para las escenas grupales de los ballets del repertorio clásico. Muestra de seriedad y respeto hacia el conjunto, indudablemente con ensayadores de primera categoría.

El Premio del tercer Concurso Iberoamericano de Coreografía recayó una vez más en un artista cubano: el jovencísimo George Enrique Céspedes Aguilera, con *Por favor, no me limites*. Teniendo en cuenta la edad del beneficiario, la coreografía promete un futuro alentador. El arte coreográfico atraviesa por una etapa de desinterés en el mundo entero; esto queda demostrado en ejemplos como este: solamente se presentaron quince postulantes de toda Iberoamérica. Atendiendo a que el premio consiste en el estreno de la obra en el transcurso del prestigioso Festival Internacional de Ballet de La Habana, más una suma considerable de dinero, la síntesis no puede ser otra que la falta de coreógrafos (o proyectos de coreógrafos) que acechan el presente.

De entre las figuras internacionales invitadas se destacaron las actuaciones del italiano Giuseppe Picone, por su particular e individual tratamiento e interpretación de las obras coreográficas; la brasilera Roberta Marques por su delicada figura y fino estilo clásico académico. Los argentinos: Luis Ortigoza –para quien los años no pasan– se lució técnicamente en ballet y contemporáneo, Maximiliano Guerra con sus movimientos de brazos y torso en un escueto pero efectivo solo, Julio Bocca ofreció tangos característicos de Buenos Aires, e Iñaki Urlezaga –por primera vez en Cuba– mostró el porte distinguido, impronta del Royal Ballet de Londres. De la Ópera de París Agnés Letestu y José Martínez se lucieron con una impecable interpretación de William Forsythe; Larisa Lezhnina, aunque temblorosa, delicada y expresiva sumado al prolijo manejo técnico, reflejo de la escuela rusa de ballet; Alessandra Ferri por su sentida interpretación de Manon; el bailar Rafael Amargo por su dúo *Soledad... Desaliento*.

En esta edición se ofrecieron además de las galas dos producciones completas, que fueron protagonizadas por diferentes artistas, locales y extranjeros. *Don Quijote* (una vez más) permitió el lucimiento de Silvina Perillo, fiel exponente de la tradición del Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires. Por su parte *Giselle*, de por sí una pieza más interesante, destacó las actuaciones de los cubanos Viengsay Valdés, José Manuel Carreño y Carlos Acosta.

## ■ Un nuevo trino para Pelusín

Soy poco dado a creer en las resurrecciones. Acaso sea mi vieja costumbre de escéptico la que me impide considerar esa clase de milagros entre las cosas que el mundo de hoy, tan brumoso y caótico, de vez en vez nos depara. Muerto un gran bailarín, digamos Núreyev, me resisto a creer que pueda aparecer otro en los escenarios capaz de resucitar el garbo y la precisión del célebre *danseur*. Sin embargo, como es justo que les suceda también a los escépticos, en determinadas ocasiones he debido aceptar la pertinencia del milagro mismo, disponiéndome a reconocer con alborozo el retorno a la vida de un carácter, de un modo, que parecía irrepetible. Ahora, gracias a la eficacia y maestría del Teatro de las Estaciones, estoy dispuesto a compartir con los lectores de estas líneas ese arrobaamiento que, tal y como se puede ver en los lienzos y retablos medievales, embarga a todo aquel que participa o sirve de testigo a algún prodigio.

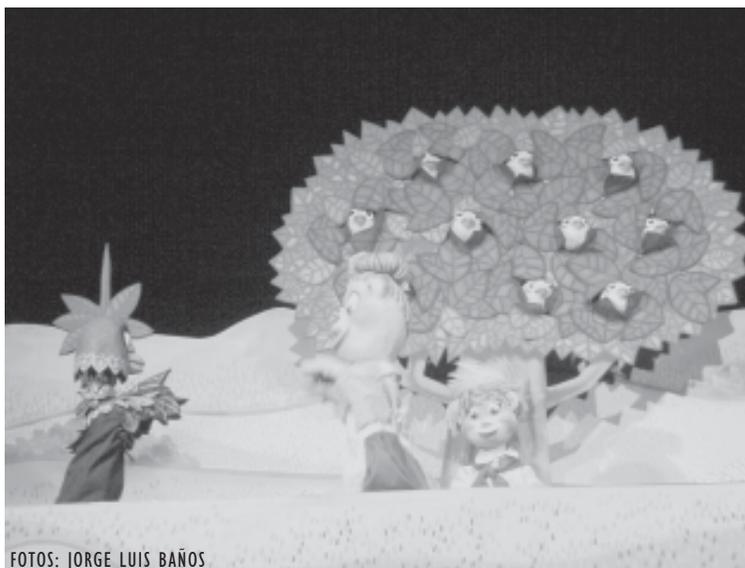
Ese prodigio del que hablo puede verbalizarse en una frase rápida y feliz: Pelusín del Monte está vivo. Vivo, ese personaje de nuestro retablo cubano, no como un ser literario o víctima de la vida falsa de un museo; sino como un estado de ánimo, como una travesura, como un niño de veras. El guajirito sonriente que Doralina Alonso Pérez del Corcho creara en 1956 a pedido de los Hermanos Camejo —ya convertidos en núcleo seguro junto a Pepe Carril— anda de nuevo por la Isla sin que los años le pesen en la memoria. Todo eso puede comprobarlo el espectador que se enfrente a

*Pelusín y los pájaros*, puesta en escena (¿no sería mejor: puesta en retablo?) por Teatro de las Estaciones desde el año 2002, como homenaje a la fundación de los Guñoles de todo el país. Se me dirá que este mismo colectivo había vivificado ya a este personaje con un empeño anterior: su adaptación de *El sueño de Pelusín*. Pero lo cierto es que, contradiciendo el lugar común, este segundo acercamiento al títere nacional resulta superior como logro a aquel primero, no carente de belleza y comunicatividad. Mas si en aquella entrega pesaba como valor el diseño espléndido y restallante de Zenén Calero al asumir el juego onírico de la pieza, explotando la riqueza de una dramaturgia que le permitía crecerse desde la infinita posibilidad del sueño; esta vez, para mayor y feliz paradoja, la clave del nuevo éxito es la sencillez con la cual el mismo diseñador y el director Rubén Darío Salazar abordan la fábula. Una sencillez que se resuelve en exactitud y eficacia de taller probadísimo, donde cada manipulador se revela como un artista ya maduro, de labor ajustada a la mano como el guante que es el propio títere.

*Pelusín y los pájaros*, es, ya se sabe, la primera entrega de la saga que Dora Alonso concibió, para que no le faltaran a una de sus creaciones más queridas aventuras que correr por los teatros de la Isla. Es una fábula de rápida acción titiritera, en la cual los trazos de los personajes se conectan dinámicamente con la muy sencilla trama: Pelusín, caprichoso y juguetón, negado a ir a la escuela, recibe el castigo de los pájaros del monte a los cuales maltrata, aprendiendo una lec-

ción que hoy se diría de matiz ecológico. Quien haya releído la obra descubrirá la sutileza e inteligencia con la cual Teatro de las Estaciones se enfrenta al original, subrayando frases, dinamizando cierres de giro dramático, punteando con un chiste de sabor popular (*morcilla* incluida a veces, ¿por qué no?) lo que se comparte desde la platea; haciendo accionar, en fin, con una mirada respetuosa pero no anquilosada, lo que se aplaudiera en el estreno de 1956 desde la resonancia de este nuevo milenio. Esos replanteos son verdaderos hallazgos. Así, el final de cachiporrazos que se le da a la primera escena, donde dialogan la Abuela Pirulina y su nieto malcriado, concede a Pelusín la gracia segura de ese recurso tan propio del títere de guante, y otorga una nueva dimensión a la Abuela, menos llorosa y más decidida a modificar la conducta del niño en esta versión, y dispuesta a conseguirlo así sea mediante los inocentes guitarrazos que culminan en persecución gozosa. Los pájaros del monte se revelan como tipos, propios de un paisaje cubano que no se detiene en el tiempo y que se permiten parodiar, citar, jugar según el toma y daca del bufo, sacando nuevo partido de las líneas escritas por Dora. Todo ello consigue que la carga moralizante sea menos obvia, aunque no por ello pierda su valor educativo, suavizada por la fina relectura que desde el retablo refleja al original. Una labor que dice con eficacia de la labor conjunta entre director y asesor dramático.

La fuerza del diseño está aquí, como apuntaba, en su sencillez. Concebido para una gira nacional en



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS

la cual el teatrino pudiera alzarse aun en los escenarios más incómodos, el montaje debió apelar a soluciones inmediatas, de mecanismos simples y rápida comunicación desde el color. Que Zenén Calero, capaz de crear desde el otro extremo montajes como *El guiñol de los Matamoros* o el trabajo anterior sobre Pelusín del Monte, pueda conseguir esto sin que se vean rebajadas sus excepcionales dotes, es algo que da prueba de la maestría que impulsa su mano. Y está bien que así sea, porque los requerimientos de la pieza en sí misma son pocos, descansando el

juego en la sabiduría del manipulador y en la gracia del verbo, sobre un retablo de un único nivel y con apenas dos cambios de escenario. Con todo, Calero alcanza uno de sus trabajos más seguros, apoyado en los mecanismos de Bárbaro Joel Ortiz y en el manejo minucioso del color: le basta ese retablo sencillísimo, de paisaje campestre, para sostener una atmósfera, informar de golpe al espectador quiénes son estos personajes y cuál el ámbito en que dialogan. Un río, unas palmas, un cielo azul. De esos pocos elementos brotará el tono y el prodigio que acaba

siendo el espectáculo. Pocos niños olvidarán la imagen del protagonista atado al árbol de entre cuyas ramas surge, como por arte de magia, el coro de pájaros dispuestos a juzgarlo. Quien puede dibujar un bosque con la misma seguridad de quien dibuja una sola rama, dándole vida a ambas cosas con igual talento, merece profundo respeto y gratitud por su arte. Para Zenén Calero, pues, van mis respetos y mi gratitud de espectador alegre y conmovido.

Si a todo ello se añade la soberbia labor de conjunto que realizan tras el retablo los actores del grupo, puede



llegarse a un punto de maravilla que rara vez se ha visto en los últimos años de nuestra escena. El Pelusín del Monte de Farah Madrigal es un guajirito rotundo, testarudo al tiempo que adorable, contestón al tiempo que dulce y sincero. Ella, sumándose a una tradición de titiriteras que se han reflejado en este personaje, ha sabido otorgarle nuevo aliento a un carácter que, con la gracia de su voz y su manipulación, va quedando con nuevo brillo en la memoria. Migdalia Seguí y Freddy Maragoto dan fe de sus crecimientos: trabajo seguro con el guante y la proyección, los reconocen como artistas merecedores de responsabilidades más altas. La Abuela Pirulina y la Paloma que Seguí tiene a su cargo, conmueven y asombran en la justeza de sus desplazamientos y matices. Maragoto, el más joven del grupo, logra con su Lechuza y su Cotorrón momentos en los que el público disfruta ampliamente y, además, nos permite comprobar a quienes hemos seguido su trayectoria cuán aprovechado ha sido ese tiempo en el cual el títere ha sido su escuela. Cerrando el conjunto, Rubén Darío Salazar dibuja un Totí que tiene de su carisma santiaguero un sabor genuino, empleado aquí con sobriedad, desde la estatura del director que se suma humildemente al todo que conforma junto a sus actores. A esa controlada dinámica, a esa sostenida conjunción en que el espectador ya no sabe dónde comienza la labor de uno y acaba la del otro, imprescindible en todo lo que quiera reconocerse como virtuoso, debe mucho el mecanismo de feliz relojería que es este *Pelusín y los pájaros*, una puesta donde jamás decae el ritmo y en la cual la música, el baile, el color cubano ganan una escala que, mediante un solo y firme trazo, confirma el lugar irrefragable que en el teatro de la Isla tiene hoy esta agrupación.

Cuando se cantan las últimas décimas y la música guajira cierra el

espectáculo, se tiene la sensación de haber retrocedido a ese tiempo en el cual creíamos, sinceramente, que los títeres tenían vida propia. Que tal milagro suceda con una puesta donde Pelusín del Monte es eje y protagonista es cosa que debiera alegrarnos más. Que un grupo como este, laborando en una ciudad de provincias y no desde las aparentes facilidades de la capital, pueda ofrecer una puesta tan segura, debiera también empujarnos a otras reflexiones, que abarcarían temas tan amplios como la validez del legado dramático para títeres que se maneja o no en el país, y el acomodo o la inercia con que tantos otros colectivos, capitalinos y no, se expresan desde el retablo. Hace ya varios años, van a ser casi diez, Teatro de las Estaciones abrió su espacio con la sencillez de *Liborio, la jutía y el majá*. De entonces a esta fecha el grupo ha crecido, madurado. Bebiendo de tradiciones artísticas sólidas, operando desde un sistema de repertorio que se vuelve hacia la memoria del teatro

de figuras nacional e internacional, ha conseguido ser algo más que un puñado de titiriteros que va de festival en festival mostrando sus puestas. Teatro de las Estaciones es ya hoy un concepto, una expresión singular y autónoma de color y vida, multiplicada en publicaciones y exposiciones a las que dedica parte de su tiempo precioso. Quizás eso asombre y hasta moleste a algunos. A mí, por el contrario, me estimula y me exalta. Me confirma que en el teatro cubano queda espacio para los milagros. Milagros alcanzados desde el trabajo constante, la devoción y el respeto al público. Milagros que dan vida y no se reducen a la pompa de un premio o una celebración pasajera. Milagros que, como este *Pelusín y los pájaros*, hacen del arte efímero del teatro una invitación para siempre recomenzar. Capaces, incluso, de convencer al más escéptico.

**Norge Espinosa Mendoza**



## ■ Maese Trotamundos por Camagüey

**P**areciera que los titiriteros tuvieran una deuda con el más auténtico arraigo del arte titeril y volcaran sus ansiedades creativas llevando a escena el antológico texto de Javier Villafañe *La calle de los fantasmas*. Es como si el duende de Maese Trotamundos no cesara en su itineraria con La Andariega e insistiera en visitar las musas de cada uno de los que aman esta forma de arte escénico.

Es una deuda porque Villafañe, en su excepcional condición de poeta-titiritero, o titiritero-poeta, encarna una sabiduría de siglos desde que el hombre, como él mismo dijera, en el deslumbramiento del primer amanecer viera su sombra proyectarse en el suelo. Deudor del espíritu de las farsas de todos los tiempos donde mimos, actores y titiriteros compartían sus historias en espacios públicos, de la revolución escénica de la *Commedia dell'Arte* y de la poesía, en tanto el títere es metáfora, es convención misma.

Si investigáramos el repertorio de las agrupaciones de teatro de títeres y

para niños de nuestro país encontraríamos la presencia de esta pieza, muchas veces regalada a puestas no destinadas a eventos, catalogados por los propios creadores como ofertas más simples. Sin embargo, resultan las más profundamente titiriteras porque forjan el oficio y crecen en el fogeo al volver a sentir las en cada función.

Algunas han llegado a nosotros al encuentro de festivales o eventos de otro tipo. Recuerdo la propuesta de Andante con títeres para la calle, el Guiñol de Guantánamo con títeres de guante y muy especialmente al titiritero español Iñaki Juárez de Arbolé en una magistral animación, lo más cercano que he visto al maestro argentino según mi ideal.

Retomando los espectáculos de Camagüey 2002, encontramos entre las mejores ofertas del certamen la versión del Guiñol de Holguín al texto de Villafañe con la dirección de Miguel Santiesteban, quien propicia los primeros reconocimientos nacionales a un grupo de varias décadas de trabajo,

aunque discontinuas, ahora en una loable alianza generacional en la tercera puesta de esta nueva etapa en binomio con el joven y talentoso diseñador Karel Maldonado, premiado por el jurado del festival, avizorando un nuevo estilo visual que pudiera augurar en lo sucesivo un baluarte para el teatro de títeres cubano.

Se agradece la inusual modestia de Miguel Santiesteban al hablar de sus propuestas: *El rey mal genio*, *Historia de una muñeca abandonada*, y ahora *La calle de los fantasmas*, que subyugan por lo osado en la variedad de técnicas utilizadas y los peculiares diseños, lo cual se une al desempeño actoral, conocimiento del oficio que se traslada de los más viejos a los más jóvenes.

La propuesta de Miguel Santiesteban presenta luz negra, con títeres de piso y esperpentos. Los participantes del Festival festejamos la luz negra para un espectáculo en su conjunto, sobre todo después de haber visto puestas que sólo la usaron como atractivo visual sin una auténtica implicación en





la concepción de sus directores, me refiero a *Los polluelos* del Guiñol de Santa Clara y a *Cuenteros, papalotes y piratas* del Guiñol Santiago.

La animación de los muñecos de piso Juancito y María en la puesta holguinera muestra una especificidad sólo dada en el teatro de títeres, al hacer que fluyan al protagonismo del muñeco las energías de dos actores. Es la entrega anónima de un acople de tres para el disfrute de muchos. Ello tuvo sus excelencias en el personaje de María, felizmente premiados por el certamen camagüeyano sus dos ejecutantes: Dania Agüero Cruz y Jorge del Valle Gio, quienes hacen un despliegue técnico en un minucioso trabajo de gestualidad y de coordinación rítmica con desenfado y carisma vocal. No sucedió así en el personaje de Juancito, que aunque con cierto carisma también se mostró tenso, con desnives en la dirección de la mirada, desdibujando a intervalos la lógica de la historia en la memoria motriz del espectador.

Pero es el sentido liberador de lo espacial un rasgo distintivo en el trabajo de Miguel Santiesteban, quien ubica al muñeco como cuerpo teatral

por excelencia, forma que al imponerse al vacío hace que los espectadores presenciemos la realidad de lo fantástico. Es la cualidad, que con el teatro de luz negra se asevera, lo que coloca en desventaja la variante de esperpentos que se combina con los títeres dentro del espectáculo. Es una lucha desigual donde la expresión corpórea de los actores denota la escasa preparación para tal tarea, con movimientos coreográficos que se superarían si fueran convocados desde las intenciones de lo teatral.

Un clásico siempre es un reto y ajusta las cuentas de su inmortalidad. El texto de Villafañe tiene una aparente ingenuidad, una obviedad que desarma, ello unido al exquisito dominio del recurso escénico del títere como efecto. Es una obra representante de la dramaturgia titiritera del siglo xx, desprovista de la procacidad de antaño, pero con el acento de lo genuinamente farsesco del género titeril. Concebida para el espacio mínimo de un teatrino, con títeres de guante y la ejecución en solitario, propone una dinámica muy específica que cobra su omisión.

Me resulta válida como espectadora la referencia a lo cubano en la

versión, sobre todo en el personaje de Juancito, no así la introducción de coreografías y canciones que dilatan la dramaturgia del espectáculo. El recurso lingüístico de Villafañe relacionado con el pelo de María no se destaca en su reiteración, por esa razón la canción referida a ello no tiene cabida y el efecto se pierde. La aparición del diablo y los fantasmas desde el prólogo, sus desventajas ante la figura animada, incluso cuando los fantasmas irrumpen como *marottes*, resiente el posible impacto de la sorpresa. Sin embargo, resalta la solución de la cachiporra en la escena final puntualmente lograda con ingenio porque se le otorga al garrote la posibilidad de independencia como títere objeto, cómplice del ajuste de cuentas de Juancito a tales villanos.

De lo que no hay duda es del afán de búsqueda e investigación del universo titiritero y la necesidad de crecer bajo el influjo de estos tiempos del Guiñol de Holguín por el logro de una voz propia. Así de travieso anda el duende de Villafañe por el oriente dejando una estela de luminosidad para el teatro de títeres cubanos hoy.

**Blanca Felipe Rivero**

## ■ Dicotomías, tensiones y polémicas de *La Celestina*

Más que una reseña crítica al uso sobre *La Celestina*, la puesta más reciente de Carlos Díaz y Teatro El Público que, estrenada a fines de enero pasado, cumpliera una temporada sin precedentes para el ritmo actual de programación del teatro cubano, con cien funciones continuas hasta finales de octubre, las reflexiones que siguen sobre el montaje y su repercusión, proponen un debate sobre aspectos de la escena contemporánea.

Coincido con mi colega Amado del Pino cuando afirmara en *Granma* que si hubiera que escoger dos adjetivos para calificar al director se quedaría con «inconforme y deslumbrante», pero la carrera de Carlos, que se inició en 1990 con una trilogía de teatro norteamericano —*Zoológico de cristal*, *Té y simpatía* y *Un tranvía llamado Deseo*— y que luego daría lugar a su Teatro El Público, que ya cuenta con quince estrenos y ha defendido, aun en los peores momentos de crisis económica, un espacio vivo, espectacular y fastuoso, en el Teatro Trianón, ha descrito en los últimos tiempos un rumbo zigzagueante, que lo lleva a moverse desde la transgresión con fuerte acento de crítica a través de la parodia y el cuestionamiento de la autoridad, los prejuicios paralizantes o los discursos establecidos, vaciados de contenido eficaz y transformados en estereotipo —*La niñita querida*, de Piñera, *El público*, de Lorca, *Calígula*, de Camus—, al cuidado por representar con espectacularidad y corrección lo que a falta de un calificativo mejor —Carlos prefiere obras sólidas y autores muertos o ausentes— he llamado «el gran teatro del mundo» —*El rey Lear*, de Shakespeare, *Las brujas de Salem*, de Miller, *La gaviota*, de Chéjov.

Yo, que he admirado de la primera vertiente el propósito activo y conscien-

te de dialogar con el aquí y ahora sin perspectivas maniqueas, he extrañado de la segunda justo eso, la posibilidad de leer las puestas desde contradicciones vitales para el espectador y, por eso, me han parecido un tanto vacías a nivel conceptual, a pesar de su cuidada factura artística.

*La Celestina* se ubica en una curiosa y precaria frontera pues no le faltan ingredientes del primer camino, como el tono subversivo a nivel de las imágenes escénicas, aquí fluido y casi consecuencia natural de un texto ya de por sí cargado de erotismo grueso y alusiones soeces, los que el lenguaje gestual y proxémico usa y abusa hasta llevar al clímax; y del otro, en que se haya propuesto por medio de un texto clásico, reconocido como la obra más importante de la literatura española después de *Don Quijote*..., propiciar al público cubano, por demás ávido de alternativas escénicas más allá de la insípida medianía que le rodea, una diversión delirante y, aun tangencialmente, inductora de una aproximación a nuestras circunstancias sociales.

Mientras veía una y otra vez *La Celestina* acompañada de diversos espectadores —desde la universitaria del centro de los Estados Unidos que se cubría el rostro frente a las escenas de fuerte acento lúbrico, cuya verosimilitud provocaba la curiosidad de saber si el hecho en cuestión era real o virtual; o su compañero de ancestros asiáticos que bailaba de júbilo en el asiento; o el crítico puertorriqueño maravillado de la libertad expresiva que demostraba este hecho y dudaba de si en su país hubiera sido posible—, una y otra vez me preguntaba cuál o cuáles eran los propósi-



tos expresivos más profundos de Carlos Díaz.

Por esa época coincidió con que leía también las *Notas sobre teatro*, de Miguel Rubio, el director de Yuyachkani, cuya labor se ha caracterizado por un fuerte com-promiso con su realidad sociopolítica, por medio de una muy elevada conciencia metafórica e imaginal. Y Miguel comentaba en uno de sus ensayos una postura que, aunque referida a su propio contexto y a la capacidad de elaboración de un registro mítico, se emparentaba con lo que yo, desde el mío, le reclamaba a *La Celestina*, cuando enunciaba:

el reduccionismo, la simplificación o el discurso del 'contenido' es siempre una mala sombra del teatro. Sin embargo, podemos entender cómo la exacerbada situación de violencia que vivimos condiciona fuertemente al espectador, estando muchas veces más interesado en buscar la metáfora, la equivalencia social antes que la ficción, restringiendo su propia imaginación, esto por cierto, no es sólo una actitud del espectador, es un tipo de relación (teatro-público). Reivindicamos antes que nada el derecho a la invención.

Soy una espectadora que busca siempre ese punto de vista que, de modo más o menos explícito, debe

atravesar el espectáculo, y justificarnos la pertinencia de un proceso de puesta en escena que se consumará en el diálogo con el espectador. El texto de Miguel me retó de algún modo. Y aunque pude haber puesto una buena dosis de voluntad al concluir que Carlos fustigaba el desenfreno sexual vaciado de valores, los intereses mezquinos por encima de los sentimientos más auténticos, apreciables en conductas de seres del aquí y el ahora, aprecio la legitimidad de una propuesta como *La Celestina* por provocarme esas respuestas, en el contexto de su encuentro, vital y envidiable, con el público.

Carlos Díaz ha elegido el formato de compañía y aunque habitualmente trabaja con un núcleo básico de actores, de modo eventual invita a otros de un círculo mayor, muchos de ellos vinculados con el trabajo en la televisión y por eso mismo capaces de movilizar amplios sectores de espectadores. Este hecho, que asocia su experiencia con ciertas formas del teatro comercial, aunque no se traduzcan mecánicamente en mayores ingresos económicos, ha permitido el acercamiento al insuperable fogueo de las tablas a figuras sólo o principalmente probadas en otras lides menos arriesgadas con el contacto directo del público, o más apoyadas en la expresividad de los primeros planos, lo que ha significado una vía de crecimiento artístico, a partir del rigor de las exigencias y de la sistematicidad de programación de El Público, para actores como Susana Pérez, Verónica López y Noel García, de notable desempeño en un montaje como *La gaviota*, del 2001. Y si en los ochenta reclamábamos para la formación de los actores la posibilidad de probar y compartir diferentes medios, no hay que desestimarlo ahora, siempre que responda a una op-

ción expresiva. El lado más arriesgado del asunto está en que frente a un director dueño de un fuerte estilo personal como Díaz, la dinámica de una compañía, que no privilegia el entrenamiento ni exige una misma ideoeestética, con diversidad de procedencias, estilos y niveles de formación, no siempre logra empastarse en una puesta.

En *La Celestina*, una parte de los roles protagónicos estuvo respaldada por un equilibrado elenco. Paula Alí, Verónica López y Mayra Mazorra compartieron el papel principal y supieron encontrar un camino que aprovechó el comadreo cotidiano, el grotesco o la exaltación pasional, y cada una logró un momento de particular brillantez, tal y como se pudo ver en la función centésima, compartida como una carrera de relevo. Paula, en particular, explotó su vis cómica y desarrolló una sensualidad decadente y morbosa que contribuía a la caracterización del ser repulsivo pero humano.

Alexis Díaz de Villegas, quien ya ha demostrado su versatilidad y su incansable presencia con unos y otros directores, siempre con resultados admirables, y Georbis Martínez, en ininterrumpido desarrollo a través de cada puesta de El Público, hacen de Sempronio y Pármeno centro de atracción y contraparte eficaz para la *Celestina*. Dúctiles, listos para transitar por los más variados matices y con una envidiable capacidad física, derrochan recursos al desdoblarse también en otros papeles.

Yailene Sierra, que cumplió las cien funciones como Areúsa, hizo gala de un orgánico desenfado para encarar la interesada liviandad del personaje. Y Léster Martínez enarboló un travestismo –caro a la estética de Díaz– refinado y sutil con Elicia.

Menos convincente resultó la pareja de amantes, al parecer no colocada por los presupuestos del director en un centro del interés, pues si bien Caleb Casas exhibió una presencia agradable y segura que se afir-



FOTOS: PEPE MURRIETA

maba a medida que avanzaba la temporada, Raquel Casado eligió un tono lírico, traducido a nivel físico en cadenas de acciones extracotidianas, disonantes con el resto —y que impedían ver a Melibea desde un ángulo crítico—, y a nivel vocal con modulaciones enrarecidas. La novel actriz Yaima Torres también asumió a Melibea, desde una pauta más integrada al tono de la puesta y con arrojo pero le faltó seguridad en el empleo de la palabra. Otros personajes secundarios, a pesar del fogueo, no lograron rebasar una apropiación externa y festinada.

El trabajo con el espacio escénico —que El Público ha logrado hacer cada vez menos árido y menos atado a su origen de sala cinematográfica—, a cargo de Alain Ortiz y del propio Carlos, jugó con una concepción lúdica para la aldea medieval, construida en una pequeña escala, manipulable por los personajes e identificable también como nuestro propio espacio urbano, con emblemas de La Habana que apuntan a la propuesta de leer la fábula y el conflicto desde nuestra sensibilidad.

El empleo de las torres de las casas que habitan los personajes como tribunas, propone también un tipo de diálogo directo con el espectador que es, a la vez, distanciador y potencialmente crítico como comentario jocoso y burlesco; un discurso que no vacila en echar mano a recursos caros al vernáculo

cubano, con morcillas y alusiones anacrónicas al texto primigenio que se conectan con estribillos de canciones de moda, frases célebres o giros populares. Un modo para pensar en cómo no perder, definitivamente, ese singular legado.

Así, la banda sonora, extemporánea y libérrima, juega a subvertir sentidos en un recorrido inconexo por la música española, de tonadas y coplas a Chabela Vargas, para terminar con la cubanísima *Natilla*, de Habana Abierta, al modo de una «rumba final para toda la compañía» que después del saludo invade la pasarela central y la trasciende, para contagiar al público con los referentes más contemporáneos de un jolgorio que salta del siglo xv a ahora mismo.

El deliberado juego de tonos —que «jueces» pretendidamente avisados deberían haber descubierto desde el texto mismo y que aquí no hace sino actualizarse—, la mezcla de kitsch, grotesco, cabaret barato y sexo duro, derrochan energía. Y es curioso cómo mientras esto ocurre en el corazón de El Vedado, el gallego catalanizado Calixto Bieito provoca en Barcelona y Hannover éxitos rotundos de público y polémicas semejantes con sus versiones de *Don Giovanni* y *Macbeth*. Interrogado sobre el porqué de la acogida del público, Bieito insiste en la necesidad que tiene la gente de que en los escenarios pase algo.

Desde aquí me pregunto cuántos espectadores, de esos que uno

descubre un poco despistados y vestidos de domingo, tuvieron su primera experiencia teatral en esta temporada del Triánón, atraídos por la cola de cada semana o por la propaganda que rodaba de boca a boca en tonos picanterres. ¿Cuántos de ellos, que no frecuentan bailes ni cabarets, volverán al teatro en busca de otras acciones y emociones? ¿Cuántos jóvenes y no tanto descubrieron la trama y el texto literario de *La Celestina* —actualmente ausente en los programas de literatura de la enseñanza general—, más allá del antaño apelativo de alcahueta amorosa, y disfrutaron la riqueza del texto de Fernando de Rojas iniciador de la modernidad, sintetizado en aras de cuidar los excesos narrativos y descriptivos y con el reconocimiento tácito de no pactar con lo museable, en la versión de Norge Espinosa, luego retrabajada por Abel González Melo y el propio Carlos Díaz? ¿Cuántos encontraron en el cubanísimo choteo, desterrado por pacaterías y formalismos de muchos de nuestros ámbitos artísticos y casi sólo visible en escena a través del trabajo de los humoristas, un espacio legítimo de diversión compartida, de fiesta popular y deleite para los sentidos?

Por eso, incluso más allá de gustos y elecciones, y de que yo siga prefiriendo al Carlos Díaz que polemice con su contexto desde la búsqueda más incisiva y directa en problemáticas y contradicciones sensibles al costado crítico, saludo *La Celestina* y el espacio abierto para la alternativa juguetera, para la risa que por sí misma vale la pena defender, tan necesaria en algunos ámbitos socioculturales como en otros su antípoda, la solemnidad.

Por eso mismo concuerdo con el escritor que legitima el derecho de la apropiación para trasladarla a nuevos moldes. O con el que vio en la experiencia de esta puesta cierta nostalgia del antiguo Teatro Shanghai, que muy pocos de nuestros coetáneos conocieron, pero que traduce esa necesidad del placer que falta en tanto teatro parecido, quieto, que vemos —o como diría Brook, en tanto teatro mortal.

**Vivian Martínez Tabares**



## ■ El peso de la risa

**E**l oficio de la crítica continua para un diario no suele dar la oportunidad de ver dos veces un mismo espectáculo. Este lujo —mezclado con la fugacidad de las temporadas de cada montaje— traería como consecuencia una reflexión, probablemente más seria, pero que vería la luz cuando el título ya no esté en cartelera. Con *La divina moneda* (puesta en escena de Osvaldo Doimeadiós con el Centro Promotor del Humor) me asomé a dos funciones bien distintas. La primera, en pleno Festival de Camagüey, ante una sala abarrotada, con buena parte del público conocedor, alerta, con áreas de prejuicios que no impidieron el estallido, más o menos reiterado, de la risa. La segunda, en el Teatro Fausto, precedida por una promoción tan escasa que esa noche de lluvioso viernes de noviembre casi la mitad de las lunetas echaron de menos a los fieles seguidores del humor.

En ambos casos —ante el jurado o frente al ingenio y a ratos «duro» público que logró enterarse de lo que sucedía en Prado y Colón— la tropa de Doime dio pruebas de vitalidad, eficacia en el juego escénico y anduvo en la búsqueda de imágenes que sobrepasaran la sucesión de chistes verbales con la que suelen «resolverse» la mayoría de nuestros espectáculos humorísticos. En el Fausto debieron convivir con unos micrófonos (feos y antiteatrales como ellos solos; por otra parte, imprescindibles dadas las condiciones técnicas de la instalación) pero, con mucho esfuerzo, lograron sumarlos al desenfado con que se manejan los demás objetos sobre el escenario. Para próximos empeños los creado-

FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS



res no deberán cansarse de buscar otras soluciones, pues los artefactos puestos de pie, a la manera de un acto de graduación escolar, mediatizan el disfrute de la expresiva y encantadora escenografía de Ramón Casas. Por cierto, la metáfora de las palmas transparentes, la paródica sobrea-bundancia de los plátanos sobre la cabeza de la protagonista y la irrupción —como un personaje más— del puerquito, mitad alcancía, mitad cerdo concreto y jugueteón, figuran entre los logros más nítidos de *La divina moneda*.

El programa —incluido en la fiesta de la broma— nos advierte que se partió de una idea del grupo Esparadrappo y de *El capital*, un texto de Alfredo Troche. Después del complicado viaje hacia las tablas, la dramaturgia sigue sustentándose en lo ingenioso de la idea original, en lo agudo y simpático que resulta poner a dialogar las diver-

sas monedas que conviven en nuestros bolsillos y nuestras contradicciones. Pero los personajes arquetípicos, aunque la puesta los dota a ratos de cierta sensualidad, y la reiteración de las funciones de Dólar, Peseta o Peso Macho, desembocan en un agotamiento de las situaciones que no llega a desencadenar el bostezo por el oficio del elenco y el encanto de los temas musicales, también a cargo de Doimeadiós. El entorno sonoro hace recordar la inexcusable ausencia de la comedia musical en nuestro ámbito escénico. La música —con mayor eficacia que los diálogos, por momentos demasiado influidos por la improvisación— nos conduce a un rápido viaje hacia la parodia del melodrama, la burla al autoexotismo de cara a lo foráneo y, en la canción final, trasmite un sentido de la trascendencia de la risa que ojalá hubiese estado más en cada una de las soluciones de la puesta en esce-

na. Con todo, el tema de cierre nos deja claro que estamos ante lo procaz que se detiene en el linde de la franca grosería; ante la mordaz crítica social, no contaminada por el pesimismo. El coro melancólico da fe de una lucha por un teatro palpante y popular, que se echa de menos en la cartelera de esta arrancada del siglo.

Ya he dicho que en las actuaciones se sostiene el dramáticamente endeble edificio de *La divina moneda*. Como Peseta en Camagüey y como coqueta moneda de un peso en Centro Habana, Doime ratifica su *valor* de comediante excepcional. En este intérprete se da la rara cualidad de que la gracia natural se ofrece a través de una elaborada cadena de acciones, de un minucioso trabajo en la proyección. Además, evade la tentación de quedarse con las carcajadas que provocan los tics de sus personajes más conocidos y caracteriza individualizando cada nueva criatura escénica. Otra lección de virtuosismo corre a cargo de Xiomara Palacio. La consagrada titiritera recuerda aquí que se mueve con similar pasión y eficacia en la comedia. Los variados registros de la simpática voz de Xiomara y la fluidez de su movimiento escénico sacan, en más de una ocasión, al montaje del peligro de caer en «baches» o zonas muertas. Ya comenté (por los agitados días del Festival Nacional de Teatro) que el momento –sabiamente resuelto– en que Palacio manipula, detrás del billete de un dólar, funciona, como un homenaje a su larga y rica trayectoria detrás del retablo.

En el resto del elenco se destaca la expresividad y el carisma de Verónica López. Hubiese preferido que saliera por momentos de lo caricaturesco y de paso permitiese un mayor disfrute de los parlamentos de su personaje, pero la elaborada gestualidad y la dinámica interior de su desempeño la alejan de lo superficial. Kike Quiñones enfrentó con dignidad el reto de poner su inexperiencia teatral al lado de otros intérpretes muy fogueados. Alcanza una buena proyección, pero deberá cuidarse de que la risa sea la del personaje y no la suya propia. Mientras



tanto, Juan Miguel Fonseca y Orlando Estévez dan señales de talento para un humor verdaderamente teatral, apoyado en la sobriedad y la fidelidad a la atmósfera de cada situación. Orlando pudo matizar más las posibilidades de su verde personaje en la segunda parte, cuando Dólar regresa en medio de la complicación fundamental de la obra. Fonseca aporta espectacularidad cuando integra acciones circenses al abigarrado, pero coherente sistema de signos del montaje.

*La divina moneda* nos habla de las disyuntivas sociales de ahora mismo desde la clave del humorismo. Esa vocación se agradece más en un momento en que el teatro (llámesele dramático o *serio*) presenta una alarmante escasez de propuestas que se interroguen sobre el complicado y rico presente que asumimos con la cubanísima mezcla de berrinche, «Changó con conocimiento», o rápida, pero honda gravedad.

**Amado del Pino**



## ■ De pánicos

**D**elirante, divertida y original resulta la propuesta del grupo A Dos Manos, de Santiago de Cuba, del fascinante texto de Virgilio Piñera *Dos viejos pánicos*, puesta en escena premiada en Camagüey 2002.

Estamos frente a una apropiación sui generis de la dramaturgia piñeriana que privilegia lo humorístico que ella encierra. Y para ello acude no sólo a la parodia y al pastiche sino a una cadena de gags y efectos resueltos con inteligencia por parte de los actores y el director.

La puesta de Ramiro Herrero, quien ha tenido a su cargo espectáculos exitosos en décadas anteriores dentro del Cabildo Teatral Santiago, defiende la tesis: «me matan pero gozo». De ahí el sentido clownesco, grotesco y absurdo que se destaca en la representación y con la cual es consecuente. Este crítico extraña el temor a las circunstancias y al futuro incierto que rodean a Tota y a Tabo, aunque acepta un acercamiento donde lo anterior no ocupa el primer lugar. Creo, no obstante, que los matices de pánico debieron tener su justo sitio.

Quizá por coexistir con el miedo durante largo tiempo, algo propio además de una vejez desvalida, los protagonistas hayan aprendido a reírse de lo que por dentro los corroe. De todos modos, lo amargo y terrible de esos instantes de sus vidas se trasunta debajo de sus acciones y palabras.

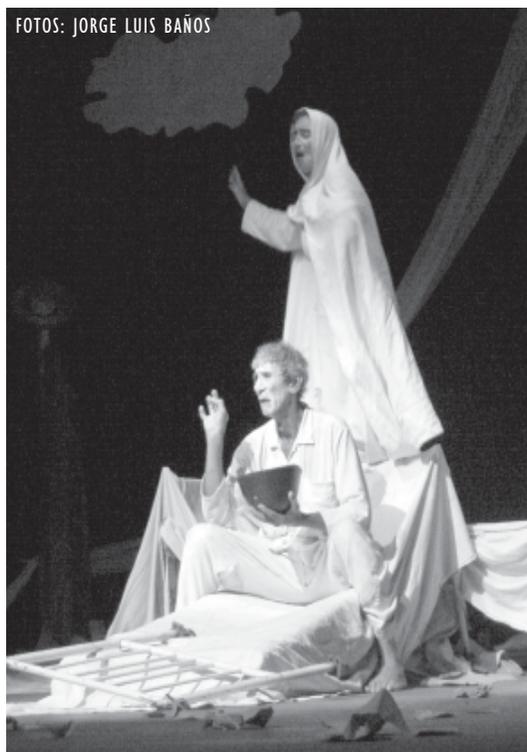
El ámbito escénico abigarrado hasta el kitsch mediante nubes y objetos rodeados de luminosidad, caracteriza la proposición plástica de *Dos viejos...*, a cargo de Mario Trenard. Tanto la escenografía como el vestuario guardan sentido con la visualidad de la dramaturgia espectacular, actoral y sonora. Pero pudo prescindirse de algunos

elementos del decorado en aras de la síntesis escénica. Las camas, almohadas y sábanas poseen en sí mismas y en su empleo por el director la expresividad requerida.

El juego teatral encierra un ritmo creciente y sostenido, se apoya fundamentalmente en los actores, en quienes se evidencia un concienzudo trabajo de equipo por la riqueza en los movimientos, las imágenes y la gestualidad. En primer plano, como énfasis de su concepción, Herrero recrea a través de los gestos la gama de contradicciones, acciones y reacciones de los personajes. Con desenfado, audacia y energía desacralizadora transcurren los encuentros y desencuentros de estos viejos inmersos en una profunda crisis existencial.

El montaje, dentro de su unidad, permite rupturas y citas surgidas de núcleos de improvisación que encierran un extrañamiento del lenguaje espectacular, pero no traicionan el clownesco concepto rector.

Tota, interpretada por Nancy Campos, obtiene el relieve necesario tanto por la intencionalidad de sus parlamentos como por la gestualidad contrapuesta a los mismos: contrapunto enriquecedor. Musicalidad y entrenamiento físico muestran sus desplazamientos y acciones. Por todo lo anterior considero justa la mención especial otorgada a Nancy en el Festival, además que ha crecido en sus potencialidades.





A su lado está Dagoberto Gaínza, uno de los grandes actores cubanos contemporáneos, desgraciadamente no muy conocido por el público mas sí por especialistas y críticos. Él despliega todo su talento, habilidades y recursos de gran actor ya vistos en puestas anteriores como *Tartufo* y *Gepeto*, entre otras. La energía y fluidez de su decir, enriquecido ello por su calidad vocal junto al juego corporal, apoyado por una carismática y muy personal manera de hacer, le permiten extrañarse de los sucesos y retomarlos en el mismo punto, añadiéndoles sabrosa enjundia.

Ellos interpretan los caracteres del aquí y ahora santiaguero y nacional, y otorgan a la partitura original notas de signo popular, en una visión peculiar que reafirma el rango de clásico otorgado a Virgilio Piñera.

Un lenguaje protagónico despliega la música de Nelson Amet Gaínza, variada, plurisemántica, excesiva quizá, pero clara contribución al delirio general desplegado por los demás lenguajes. Y en ese sentido su inserción magnifica la actualización del tejido dramático, y aunque a veces se reitera, corresponde al tono planteado debido a los códigos sonoros empleados.

En relación con otras obras de Piñera llevadas a escena, esta brinda un giro inusual al manejo de las

constantes del autor, puesto que sin traicionarlo privilegia un sentido otro de los personajes y situaciones, haciéndolos sentir actuales y vigentes. Parece que conocemos a estos seres, los sentimos cercanos a nuestro entorno, a pocas cuerdas, en nuestros barrios.

Más allá de especificidades u obsesiones caras al autor, la versión del grupo A Dos Manos devuelve otra versión de Virgilio implícita en su obra. Una forma diferente de entender al dramaturgo que concitó la aceptación de los espectadores y la mayoría de los asistentes al Festival. Para Santiago

de Cuba significa reverdecer laureles en este evento después de aquel memorable *Baroko* de Rogelio Meneses, que obtuviera gran premio años atrás. Ramiro Herrero, con ironía y sarcástico humor, logró, mediante una inteligente dirección de actores y la coherencia en la concepción desmesurada del espectáculo, concitar la atención y también los criterios contrarios, para al final obtener el reconocimiento a su insólita y sorpresiva forma de aprehender el universo de nuestro Piñera.

**Roberto Gacio Suárez**

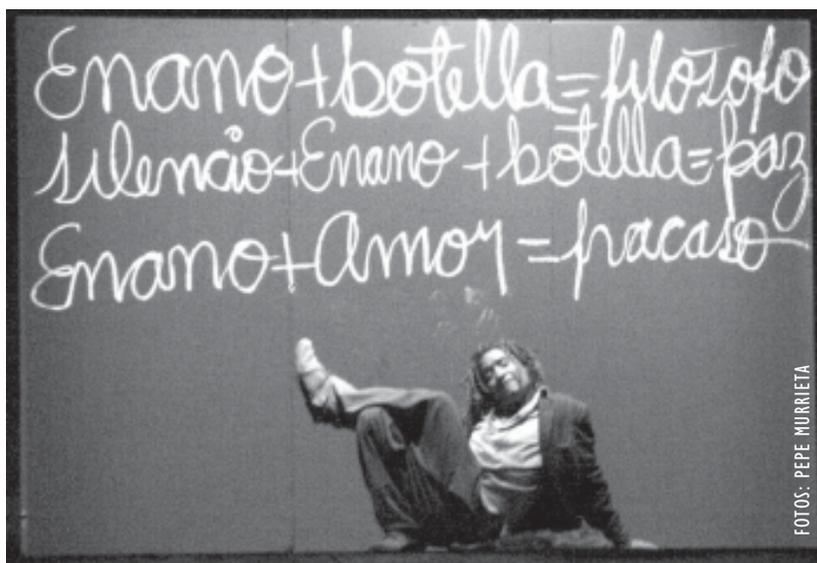


## ■ La noche mágica de Bell

**A** bilio Estévez ha recordado el ambiente alucinante y la fiesta permanente de las tertulias en la casa habanera de los Ibáñez Gómez donde conoció a Virgilio Piñera. No creo que el muy joven Abilio, que se contó entre sus amigos, imaginaba entonces que muchos años después, el azar y las afinidades electivas lo reunirían con Virgilio en la noche mágica de Bell. Una velada cubana que hace dialogar monólogos de Piñera y Estévez con los espectadores, los espectros y la memoria. Pues ocurrió en Bell, un punto perdido en el mapa de California. Me parece que Virgilio, al que admiré aterrada por sus habituales salidas

y desplantes, se hubiese carcajeado de lo lindo y a cada rato, mientras le guardaba la silla a Lola, que recogía en la puerta los boletos, sentía que Virgilio me iba a tocar en el hombro muerto de la risa, estrujando con aristocrático desparpajo el programa de mano del «Primer Festival de la presencia cultural cubano americana en el sureste de L.A. y Producciones Nabi». Lo vi erguirse en su silla de palo, pensé que nos iba a llamar «descaraditos» y airoso, feliz u ofendido se iba a rebelar contra el auditorio en una broma colosal.

A Raulito Martín, director del Teatro de la Luna, en La Habana, poseedor de uno de los más prolíficos expedientes piñerianos de la nueva generación de directores, se le ocurrió desempolvar *El álbum* (publicada en la revista *Conjunto* n. 61-62 de 1984) pero fechada por los estudiosos en 1965, como antes había hecho con *La boda*, *Los siervos* y *El flaco y el gordo*, y convirtió un cuento reescrito por Piñera, en el brillante monólogo en el



que una vieja dama no muestra sus medallas, sino las fotografías de su álbum familiar. La delirante señora entabla con el público una charla animadísima, un conjuro o una sesión de espiritismo cuando invita a sus «fotografiados» a recordar con ella el momento en que ocurriría «la partición» de su pastel nupcial. Rine Leal se equivocó y la calificó de fallida, como dicen que la consideró su autor, porque nadie podía avizorar lo que Raúl Martín y Déxter Cápiro tenían entre manos con este texto imposible. ¿Una coreografía? Tal vez es la palabra más exacta. El joven actor utiliza los recursos de una osada caracterización. Los postizos y la prótesis dental hacen de su cuerpo y su voz una metáfora de la vejez y la esclerosis, y el texto se dice con carnalidad, desde adentro, por lo que el actor logra configurar no una estampa sino una realidad teatral. La puesta sobresale por su capacidad para bordear la farsa y acometer ese difícil juego con el material narrativo del que sur-

gen las acciones y el movimiento. Déxter hilvana su repertorio de taconazos, encorvamientos, carraspeos en un baile acentuado por la música. Es una dama encantada, un cadáver embalsamado que se dirige a nosotros para arremeter contra la hipocresía social oculta detrás de la complaciente foto de familia. Es la «puerta falsa» con la que Osvaldo Cano acertadamente compara la puerta de no-partir de *Electra Garrigó*. Es el dilema trágico contado en tono de ópera, que Virgilio aprendió con Gombrowicz, como la peluca Luis XV. Es la angustia y el horror a envejecer y a la muerte y a la soledad. Es el chiste cruel y el divertimento.

Todo empezó con Carlos Díaz y *La niña querida*. Una obra aparentemente menor, tildada de imposible se convirtió a través del barroquismo y la desmesura en una fiesta para los sentidos y la inteligencia, un juego para desnudar los mecanismos de la irracionalidad de la conducta presentados



como diversión. En la actitud de Díaz que hizo transitar a sus personajes entre recitativos de Pushkin, secuencias de filmes rusos, el carnaval, el cine silente, el melodrama cursi, las «citas» sobre el teatro cubano y la iconografía de los actos públicos, en una especie de apoteosis del choteo y la cubanidad, transgresor y lúdico, alcanzó su punto climático el renacer de Virgilio. Muchos jóvenes directores surgieron al calor de esas banderitas agitadas y el reclamo de «dame la F» para componer con nerviosismo «Flor de Té». Pero Raúl siguió en el empeño de restituir a Piñera.

*El enano en la botella* ha recorrido varios escenarios desde su estreno en el Festival del Monólogo de Miami del 2001, cuando todavía no la habían visto

en La Habana. Las actrices saben por el trayecto de *Santa Cecilia*, el monólogo que Vivian Acosta ha paseado por los festivales del mundo, que Abilio es una flecha en el blanco. En *Santa Cecilia* la protagonista habla de La Habana desde el fondo del mar y sin embargo, uno puede escuchar los sonidos, la música y los murmullos de la ciudad. Y en *El enano...* ese fondo, acaso menos cristalino, es el de una botella en la que está atrapado. La botella ya ha sido comparada con la Isla y el enano con los cubanos que la habitan, pero Estévez no ha escrito una pieza circunstancial sino una metáfora para sobrevivir. Ha sido capaz de mostrar la filosofía de la adaptación del enano —aislado en la angustia y el miedo— y a su vez lo mucho que tiene que

enseñar, pues obligado a resistir el encierro, comparte con otros comidas imaginarias, viaja con su cabeza a los mundos soñados, se fabrica hijos y amantes y analiza y piensa, con el empleo de un pizarrón a la manera del teatro didáctico de Brecht. Grettel Trujillo lo encarna con inteligencia pues no lo concibe una víctima, sino con energía e ideas descabelladas para repartir. Su interpretación es un logro desde la imagen exterior y la presencia hasta los sutiles matices que a lo largo de una hora sostienen y hacen crecer el interés.

Ayer en Bell, aunque nadie lo mencionó, también se celebraron los noventa años de Virgilio Piñera. No sé cuántos en la audiencia habrán leído a Abilio Estévez o a Virgilio Piñera ni cuál selecto grupo de entendidos oyó alguna vez hablar de las tertulias en casa de Olga Andreu. Sólo sé que Ernesto García —que compuso una canción espléndida para *El enano...*— logró alumbrar la angustia de la botella con tres spots y un dimmer casero, que estaban el señor alcalde y sus invitados y hasta celebridades del cine y la televisión, y que el organizador cargó los bártulos de los cómicos como cualquier hijo de vecino mientras el productor Jorge Rodríguez repartía sonrisas y familiaridad. El escenario, un simple tablado de una casa comunal que se volvió mágico porque, como dice Lope, sólo se necesitan tres tablas y una pasión. A los cubanos les encantó que El enano dijera «soy el cine» y la emprendiese con una ranchera y aplaudieron con la ingenuidad de cualquier casa de cultura.

Mañana Roberto Gacio interpretará su versión de la vieja dama de *El álbum* y Mario Guerra volverá a su botella de cristal porque la puesta de Raúl Martín sigue viva en La Habana. En Nueva York se reunirán otra vez Virgilio y Abilio Estévez y en Lima, Miami, Washington o La Habana, cuando El Enano cante la canción de Ernesto y el público coree «este deseo animal de salir a caminar», Virgilio mirará en silencio desde su butaca mientras se repite la noche mágica de Bell.

**Rosa Ileana Boudet**



## ■ Otras miradas al Ballet Folclórico de Camagüey

**D**iez años en la vida de un colectivo escénico (teatral o danzario) puede ser significativo, más que por la maduración de lenguajes artísticos que pueda exhibirse, por la posibilidad de recuento y evaluación del camino recorrido hasta ese momento. Lo trascendente del aniversario habría que buscarlo también en las perspectivas que —a partir de ese recuento y sobre la base de una sólida conciencia crítica— el colectivo pudiera abrirse hacia el futuro.

Un espacio importante que posibilitó el análisis y evaluación de ese camino recorrido por el Ballet Folclórico de Camagüey en su décimo aniversario, así como el debate de diversos temas acerca de la cultura popular tradicional, fue el evento teórico realizado los días 12, 13 y 15 de septiembre del 2001 en la sede de Patrimonio Provincial y en el Centro Nicolás Guillén de Camagüey. En este coloquio convergieron importantes personalidades de la cultura cubana, creadores afines y colaboradores del BFC, entre los que se encontraban Miguel Barnet, Natalia Bolívar, Eduardo Rivero, Clara Luz Rodríguez, Johanes García, Juan García, Silvina Fabart, Juan de Dios Ramos, Gerardo Fullea, Mario Morales, Ismael Albelo y Olga García Yero. El último día en particular, propició una profunda reflexión acerca de los resultados artístico-creativos de las coreografías presentadas durante las cinco noches de la temporada. Las opiniones críticas vertidas por los creadores y especialistas reunidos en ese contexto, pudieran constituir un punto de partida en las perspectivas futuras de esta compañía.

Entre las obras estrenadas en la temporada por el décimo aniversario del BFC se encuentra *Kimbámbula*, coreografía de Reynaldo Echemendía; y *Oyá Yansán*, de Acela Moras.

*Kimbámbula*, presentada en el programa de mano como «fragmentos de lo que posteriormente será una gran producción», constituye una proyección folclórica de la coronación y la veneración practicadas por los congos basunde. Según su autor, la coreografía es resultado de investigaciones realizadas en lo que fue el cabildo congo de los basunde, enclavado en el Barrio del Cristo de la ciudad agramontina. A nuestro juicio, *Kimbámbula* deviene uno de los estrenos más interesantes de esta temporada, si tenemos en cuenta la exposición de manifestaciones músico-danzarias de origen bantú desconocidas hasta ahora en el ámbito nacional y que forman parte del patrimonio local.

La obra comienza con una procesión religiosa en honor de Santa Bárbara, patrona de este cabildo congo. La solemnidad que este acto ejerce sobre el espectador está dada en la utilización de diversas imágenes escénicas tales como la santa engalanada y llevada en un pedestal sobre los hombros de cuatro bailarines; la pulcritud del vestuario (todo de blanco); el acompañamiento musical ejecutado por una pequeña orquesta formada básicamente por bombos, trompeta y trombón, interpretando la melodía de un himno procesional tradicional; y el canto sacro



entonado a coro por todos los bailarines. El recorrido por el espacio escénico de la procesión se realiza con cortos y lentos pasos que corresponden al acento de la música.

En la segunda parte de la coreografía, que corresponde a la coronación de la reina, es donde se ejecutan los pasos básicos del basunde. Uno se caracteriza por movimientos alternados de los pies a ambos lados golpeando el piso, y el gesto de los brazos que asemeja la acción de manipular un mortero. Otro paso muy singular consiste en el movimiento rotativo y constante de los hombros a doble tiempo, con respecto a la música y a la acción alternada de los pies avanzando hacia delante o a los lados. Este último paso requiere de gran destreza por parte de los bailarines para su correcta ejecución.

En cuanto a la interpretación del personaje de la reina, encarnada por Elsa Avilés, si bien están ejecutados técnicamente los movimientos dancísticos, le falta concentración

energética y fuerza expresiva para establecer la diferenciación jerárquica con respecto al cuerpo de baile. Por otro lado, la ancianidad de su personaje se da a través de una caracterización física, gestual y vocal muy socorrida en la praxis escénica.

La dramaturgia de *Kimbámbula* es de fácil lectura, lo cual permite al espectador seguir un hilo coherente en la narración de sus acciones. La obra finaliza con otra procesión, ahora de carácter festivo, donde el lugar de la Santa Bárbara es ocupado por la reina coronada.

*Oyá Yansán* es una coreografía que introduce al espectador en el contexto sagrado de la Regla de Ocha, a través de la caracterización de una de sus orichas mayores, Oyá, que representa la centella, los remolinos de los vientos, la mujer guerrera que tiene en su haber un ejército de muertos y que habitualmente está relacionada en la mitología religiosa con Ogún y Changó.

En esta obra de la joven bailarina y coreógrafa Acela Moras, se logra un buen nivel de ejecución danzaria tanto de los solistas como del cuerpo de baile, así como una creativa utilización de los diseños espaciales. Entre los aspectos menos logrados están la interpretación de los protagonistas y la interacción que debe existir entre los solistas y el coro danzante, lo cual puede alcanzarse con un mejor trabajo de actuación y la maduración de cada uno de los personajes que intervienen en la historia.

Aunque *Oyá Yansán* es una composición coreográfica que en primer término aspira a recrear la naturaleza de esa oricha, en líneas generales sus elementos narrativos son coherentes, básicamente en el conflicto Ogún/Oyá, primero, y Changó/Oyá, después. Pudiera dimensionarse la respuesta del coro danzante de Oyá ante la intromisión de Changó en los predios de ella. Asimismo, sería aconsejable perfilar mejor el desenlace de la historia, pues al final de la obra aparecen los tres solistas en escena (Oyá al centro), acompañados por el coro de bailarinas, en una coda donde todos al unísono –y a modo de saludo– bailan al ritmo de toques de batá pertenecientes a la oricha guerrera.



La *Suite de bailes populares cubanos*, creada por Elsa Avilés, es una muestra del amplio repertorio de los bailes sociales o de salón conservados en Cuba desde la colonia hasta la actualidad. Entre ellos aparecen la contradanza, el danzón, el chachachá, el mambo, el dengue, el mozambique, el pa'cá, el pilón y el casino. Se destaca en esta coreografía la desbordante música ejecutada por una orquesta de primera línea bajo la dirección musical de Reynaldo Echemendía, el vestuario en general, la utilización de figuras, diseños espaciales y dinámicas entradas y salidas de las parejas en los cambios de géneros musical-bailables, así como la interpretación de toda la compañía en una constante muestra de cubanía y carácter nacional.

Los aspectos a superar están dados en la ejecución danzaria de algunos pasos y figuras en tres de los géneros interpretados. En la contradanza seleccionada, en este caso una de las más antiguas y de tiempo musical más rápido, se ejecuta su paso básico en muchas ocasiones de manera apresurada, y se emplean muy pocos pasos para recorrer largas distancias en el escenario de modo veloz. Otro ejemplo está dado en la figura de la cadena, cuyo agarre de las manos se realiza a tiempo, o sea, cada un paso básico, cuando sería más acertado ejecutarlo en dos, dadas las

características musicales antes mencionadas. Esto trae como consecuencia no sólo la deformación del movimiento, sino también una interpretación no correcta del estilo danzario con respecto a las costumbres de la época.

Otro tanto sucede en nuestro baile nacional, el danzón, cuando se ejecuta la vuelta tornillo correspondiente al hombre, de forma incorrecta: a tiempo de corchea y tomando sólo dos movimientos de los pies. Esta figura, al igual que el paso básico, se realiza en cuatro tiempos musicales (compás de cuatro/cuatro): tres pasos en giro y un tiempo de espera o silencio, donde no se realiza ningún desplazamiento. En el caso del mambo, el movimiento constante de la pelvis delante-detrás constituye una de las acciones básicas que identifican este estilo de baile; sin embargo, aquí es prácticamente nulo.

El texto coreográfico de la obra es adecuado y orgánico en correspondencia con el origen y evolución de nuestros bailes de salón en su orden de aparición, y en la utilización del vestuario y los formatos orquestales de cada época aludida. Sin embargo, en contradicción con este concepto coreográfico, el espectáculo se inicia con la interpretación musical de un son tradicional –perteneciente al siglo XX– para luego irrumpir con una contradanza de los siglos XVIII o XIX, lo cual rompe la secuencia histórica. Otro aspecto inquietante es la utilización de la chanqueta como terminación de la obra, ya que ella constituye un baile carnavalesco tradicional de la zona oriental del país, cuyo contexto o espacio de ejecución, así como su estilo dancístico, no corresponden a los de los bailes sociales o de salón cubanos.

Es importante destacar que el baile de la chanqueta, incluido en la *Suite de bailes cubanos*, constituye en sí mismo un espectáculo de alto nivel artístico e interpretativo. La calidad de la coreografía se logra a partir de la conjugación de varios factores imprescindibles en la concepción de una obra de proyección folclórica: la impecable ejecución de los movimientos dancísticos en correspondencia con el estilo, la música y el contexto originario; la di-

námica y creativa organización de los diseños espaciales y corporales en precisa relación con el carácter de la danza; la interpretación de los solistas y el cuerpo de baile en una coordinada y orgánica interacción de expresiones, gestos, sonidos y movimientos; la utilización de elementos plásticos que resalten y se vinculen con el texto coreográfico, fundamentalmente el vestuario y los accesorios de mano; la intachable ejecución musical de la orquesta acompañante en una constante controversia con la polirritmia desarrollada por las chancletas de madera; y, además, la armónica convergencia de todos estos elementos no sólo con la autenticidad del hecho folclórico, sino igualmente con las leyes del espacio escénico.

*San Lázaro*, otra creación de Reynaldo Echemendía, es una de las obras que logró mayor impacto comunicativo con el público. La dramaturgia de la coreografía está concebida como una transición del personaje protagonista a través de diferentes prácticas religiosas cubanas como son la Santería, la Regla Arará, el Espiritismo, el Vodú y el Catolicismo, resaltando así su importancia como uno de los santos, orishas o vodunes más venerados en cada una de estas manifestaciones de nuestra cultura popular tradicional. Su interpretación constituye un reto para cualquier solista, no sólo

por la carga expresiva y sagrada que acarrea Babalú Ayé, Afimaye o San Lázaro, sino también por la cantidad de pasos, variantes, gestos y movimientos en general que conforman estas danzas litúrgicas. Vale destacar la calidad interpretativa del joven bailarín Rainold Guzmán, graduado de la Escuela Nacional de Danza, para quien avizoramos un futuro prometedor dentro de la danza folclórica.

Una solución muy creativa en esta puesta en escena fue el empleo de los diferentes ritmos, cantos y conjuntos instrumentales en correspondencia con las danzas de origen yoruba, arará y vodú, lo que permitió una amplia utilización de pasos, gestos y movimientos bien diferenciados entre sí, y un desplazamiento que abarcó prácticamente todo el espacio escénico, no obstante tratarse de un solo. Es necesario acotar, sin embargo, que a pesar de que se utilizaron cantos y danzas pertenecientes a la Regla Arará, no fueron reproducidos sus toques en los tambores correspondientes a esta manifestación folclórica, lo que puede traer confusión o desinformación al público poco conocedor: ello limita una mayor diversidad rítmica y danzaria dentro del espectáculo. Otro tanto ocurrió cuando se interpretaron toques de bembé y de güiro en sus respectivas orquestas tradicionales, siendo ejecutadas solamente danzas pertenecien-

tes a los toques de batá, cuando el bembé y el güiro tienen sus pasos básicos característicos. De tenerse en cuenta estos elementos, la coreografía ganaría más en cuanto a pluralidad de ritmos y movimientos corporales, lo que otorgaría mayor posibilidad al solista de explotar sus habilidades técnicas y estilísticas.

El impacto comunicativo de *San Lázaro* sobresale en la secuencia final, cuando la imagen del solista, apoyado en dos muletas y situado en proscenio, inunda el espacio escénico gracias al uso de un rasante delantero que agiganta la figura sobre una bambalina de fondo.

La riqueza de posibilidades artísticas del Ballet Folclórico de Camagüey se evidenció una vez más en la temporada por su décimo aniversario. El destino de esta joven compañía será cada vez más seguro no sólo por la continuidad de su esfuerzo creador, sino ante todo por la profundización que sepa hacer de todas sus potencialidades investigativas, formadoras, comunicativas y escénicas en general, hasta arribar a un máximo de rigor profesional, sobre todo en su ejecución danzaria y en la concepción dramática de sus espectáculos.

**Bárbara Balbuena  
y Pedro Morales**

#### **tablas se disculpa**

En el pasado número publicamos un artículo de nuestro colaborador habitual Pedro Morales López, titulado «Una ciudad y una Jornada para el teatro callejero». Corregimos ahora tres gazapos que impiden la completa comprensión del mismo. En la página 71, columna 1, párrafo 3, la segunda oración debe decir: «El espacio físico en el teatro para espacios no convencionales suele ser un espacio único, estático; mientras que en el teatro callejero puede ser único y en extensión, esto es, móvil, con amplios desplazamientos». En la página 71, columna 2, párrafo 3, en la primera oración debe decir «autotributo» en lugar de «atributo». En la página 72, columna 2, párrafo 1, las últimas líneas deben decir «potenciar los recursos –sobre todo vocales– de los actores, mediante el correspondiente entrenamiento». *tablas* se disculpa con el autor y nuestros lectores.

## ■ Nuevos caminos para la coreografía

**A** mis desesperanzas por los rumbos que han tomado las producciones coreográficas de la danza toda en Cuba, en los últimos tiempos, llegó un aliciente en la obra de jóvenes coreógrafos de géneros distintos. Me refiero a Danny Villalonga y Anna Rosa Meneses, quienes encabezan la Compañía Flamenca ECOS, y a Osnel Delgado, alumno del sexto año de la Escuela Nacional de Danza.

Por caminos diferentes, pero hacia un mismo rumbo, estos jóvenes coreógrafos han comenzado a abrirse un espacio en la escena de la danza cubana. De manera casual tuve frente a mí a estos creadores,

que se convierten en una luz en medio del camino nebuloso que cubre el panorama danzario en Cuba. Luz que es preciso proteger y seguir, para que no se malogre. Al análisis de la producción de estos jóvenes quiero dedicar las siguientes líneas.

### ECOS: otra mirada

Todavía rondaban en el aire los aplausos del Festival Internacional de Ballet de La Habana cuando la sala García Lorca del GTH anunció dos funciones de la Compañía Flamenca ECOS, el sábado 2 y el domingo 3 de noviembre. Llegué al teatro teniendo

como antecedente una presentación de ECOS en el Teatro Mella, que despertó mi curiosidad.

*Inquietudes* es el título del espectáculo que la Compañía presentó en la sala, su quinta producción en tres años de trabajo. Las propuestas anteriores, *A mi aire*, *Flamenqueando*, *Confusión* y *Duquelas*, completan el repertorio de este conjunto que tiene como director general al bailaror Danny Villalonga.

Las notas al programa destacaban a ECOS como una compañía que cultiva el flamenco puro y fusionado, se fundó el 21 de abril de 1999, con un grupo de artistas jóvenes pero que ya tenían una amplia experiencia escénica. La mayoría de las coreografías de ECOS llevan el crédito de su director Danny Villalonga y de Ana Rosa Meneses, *regisseuse* de esta agrupación.

La puesta en escena de *Inquietudes* trajo la sobriedad de pequeñas piezas, donde sobresale justamente la que da título al espectáculo. Con coreografía de Danny Villalonga, *Inquietudes* fusiona el flamenco con códigos de la danza contemporánea. El pequeño formato de su cuadro de baile permite que la fuerza de la obra se concentre en la interpretación de los ejecutantes, quienes van del virtuosismo a la mesura para ofrecer imágenes plásticas cautivantes.

Junto a Danny Villalonga las bailaroras Ana Rosa Meneses, Yohara García, Magela Pardal y María Mercedes Pérez han logrado un fabuloso empaste. Enérgico y vibrante, su baile nos confirma que no es necesario un ejército de intérpretes sobre el escenario para ofrecer un producto de excelente factura como lo es *Inquietudes*.

En el espectáculo la música juega un rol protagónico a la par de la danza. Dirigidos por el cantaor Miguel Chávez, los músicos de ECOS no se



FOTOS: CORTESÍA DE LA AUTORA



limitan a ser meros acompañantes y defienden un sonido tradicional y auténtico, enriquecido por las cuerdas de los violines.

Al final de la noche, el público de pie les ofreció una ovación cerrada. En respuesta, los integrantes de ECOS improvisaron un tablado en el proscenio del escenario y le brindaron un «extra», que confirmó su autenticidad y su probada calidad artística.

**El chico de la escuela**

La Reunión Metodológica Nacional de Subdirectores de Escuelas de Danza, realizada del 11 al 15 de noviembre pasado, tuvo en su primera jornada la presentación de un programa especial, integrado con obras creadas por alumnos de las escuelas nacionales de la enseñanza artística, en las especialidades de Danza Moderna y Folclor, Espectáculos Musicales y Arte Circense.

Llenos de profesionalismo y sin los efectos que produce una sala de teatro

con luces y sonido, los alumnos realizaron una presentación atrayente, bajo la dirección artística del profesor Arlay González.

Del programa es preciso destacar la coreografía Ases del joven Osnel Delgado. El montaje, con treinta minutos de duración, pone sobre el escenario a veintiséis estudiantes de quinto y sexto año de danza. Con una historia bien hilvanada, la coreografía logra desarrollar una estructura coherente de principio a fin.

En medio de la representación se cortó el fluido eléctrico y los estudiantes continuaron bailando, sin perder la concentración en ningún momento. El silencio hizo que los movimientos fueran más interesantes aún y la danza por sí sola se mostraba amplia, independiente, ofreciendo un espectáculo inusual.

Como algo mágico en el momento justo volvió la electricidad y la coreografía cobraba su sonido. Pero del silencio a la música nada quedó trunco, los movimientos

diseñados por Osnel Delgado venían a ratificar la eficacia de este joven coreógrafo, a quien habrá que seguir y estimular porque promete ser un creador significativo. Para que suceda, también será necesario apoyarlo desde ahora, para que continúe en ese difícil camino de la creación que ha escogido, para bien de la danza cubana que tanto lo necesita.

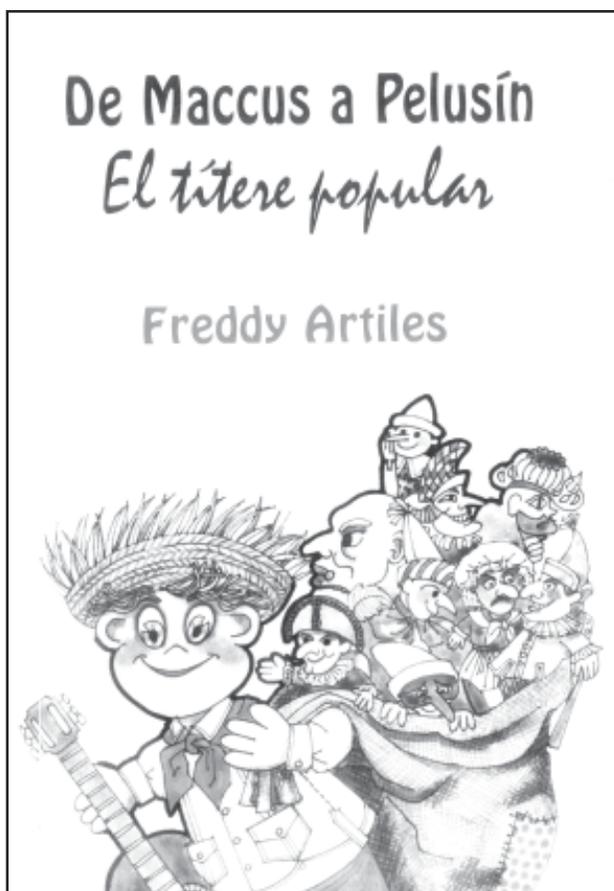
**Mercedes Borges Bartutis**

## ■ La alforja de Pelusín

La maravillosa historia del títere popular pudo escribirse de muchas maneras. Freddy Artiles ha escogido una. Con la minuciosidad del investigador, la transparencia del maestro y el don del artesano de la palabra, ha titulado *De Maccus a Pelusín* su recorrido por momentos fundamentales del muñeco teatral popular, un volumen hermoso y pequeño que hace apenas unos meses publicó la editorial Gente Nueva.

Escasean en el movimiento teatral cubano las investigaciones acuciosas y de fondo, al menos las que ven la luz y culminan en el material editado el camino que comenzó en la pluma y la tinta del autor. Camino que, acaso me contradigo, sólo empieza ahí, pues encuentra en el libro la manera de llegar al hombre de mundo, al que no es especialista pero necesita y quiere saber. Abordamos los críticos a menudo fenómenos breves, testimoniamos hechos que atestiguan el carácter efímero de nuestro arte, casi nunca intercambiamos con la historia: utilizamos, sí, alguna fecha, algún nombre. Pero rescribir lo ya conocido nos cuesta un trabajo inaudito. Y es que sólo puede hacerlo quien domine a plenitud el mundo del teatro y su devenir, capaz, luego de años y experiencia acumulados, de repensarlos de una manera notablemente original y subversiva.

Freddy posee estas cualidades y otras. Por lo pronto, para su estudio arma los límites inmediatos: no fija una historia del títere, sino un itinerario dentro de ella. Y sin embargo, cuenta en unas setenta páginas su historia, que es, por supuesto, la que él mismo se ha explicado y ha sintetizado con el tiempo. Toca zonas precisas: el muñeco, su condición de figura



animada, su polémico origen, su mutación y enriquecimiento paulatinos. Desde Maccus y Vidushaka, cardinales distantes en el espacio pero encontrados en la esencialidad titeril, descubre un proceso mediado por el titiritero, el sacamuelas que acompaña su oficio con un retablillo ambulante, el espectador que es tomado por sorpresa y ante el cual se revela una leyenda inmensa y milenaria. Se «descorre la cortinilla» y nos asaltan Pulcinella, Kasperek, Karagoz, Punch, Petrushka, Guignol, Pinocho, y sabe uno también de Judy, de Gnafron, de Gepeto, y con ellos se emprende el viaje al centro de las mujeres y los

hombre de los siglos XVI, XVII, XVIII, esos seres afortunados y lejanos. Puedo vivir en ellos. Descubrir desde las páginas de este libro su asombro, también la ocupación y la procedencia de los artifices, los padres de los muñecos que sí tienen «partida de nacimiento». Y va a comenzar la nostalgia por lo no vivido cuando aparece Pelusín. La narración de Freddy cobra aquí su real y máximo sentido. El títere nacional cubano se inserta con vehemencia en las tropas del titerismo mundial, hereda cualidades y motivos específicos, es tradición de nuestra tierra y resultado de un sedimento cultural muy amplio.

*De Maccus a Pelusín* vuelve a ser, dentro de la obra de Freddy Artilés, no una pieza de tangencial utilidad ni reducida importancia. Al igual que *La maravillosa historia del teatro universal*, este es un libro de obligada referencia, que aclara y extiende un mapa sobre la genealogía del títere todo, que toma el modelo popular para no perderse en un sinfín de razonamientos abstractos. Porque el autor conoce además al muñeco por dentro, pues aunque no ha manipulado tras ningún retablo, ni se ha cubierto con una máscara, sí ha dado vida a unos cuantos seres manipulables, enmascarables, que desde las cuartillas de obras como *La explosión* o *Cine Títeres* hoy mantienen una eficacia a toda prueba. Por eso, y por lo mucho que él conoce del mundo del muñeco, son convincentes sus análisis. Cuándo surge el teatro para niños y en qué momento se en-

cuentra con el de títeres, en qué medida la figura animada ha corporeizado la idiosincrasia de los pueblos, por qué Pelusín del Monte es nuestro títere nacional: las respuestas de estas preguntas y otras llegan diluidas en una prosa amena y límpida, escrita sin extraños términos que sólo conducen a la vacuidad de sentido. Una prosa tal vez dirigida a los niños, que instruye y genera un corpus teórico y un imaginario aprehensible por la primera edad, pero que puede encontrar en cualquier individuo un lector potencial.

La historia contenida en el libro que cerré hace sólo unas horas, me fue contada por el propio Freddy cuatro años atrás. Estudiaba yo el primer año de la carrera y le pedí cursar el semestre de su asignatura, que sólo se impartía en el tercero. No sabía entonces el privilegio.

Hoy tengo una doble alegría: todo ese conocimiento y su ilustración gracias a Zenén Calero, ese artista mayor de la plástica, el teatro y en especial el títere de Cuba. La obra impresa llevará por mucho tiempo ese complemento indispensable.

Conservo mi ejemplar. Aún no está dedicado por Freddy o por Zenén, pero lo conservo. Desde la portada, Pelusín me sumerge en la alforja donde yacen los guantes, las varillas, los hilos y las caretas. Ahí habita una magia que me toma como en la calle, por sorpresa, y me devuelve una historia antiquísima y nueva.

**Abel González Melo**

## ■ El libro de El Público

Fue en 1995 cuando por primera vez asistí al Festival Internacional de Teatro de la Habana, sólo unos meses antes me había sido otorgada una plaza para estudiar la carrera de Teatrología en el Instituto Superior de Arte, y siendo yo un muchacho del Cotorro, absolutamente alejado de los circuitos teatrales de la capital, debía esforzarme por ver la mayor cantidad de puestas posibles. Conseguí una credencial, hablé con mi comprensivo jefe en el servicio militar y anduve

de sala en sala, hasta el cansancio, en lo que considero mi primera confrontación intensa con el movimiento teatral cubano. Vi mucho teatro en esos días, pero de todas las puestas una quedó particularmente grabada en mi memoria. Nunca antes había visto explotar al máximo las posibilidades técnicas de un teatro a la italiana, como lo hizo Carlos Díaz en las funciones de *El público* en la sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba, durante ese festival. Aquella puesta fascinante, con su in-

finita proliferación de signos, neobarroca y postmoderna, me permitiría conformar una noción personal de «lo teatral» que aún hoy prevalece en mi manera de «leer» y pensar el hecho escénico. Desde entonces, la labor de este creador ha sido cita obligada, uniéndome así al inmenso grupo de espectadores que, desde los días del Ballet Teatro de la Habana, siguen sus trazos. Y fue quizás a la entrada o a la salida de alguna de las obras de Carlos Díaz donde conocí a uno de esos espectadores. Norge Espinosa era el autor de un cuaderno de poesía que yo había leído en más de una ocasión y era, lo sabría luego, un hombre de teatro. Dramaturgo, promotor, crítico, estudioso incansable de la obra de Lorca y de Virgilio Piñera, Norge ha sido además cómplice y fiel seguidor de lo que a la altura del 2002 es imprescindible reconocer como una de las más trascendentes epopeyas de la escena cubana más reciente: la epopeya de Teatro El Público.

Comprometido él mismo con el devenir de esta compañía, el poeta ha sabido custodiar sus recuerdos como espectador, y los ha plasmado, convirtiéndolos en memoria activa y fundante, en el ensayo: *Carlos Díaz: Teatro El Público: la trilogía interminable* —galardonado en el 2000 con el Premio Calendario que otorga la AHS. Aquí revisita las puestas en escena del director bejucaleño, todas ellas generadoras de arduas y, a mi juicio, fructíferas polémicas en torno a la legitimidad de determinados temas, enfoques y maneras de hacer nuestro teatro.

Premio  
Calendario  
ensayo

Norge Espinosa Mendoza  
Carlos Díaz:  
Teatro El Público:  
la trilogía interminable



CASA EDITORA ABRIL

El autor analiza las múltiples metamorfosis estéticas que van desde la ya mítica *Trilogía de Teatro Norteamericano* hasta la muy reciente *María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes*, pasando, claro está, por *La niña que queda*, *El público*, *Calígula* y otras muchas, que testimonian el desarrollo de una poética escénica peculiar a la vez que dan fe de esa vocación personal que ha llevado a Díaz a sondear un grupo de temáticas comúnmente soslayadas por la producción escénica que le antecedió.

Así el trabajo de Norge no sólo contribuye a fijar los ya diez años de historia de este colectivo, sino que además devela un grupo de claves indispensables para comprender los diversos caminos recorridos por Carlos Díaz, a la vez que valora la trascendencia de sus obras dentro del panorama teatral de los noventa, partiendo, claro está, del diálogo que cada una de ellas ha sostenido con sus respectivos contextos de producción y recepción.

Valioso también por la cronología, que incluye una ficha exhaustiva de cada uno de los montajes, así como por el compendio de opiniones de la crítica en torno a los mismos, este texto constituye dentro de los estudios teatrales cubanos la primera monografía publicada sobre uno de nuestros directores. Sabido es que, debido tal vez a la muy reciente creación de estos estudios en nuestro país, la indagación teatrológica cubana ha hecho poco énfasis en el arte del director de escena siendo mucho más prolija en el acercamiento a la dramaturgia nacional. Viviendo el siglo XXI, sumergidos en la más absoluta pluralidad de estilos

y tradiciones diversas de representación, y siendo la primacía del director de escena –principal artífice del entramado espectacular y hacedor de una dramaturgia propia que en ocasiones contradice o modifica las tesis del texto o los textos originales sobre los que se levanta la puesta en escena– una realidad incuestionable; es imprescindible recoger sus «maneras de obrar» sobre la escena. Y no sólo de los directores, sino además de actores, diseñadores, asesores, etc., hay que estudiar incluso la recepción del público. De este modo será posible construir ese gran «teatro de papel» del que hablara Eugenio Barba, un conjunto de textos que al ser leídos permitan evocar sensaciones, imágenes, palabras e intenciones pertenecientes a ese universo tan antiguo y siempre renovado que es el teatro.

A ello está contribuyendo ya este texto que además tiene la virtud de referirse a la obra de un creador en activo con el que podemos seguir dialogando y a un colectivo que recientemente ha visto colmada su sede por la presentación de una muy peculiar versión de *La Celestina*. Invito entonces a comprar y leer *Carlos Díaz: Teatro El Público: la trilogía interminable*, desde ya fuente de obligada consulta para quienes pretendan seguir el curso de arte teatral cubano a fines del pasado siglo y en el presente. Un libro que, estoy seguro, ante la posibilidad de evocar imágenes ya idas y develar otras venideras, el público de *El Público* convertirá en ejemplar de culto.

**Jaime Gómez Triana**

## Primer Festival de Teatro para Niños Eurípides LaMata

El Consejo Provincial de las Artes Escénicas en Sancti Spiritus hace cuatro años rescata y desarrolla los principales valores de la creación dramática en la zona central del país. Un intercambio que generó mayor conocimiento de las especificidades técnicas y artísticas del teatro para niños y de títeres, fue el festival que bajo el nombre del destacado constructor de figuras Eurípides LaMata, tuvo lugar del 29 de marzo al 3 de abril de 2002. De origen espirituario, Eurípides conformó junto a su esposa María Antonia Fariñas un binomio esencial en la promoción del arte de las marionetas.

Carlos González, uno de sus alumnos más aventajados, se convirtió en el invitado de honor de la cita e impartió una conferencia sobre la historia de esta técnica en la isla, además fungió como jurado junto a Francisco Fonseca, director de Teatro de la Isla Joven, y Daylin Estrada, especialista de las artes escénicas en la localidad. La compañía de marionetas Hilos Mágicos, el grupo Caballito Blanco, los colectivos locales Garabato, Baúl Mágico, y el Guiñol de la Villa del Espíritu Santo, compitieron por los premios de esta primera edición.

*Tina y Fina*, presentada por Hilos Mágicos, resultó una de las propuestas más galardonadas: mejor puesta (Alberto Abreu), actuación femenina (Mailin Alonso), diseño escénico (Zenén Calero y José Carlos Pérez de Corcho). Del mismo grupo Frank Rodríguez obtuvo premio de actuación por su unipersonal *El pequeño Pirulí*, a partir de un texto de Dora Alonso. Los pinareños de Caballito Blanco, por el montaje de *Las bodas del ratón Pirulero*, sorprendieron con los lauros de actuación (Ariel Albóniga), música (Yohandi González) y las menciones de puesta y actuación femenina a Evelyn Gómez y Luisa Marina Pérez, respectivamente. *Historias de Colorín* del grupo Garabato, recibió premios de actuación femenina y mención de diseño escénico, que fueron otorgados a Marlén Manso y Luis Miguel Gerabelt. Además se entregaron menciones a Roberto Figueredo (música) y a Ederlys Rodríguez (actuación femenina) por el espectáculo *Las 120 monedas*, del Guiñol Provincial.

Espacios para la crítica, debates, funciones en el Teatro Principal, la Escuela de Instructores de Arte y municipios como La Sierpe, Cabaiguán y Fomento, completaron esta primera edición de un festival que augura mejores resultados en próximos encuentros. (Odalís Cid Labrada)

## La danza cubana en Lyon

La Bienal de Lyon, titulada en esta ocasión «Tierra latina, de Río Grande a la Tierra de Fuego», tuvo lugar del 10 al 29 de septiembre del presente año. La participación de treinta y seis compañías de diversas regiones, seiscientos coreógrafos y la presencia de diez países latinoamericanos, distinguieron este prestigioso foro internacional dedicado a difundir la danza contemporánea.

Nuestro país estuvo representado por dos grupos de amplio reconocimiento en el movimiento danzario nacional. Con las coreografías *Solamente una vez* y *Rosas y herencias*, el grupo Retazos, que dirige Isabel Bustos, mostró un quehacer que cuenta con la experiencia de quince años, dedicados a indagar en una poética donde el teatro y la danza se fusionan en un mismo discurso. El Conjunto Folclórico Nacional, con su espectáculo *Rumbas y comparsas* ofreció una síntesis de nuestra tradición danzaria, al combinar el folclor campesino y africano con otras expresiones como el son, la comparsa o la tumba francesa. El colectivo dirigido por Juan García tuvo a su cargo la animación del desfile inaugural del festival, y realizó siete presentaciones en la Maison de la Danza, convirtiéndose en un referente obligado a la hora de completar una imagen versátil de la danza insular.

También acudieron a la cita compañías de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, México, Perú, Uruguay y Venezuela. Al respecto, Guy Darmet, director de la Bienal, explicó que las propuestas participantes estuvieron sometidas a un riguroso ejercicio de selección, y agregó que la danza contemporánea aparece como otra alternativa para acercarse a una imagen de Latinoamérica, exenta de estereotipos folclóricos con los que desgraciadamente a veces se proyecta en Europa.

## Teatro y Nación: ecos dramáticos

A propósito de la recién concluida quinta edición del evento Teatro y Nación, La Macagua, julio de 2002, evento al que *tablas* se sumara desde su intención por promover espacios que trasciendan el marco editorial, re- producimos algunas impresiones que animaron el debate, en un intento por caracterizar la creación dramática de los últimos tiempos.

El diálogo inició la reflexión en torno al Seminario de Dramaturgia del Instituto Superior de Arte. Algunos de los maestros de dicha especialidad explicaron las líneas de trabajo que sostienen el quehacer de la academia. Al respecto, Adyel Quintero aclaró que la carrera desde sus inicios, cuando la concibieron Rine Leal y Graziella Pogolotti, no se estructuró como un Seminario de autores dramáticos, sino que se ha mantenido abierto a otras experiencias, más cercanas a una escritura espectacular. Desde entonces, los conceptos que han definido el trabajo académico sostienen que la dramaturgia es la organización de las acciones en el espacio y el tiempo. «Nosotros no tratamos de darle recetas a ningún estudiante, sino que este pase de la vocación al oficio.» Otra de las cuestiones referidas versó en torno al hecho de que los estudiantes mantienen una creación en solitario, pues desde las aulas sus textos no dialogan con la escena, al no verse representados ni recogidos en ninguna publicación. Lo más importante del ejercicio académico aparece entonces en la investigación y la contaminación con otras áreas de escritura.

La necesidad de fortalecer un movimiento editorial que dé a conocer a los autores inéditos ocupó varias horas del debate, que concluyó legitimando la idea de que la academia no es el único sitio para promover a los dramaturgos, sino que además los procesos internos de los grupos pueden dar a conocer voces inéditas.

Las sesiones profundizaron en el tema de la relación entre el dramaturgo y la praxis, de acuerdo con los mecanismos instaurados en nuestro panorama escénico. Al respecto, Osvaldo Cano recordó que no sólo en estos momentos se produce un divor-

cio entre la escritura y la escena, sino que esto ha sido un padecimiento que hemos arrastrado desde hace casi un siglo. Se hizo especial énfasis en la necesidad de que el director sea consciente de la adaptación dramática que debe sufrir todo texto clásico, en un proceso de revisión y síntesis. Se dejaron escuchar diversas opiniones de los directores, que defendieron la idea del texto teatralizable.

El tema de los clásicos fue recurrente, defendiendo la idea de que los mismos aluden no sólo a la herencia textual sino también a la tradición de convenciones físicas, espaciales, de un modo de interpretación, las cuales resultan siempre útiles a los directores. Desde otra perspectiva se trató el tema de la ausencia de un repertorio dramático nacional, algo que sin duda contribuye a la reiteración de los textos que conforman la herencia clásica del teatro occidental.

Tres días de intensos debates que se completaron además con sesiones de lectura de obras inéditas, la venta de textos publicados por Ediciones Mانتanzas y Capiro, además de las revistas *tablas* y *Conjunto*, convocaron al intercambio entre generaciones distintas, que desde poéticas contrastantes trazan hoy el perfil caracterizador de la dramaturgia cubana.

### Residencia Internacional del Royal Court Theater 2002

Desde 1950 el Royal Court Theater de Londres ha sido una casa para los nuevos escritores teatrales. El edificio está situado en el tope de Sloane Square. Afuera, en el pavimento, algunas de las personas más adineradas de Europa se pasean por las grandes tiendas, cafés y centros comerciales de King Road y Sloane Street, en muchas ocasiones como simples *voyeurs*.

En el interior del edificio del Royal Court se respiran otros aires. Al adentrarse en él uno puede descubrir un grupo de teatristas muy comprometidos con su labor, gente que ama, defiende apasionadamente lo que hace y cautiva al visitante por su inmensa hospitalidad. Poseídos por la magia de este ambiente, todos los que este año participamos en la Residencia Internacional del Royal Court nos sentimos

muy estimulados a trabajar y a convertirnos en protagonistas de la atmósfera creativa que allí se desarrolló.

Durante el verano londinense, el espacio representacional de la institución permanece inactivo. Desde hace catorce años esta es la temporada en la que el teatro abre sus puertas a un grupo de dramaturgos y directores emergentes de todo el mundo. Un atractivo programa les ofrece la oportunidad de intercambiar sus experiencias teatrales, acercarse a lo más reciente de la dramaturgia y la escena inglesa, y trabajar en sus proyectos de escritura y dirección. En esta oportunidad participaron dramaturgos provenientes de Alemania, Argentina, Australia, Brasil, China, Estados Unidos, España, Italia, Israel, Uganda, Yugoslavia. Por primera vez se sumó Cuba. También se incluyeron directores de Dinamarca, Grecia, Polonia, Portugal y la India. Un total de dieciocho jóvenes teatristas con edades comprendidas entre los veintiuno y los treinta y ocho años.

Entre las actividades previstas se encontraron talleres orientados hacia temáticas como: elementos de escritura, investigación para la escritura, escribiendo con actores, trabajo del director con el texto, y la nueva cultura del texto teatral. Muchas de estas jornadas se desarrollaron por medio de encuentros con importantes dramaturgos ingleses que han estado vinculados al Royal Court Theater. Memorables fueron los diálogos establecidos con escritores de la talla de Caryl Churchill, Martin Crimp, April De Angelis, Joe Penhall, David Hare, Stephen Jeffreys y Patrick Marber.

Asistimos a varios espectáculos, representativos de las diferentes tendencias del teatro inglés actual. A pesar de esta diversidad pudimos apreciar la supremacía del naturalismo como opción estética, tanto de la puesta en escena como de la mayor parte de los textos. Significativa resultó la visita a Stradford Upon Avon y al Globe Theater. En este último apreciamos una puesta en escena de *La duodécima noche*, presentada por la compañía teatral que allí radica. Quisiera significar la naturaleza casi arqueológica de este espectáculo, y su fidelidad a las tradiciones del teatro isabelino. La luz na-

tural, los personajes femeninos interpretados por hombres travestidos y los decorados, respondían a los códigos de la época. Asimismo el texto de Shakespeare era respetado en su totalidad. Todo esto conformaba una puesta en escena condicionada por el diálogo con la historia y las tradiciones.

Otro de los momentos importantes fue el de los ejercicios con nuestros propios proyectos de escritura. Cada dramaturgo tuvo desde el comienzo un tutor o *script adviser* y un director con los cuales efectuaba encuentros semanales para tallar el texto y concebirle una posible puesta en escena. Luego, en la semana final, se llevó a cabo un intenso taller de tres días en el que cada escritor dispuso de un espacio de ensayo, un grupo de actores profesionales británicos y el director con el que había estado dialogando previamente. Entonces el texto fue sometido a un trabajo de mesa para finalmente arribar al montaje primario de un fragmento del mismo.

La Residencia Internacional nos ofreció también la oportunidad de conocer la estructura y el funcionamiento de esta institución, paradigma del teatro contemporáneo. El Royal Court se autodefine como una fuerza rectora en el mundo del teatro para la producción de nuevos textos de la más alta calidad, estimulando a los escritores a dirigir sus discursos hacia los problemas de las sociedades de nuestro tiempo. Los vínculos que a partir de nuestra participación en la Residencia se han abierto, permitirán la difusión de estas obras en nuestro país, además de estimular el desarrollo de una nueva dramaturgia del texto. (Adyel Quintero)

### Sin Fronteras redivivo

Tras su creación en 1996 y con una segunda edición al año siguiente, desaparecería por pedestres razones locales el festival Teatro sin Fronteras. Por fortuna sería rescatado este 2002, toda vez que su existencia resulta más que necesaria para el desarrollo de la escena en la zona central del país, donde sólo Santa Clara tiene dos espacios para las tablas destinados al público adulto e infantil.

En esta ocasión, sólo con el respaldo de la Dirección Provincial de Cultura y el Consejo Provincial de Artes Escénicas –guiados respectivamente por el incansable Virgino Menéndez y la entusiasta María Albertina Jiménez–, el evento resultó a todas luces alentador, gracias a la participación de todos los colectivos avileños: La Colmena, Teatro Primero, Teatro D’Morón, Polichinela y La Nada; Tijo, de Isla de Pinos, el remediano Guiñol Rabindranath Tagore, el espirituario Garabato, y el santiaguero Teatro Guerrilla de Golem.

El resultado constituyó un indudable estímulo para el rescate de esta fiesta avileña y nacional en la que participa numeroso público de la ciudad y la provincia, lo que nuevamente se corroboró en las funciones que llenaron el Teatro Principal y la sala Abdala.

Se distribuyeron lauros de instituciones nacionales y locales. El Círculo de Periodistas de Cultura de la UPEC entregó su premio a las puestas *Petición de mano* y *Los cuentos del Decamaleón*, del joven colectivo aficionado La Nada, dirigido por Yosvany Abril, «cuya calidad le augura un brillante porvenir, toda vez que el estudio y el laboreo constante continúan siendo sus guías cotidianas». Integrada por miembros de la Asociación Hermanos Saíz, a esta compañía se le otorgó igualmente el Gran Premio del evento «por su alto grado de creatividad, la conjugación armónica de los elementos de la puesta en escena, su elevado nivel actoral y de conjunto, y el sentido de la contemporaneidad del tratamiento de los clásicos».

Los premios de puesta en escena y actuación femenina y masculina en la modalidad de teatro para niños fueron otorgados a Fidel Galván, Ludmila Medina y Javier López respectivamente, del guiñol Rabindranath Tagore, por el espectáculo *Burbujas*. También Yamilet Cervantes recibió un lauro de actuación femenina, y Alfredo Díaz una mención de actuación masculina por la puesta *Macho contra la vida*, del destacado dramaturgo avileño Lázaro Rodríguez Paz. El jurado, presidido por Pedro Valdés Piña e integrado además por Gerardo Fullea León, Fernando Quiñones, José Rolando Rivero y este redactor, confirió igualmente galardones a Guerrilla del Golem, Teatro Pri-

mero y Teatro D’Morón. Así concluyó este reencuentro con Teatro sin Fronteras que, a partir de esta edición reorientará su perfil, con el fin de enriquecer aún más sus resultados en pro del desarrollo de las tablas no sólo en Ciego de Ávila, sino también en el resto del país. (Waldo González)

### Los titiriteros no dicen adiós

Dos diseñadores y dos directores-dramaturgos del teatro de figuras nacional nos dejaron físicamente en 2002. Uno de ellos fue el gallego Posada. Pocos conocen de su labor titiritera como diseñador del Teatro Nacional de Guiñol en los años sesenta. Títulos como *Blancanieve y los siete enanitos*, *El flautista y los ratones*, *Don Juan*, de Zorrilla, *Ibeyi Aña*, y *La Celestina*, de Fernando de Rojas, fueron el legado al títere cubano que realizara este maestro del dibujo y el grabado, quien también diseñó para el teatro dramático *Baltasar*, de la Avellaneda y *La duodécima noche*, de Shakespeare.

Otra importante contribución a la historia nacional de los muñecos fue la de la camagüeyana Mirsa García. Desde finales de los sesenta trabajó confeccionando títeres en el departamento de atrezzo del Instituto Cubano de Radio y Televisión donde se hizo ambientadora, directora de arte, diseñadora de figuras, escenografía y vestuario. Allí participó en los programas *Caritas*, *Amigo y sus amiguitos*, *El camino de los juglares*, *La sombrilla amarilla*, entre otros. Colaboró además con los teatros Okantomí e Integración.

Muy queridos en el movimiento teatral para niños fueron los directores-dramaturgos Jorge Martínez, de La Habana, y Rolando Arencibia, de Matanzas. Ambos, además de haber fundado grupos como El Galpón y el Guiñol yumurino respectivamente, escribieron textos memorables entre los que se destacan *Canción de futuro*, de Martínez, y *Lobito y su conciencia*, de Arencibia. Ellos sólo han dicho un adiós metafórico. Los titiriteros nunca dicen adiós, se van de gira por el mundo. (Rubén Darío Salazar)

### Cuento que te cuento: Barriocuento 2002

La anciana Francisca aún burla la muerte entre los pintorescos paisajes de la campiña cubana. La mujer,

tan ocupada en sus labores campesinas, se mueve por los campos provocándole despistes a la parca empujada en acabar con su existencia. Sólo que ahora estos personajes de la fábula *Francisca y la muerte* pidieron licencia al cuentero mayor para encontrarse en los espacios que propicia el teatro.

Con un repertorio inspirado en la cuentística nacional, el actor guantanamero Ury Rodríguez llegó hasta la capital a encontrarse con un público ávido de conocer relatos en los que, entre cuitas y virtudes, queda el sabor de descubrir nuestras esencias culturales. El festival de oralidad escénica Barriocuento 2002, auspiciado por Teatro Cimarrón y el Centro de Teatro y Danza de Ciudad de La Habana, le sirvió al joven actor para validar sus procedimientos de comunicación con el auditorio, dentro de un movimiento que cobra fuerza a lo largo de la isla. El jurado del evento, presidido por Jesús Lozada, otorgó a Rodríguez el premio de interpretación Juan Candelera en los géneros de cuento y espectáculo para adultos, además el de puesta en escena, y una mención en la modalidad de espectáculo para niños. Los especialistas destacaron su maestría interpretativa, el sutil y hermoso diseño de personajes en la obra *Francisca y la muerte*, el despliegue técnico y poético y la atinada selección de textos para *Cuento que te cuento*. El certamen premió también al actor y narrador Agustín Montano, del grupo capitalino Eclipse, por su versión de la obra *Román Elé*, mientras que el reconocimiento otorgado por la UNEAC al mejor narrador novel cayó en manos de Dayamí Martínez, del grupo Teatro Cimarrón.

Barriocuento 2002, en opinión de su director general Alberto Curbelo, privilegió el desempeño de narradores, actores, cuenteros populares y colectivos escénicos de Guantánamo, Matanzas y Ciudad de La Habana, en muestras de las diversas tendencias del arte de la narración escénica. «La fuerte tradición oral de las provincias orientales, principalmente de Guantánamo y Santiago de Cuba, se hizo sentir con sus particularidades en medio de una constante renovación

que incluye, como pudo apreciarse en esta edición de Barriocuento 2002, el cuento cantado, en verso, en rap, y el chiste popular», sostuvo Curbelo. (Lisván Lescaille Durand)

### Teatrales de Invierno en Caimito

Auspiciado por la AHS y la Dirección de Cultura de Caimito, en este municipio habanero se efectuó entre el 23 y el 25 de octubre el evento Teatrales de Invierno. Los colectivos de la región (Tacón, Proyecto 4, Los Cuenteros, El Globo, Tablas y Teatro del Puerto) presentaron siete obras, y el capitalino Teatro D'Dos inauguró la cita con *La edad de la ciruela*. Previamente a esta función de apertura nuestra revista puso a la venta su volumen extraordinario.

### Caricato 2002: premios y apremios

La gala de premiación Caricato 2002, auspiciada por la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC junto al Teatro Mella, y celebrada en la noche del 9 de noviembre, puso en evidencia todos los problemas, inquietudes y polémicas que este certamen ha ido generando desde su instauración hace ya varios años. Asuntos que merecen un inmediato comentario desde estas páginas para que ojalá muy pronto se solventen los errores que en esta edición resultaron inadmisibles. Y como todo punto clímax tiene sustento en los peldaños que lo anteceden, remover lo ocurrido en 2002 implica repensar la historia y operatividad del concurso.

Presidido por José Milián, el jurado de teatro para adultos reconoció a la actriz Kirenia Arbelos y premió la banda sonora de Enrique Jaime, ambos dentro de *Para matar a Carmen*, texto y puesta del propio Milián con su Pequeño Teatro de La Habana. Tony Díaz obtuvo mención con *La ratonera*, en tanto Doris Gutiérrez se alzó con el premio por *Los soles truncos*, montaje que lleva varios años en el repertorio de la Compañía Hubert de Blanck y del cual se distinguieron asimismo las interpretaciones de Amada Morado y Marisela Herrera. Del Teatro de La Luna, Roberto Gacio y Mario Guerra fueron galardonados, respectivamente,

por *Seis personajes en busca de un autor* y *El enano en la botella*. Nilda Collado, Miguel Sánchez, Pedro Díaz Ramos y Adrián Torres votaron por ellos.

Miriam Sánchez, Pedro Valdés Piña, Gladis Casanova, Sara Millares y Fernando Quiñones integraron el jurado de teatro para niños. Leonel Rojas y Juan Acosta resultaron premiados por *El león y el perrito* de Okantomí, así como Alexander Paján por *La pelota de oro* y Ángel E. Díaz por *Retablo*. Entre las mujeres sobresalieron Fara Madrigal por *En un retablo viejo* y Delfina García por *El gato simple*. La música de Héctor Angulo por esta puesta del TNG y la de Pedro y Roberto Novo por *Los músicos de Bremen* obtuvieron lauros. Como mejores puestas se alzaron *En un retablo viejo*, de Rubén Darío Salazar con Teatro de las Estaciones, y *Los músicos...* de Antonio Liuvar.

Otras categorías premiaron a actrices de nuestras tablas, entre ellas Xiomara Palacio, Susana Pérez, Verónica López, Broselianda Hernández y Tahimí Alvario.

Sigue el Caricato, sin embargo, siendo un certamen de bajo calibre, y esto se debe sobre todo a los procedimientos que utiliza para desarrollarse año tras año. ¿Cómo es posible que alguien tenga que apuntarse en una lista para que un tribunal presencie su función y decida premiarlo o no? ¿Cómo puede un jurado cuyos integrantes en muchos casos asisten a distintas funciones de una obra, emitir un criterio y un veredicto? Ni siquiera se admiten sólo montajes recientes, sino incluso algunos con varios años en el haber de un grupo. Si a esto se suma que, como hemos visto, los directores de grupos pueden premiar, a veces desmedidamente, a sus propios actores, nos hallamos ya ante palabras mayores y un fenómeno que demerita por completo el evento. ¿Con qué objetividad se dictan estas sentencias?

Resultados: decrece la pluralidad de la competencia. Concursan, en definitiva, las tres o cuatro puestas que se alistan. No son representativos los resultados del Caricato del panorama teatral cubano (¿dónde están colecti-

vos como Buendía, El Público o Argos Teatro?). Se incurre en la falta de seriedad, el amiguismo, la complacencia: el Caricato se convierte en el premio de la familia y no en un certamen de rigor donde público y creador reconozcan y objetiven lo mejor (hasta donde esta categoría es permisible). Acaso ello sólo pueda materializarse cuando exista diversidad, espacio para escoger, inteligencia para organizar y no acuerdo previo o simple negligencia. Caricato necesita consenso, detenimiento, para que sea una garantía y una satisfacción obtener laureles en su gala anual. (Abel González Melo)

### Taller Rine Leal 2002

Dedicado al diseño escénico y auspiciado por el Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas transcurrió entre el 6 y el 8 de noviembre el Taller de Investigaciones Rine Leal. El programa incluyó la lectura de ponencias de prestigiosos diseñadores, entre ellos María Elena Molinet, Jesús Ruiz, Carlos Repilado y Armando Morales. Se abordaron los temas de la producción, el ámbito escénico, el personaje y el vestuario. Especial reflexión provocó la lectura de «El diseño escénico dentro de la crítica teatral», texto leído por Roberto Gacio, así como la intervención de María Luisa Bernal. Antes de la clausura se rindió homenaje a Salvador Fernández.

### Premio José Jacinto Milanés 2002

En el marco de la Fiesta de la Poesía y el Dibujo, entre el 12 y el 14 de noviembre en Matanzas se dieron a conocer los resultados del Premio Nacional de Literatura José Jacinto Milanés. El propio 14, aniversario de la muerte del insigne dramaturgo cubano, se supo que el jurado de poesía, presidido por Nancy Morejón, distinguió a Gaudencio Rodríguez por el libro *Algo sobre el tiempo*; en tanto el de teatro, integrado por Antón Arrufat (presidente), Rubén Darío Salazar y Miriam Muñoz, premió la pieza *Ubú* de Abel González Melo, mencionó *El último vigía* de Duniesky Jo y *Sombras nada más* de Yovanny Ferrer, y reconoció *Dream Alhambra* de Danilo Marichal. El prestigioso diseñador Rolando Estévez entregó diplomas

originales a los galardonados, cuyos textos verán la luz en 2003 gracias a las Ediciones Vigía. *tablas* puso a la venta *Los siete contra Tebas* en la capital yumurina. La Fiesta contó asimismo con la presencia de intelectuales de reconocido prestigio y se desarrolló en la sede de la UNEAC provincial y la acogedora filial matancera de la ACAA.

### Gulliver cubano en Grecia

La compañía estable de títeres Kilkis, Grecia, dirigida por Juan José Corrales, invitó a la cubana Yanisbel Victoria Martínez, estudiante del Instituto Superior de la Marioneta en Charleville-Mezières, Francia, para realizar una puesta en escena con figuras. La directora teatral seleccionó la novela *Los viajes de Gulliver*, del irlandés Jonathan Swift, para proponer un espectáculo titiritero con cuatro actores. Junto a la diseñadora Janni Donald, la Martínez concibió un montaje donde las sombras, los esperpentos, la técnica del bunraku, la danza y la actuación en vivo, crean una mezcla entre la cultura oriental y la europea, más elementos musicales y tradicionales de la cultura griega.

La propuesta escénica es un canto contra la guerra, una crítica a la necesidad humana, la confirmación de que el mundo es una gran casa y hay espacio para todos. *Gulliver: sin frío en los ojos*, versión dramática de la teatrista cubana, utiliza pocos textos y mucha acción. Después de *No place like home*, vista en la Isla en 2001, y *Los zapaticos de rosa*, este es el tercer proyecto que realiza en Europa la joven directora artística.

### Primer Festival de Pequeño Formato de La Habana

Convocado por el grupo Teatro Caribeño y el Centro de Teatro y Danza de La Habana, tuvo lugar del 12 al 17 de noviembre, en el Cine Teatro City Hall (sede principal), Centro Cultural Bertolt Brecht, El Sótano y otras salas de la capital, el primer Festival de Pequeño Formato de La Habana. Veinte propuestas –incluyendo dos extranjeras– conformaron la muestra

competitiva que incluyó puestas de teatro de pequeño formato para niños y adultos, unipersonales, narración oral escénica y danza teatro.

Para determinar los premios únicos por especialidad –once– y el Gran Premio Juan Francisco Manzano a la mejor puesta en escena, se integró un jurado presidido por el dramaturgo y director artístico Gerardo Fullea León, y compuesto además por Martha Moreira (actriz brasileña), Ignacio Gutiérrez, Tony Díaz e Isidro Rolando.

En la noche inaugural se presentó *Con el tiempo...* (*Avec le temps...*), coproducción del Centro de las Artes de Pointe à Pitre (Guadalupe), el Teatro Caribeño y la Compañía Siyaj, bajo la dirección del presidente del Festival Eugenio Hernández Espinosa. Un hombre rico que acumulaba bienes materiales como garantía de felicidad, recibe la visita de la muerte. *Con el tiempo...* es un espectáculo en el que la palabra habita sólo en el punto de partida. Funge como impulso generador, válido para continuar un recorrido creativo en los dominios de la gestualidad y la expresión corporal. Reconocimiento especial mereció el actor Gilbert Laumord, cuya técnica vocal y gestual junto a sus hondas raíces caribeñas, le permitieron comunicar esencias desde la más absoluta autenticidad. Igual distinción merece la música interpretada en vivo por Frannzy Kabel, quien supo crear con virtuosismo y austeridad un universo capaz de propiciar experiencias sensoriales.

La presencia extranjera quedó reducida a dos puestas en escena: *La edad de la ciruela*, del grupo IATI (Estados Unidos) y *Vida de otra forma*, Mirna Gómez (Panamá). El monólogo panameño aborda el tema de la violación de los derechos humanos y civiles en un régimen dictatorial latinoamericano. Resulta un texto urgido de síntesis y teatralidad, inmerso en un diseño elemental y reiterativo.

Con *La edad de la ciruela*, del grupo IATI, el público tuvo la oportunidad de confrontar un mismo texto dramático en dos montajes (el otro corresponde a Teatro D'Dos). Interesante la perspectiva de dirección de la creadora Beatriz Córdoba. Su formación, quehacer escénico y hasta su condición de mujer,

dotan a la puesta de una sensualidad y complicidad íntima. La concepción del diseño subyuga, envuelve, sugiere, aún en momentos en que las soluciones escénicas no aprovechan el potencial signico-plástico.

Con el tema «Teatro e identidad» se desarrolló el evento teórico. En una primera jornada el Dr. Rogelio Martínez Furé privilegió a los presentes con sus amenas descargas acerca de «El ritual y la fiesta de la palabra». Ocasión única de reflexión en torno a nuestras raíces y tradiciones. En el segundo y último encuentro el público asistente escuchó el testimonio enriquecedor de Gilbert Laumord sobre «El teatro en Guadalupe» y de Serge Noyelle sobre «El teatro de calle en Francia».

La noche de clausura trajo consigo la esperada entrega de premios: Gran Premio «Juan Francisco Manzano» para *Flores de papel*, dirigido por Miriam Muñoz, grupo Icarón (Matanzas). De dirección (en igualdad de condiciones) para Beatriz Córdoba por *La edad de la ciruela*, grupo IATI (EE.UU.) y para Raúl Martín por *El enano en la botella*, Teatro de la Luna. De texto dramático para Abelardo Estorino por *Vagos rumores*. De actuación femenina para Yaquelin Yera en *La edad de la ciruela*, Teatro D'Dos. De actuación masculina (en igualdad de condiciones) para Dagoberto Gaínza, en *Dos viejos pánicos*, grupo A Dos Manos (Santiago de Cuba) y para Alexis Díaz de Villegas en *La señorita Julia*, Argos Teatro. De diseño de escenografía para Rolando Estévez, por *Flores de papel*. De diseño de luces para Yanko Bakulic por *La edad de la ciruela*. De diseño de vestuario e imagen iconográfica para Zenén Calero por *En un retablo viejo*, Teatro de las Estaciones. De banda sonora para Nelson A. Gaínza, por *Dos viejos pánicos*. De música original para Elvia Pérez, por *Las reinas*, proyecto ContArte. De diseño de maquillaje y peluquería para Maikel Chávez, por *Historia de una muñeca abandonada*, Pálpito. Mención diseño de luces para Jorge Luis Jorrín y Nelson Dorr, por *Musmé*. Mención de actuación a jóvenes para Maikel Chávez, y para Danilo Marishall en *Flores de papel*.

Terminada la premiación, con los consabidos aplausos y sorpresas, queda a los organizadores realizar un balance del Festival. Un análisis que per-

mita conocer la razón de la poca asistencia de público, tanto a las representaciones como al evento teórico: horarios impropios, espectáculos ya vistos, falta de promoción, entrega tardía de la programación. Queda determinar también si es justo que distintas manifestaciones integren la muestra competitiva y opten por un único premio (ocho de los once premios otorgados recayeron en puestas de pequeño formato para adultos). En la búsqueda de respuestas a estas y otras interrogantes estará la superación de una segunda edición del Festival de Pequeño Formato de La Habana. (Rafael Pérez-Malo)

### Apostar por el teatro popular

En saludo a la VII Semana de la Cultura Italiana en Cuba visitó nuestro país en el pasado noviembre el grupo Absurda Cómica. Herederos de la tradición popular italiana que se remonta a los tiempos de la *Commedia dell'Arte*, los integrantes del grupo italiano presentaron en las salas Hubert de Blank y Teatro Sauto respectivamente, dos funciones de su espectáculo *Misterio bufo*. Tomando como pretexto la firma del premio Nobel de literatura Darío Fo, tres actores inician un recorrido por las formas de teatro popular italiano.

En el contexto cubano, donde predomina la eficacia de la palabra, quizás por la riqueza de nuestro idioma que debemos a la mezcla de etnias, zonas geográficas o grupos raciales, *Misterio bufo* consigue crear un equilibrio armónico entre la kinesia del actor, donde cada gesto es portador de un significado, y la tradición logocéntrica que también corresponde al teatro occidental.

Cada uno de los tres actores transita por estilos de actuación diferentes, que sin embargo logran coexistir en una misma intención dramática por parte de Stefano Di Pietro, director de la puesta. Por un lado, Gianni Pontillo se muestra como el actor de la academia que aprovechando su virtuosismo para encarar situaciones farsescas o cómicas logra resolver con acierto sus roles ocasionales y consigue excepcionales momentos de hilaridad. Inolvidable resulta el monólogo del *zanni*, que muestra a Gianni como el intérprete versátil que sabe conjugar con

maestría el oficio de representar personajes clásicos con una expresión más cercana a lo paródico. Desde otra perspectiva se consolida el quehacer de Alfredo Colombaioni, descendiente de una de las familias más prestigiosas en el mundo del circo italiano, en tanto que el mismo tiene a su favor la tradición clownesca. Alfredo domina con exactitud cada máscara facial que modula su expresión, haciendo de su cuerpo un instrumento de comicidad.

A esta polaridad creada entre Gianni y Alfredo, que bien podrían funcionar como antípodas, en este caso nada discordantes, se suma el trabajo de Stefano Di Pietro quien representa la escuela de Darío Fo. El discípulo de uno de los grandes maestros del siglo xx encarna la metodología del mimo moderno, de modo que su trabajo recrea un naturalismo donde el actor pasa casi todo el tiempo inserto en actitudes cotidianas y privilegiando el trabajo con la modulación de la energía en la mirada o los movimientos, que casi siempre son mínimos. Estos tres histriones, representantes de distintos modelos entre los que se pudiera definir una imagen del teatro popular italiano, consiguen establecer un conjunto de asociaciones con nuestra cultura, a pesar de que algunas narraciones se remontan a la tradición oral de la *Commedia dell'Arte*.

La presencia de Absurda Cómica en nuestro país vino a llenar una zona de vacío que aparece constantemente en nuestros escenarios, la del humor. Aunque últimamente han surgido proyectos de solidez respaldados por el Centro Promotor del Humor y que han ido ganando espacios dentro de la crítica especializada, la situación global del humor cubano se ha visto reducido en ocasiones a pasatiempos de cabaret y show televisivos.

El intercambio con la compañía de Stefano Di Pietro, incluyó además un taller sobre la técnica del mimo que sesionó en el noveno piso del Teatro Nacional durante tres días. Conocer de cerca la disciplina de un grupo que se empeña en salvar la tradición de antiguos juglares y *clowns*, nos hizo pensar un poco más en esa zona de nuestro teatro que se iniciara con el teatro bufo, y que precisa encontrar hilos coherentes de ruptura o continuidad.

### Rómulo Loredó en la memoria

La desaparición física de Rómulo Loredó en el verano de 2002 priva a la escena cubana de un singular dramaturgo y un emblemático promotor cultural. Loredó escribió numerosas obras teatrales entre las que se destacan sus comedias. Muchos recuerdan de la década de los ochenta, *Las mil y una noches guajiras*, llevada a las tablas por Miguel Lucero con el entonces naciente Colectivo Teatral Granma. En ese texto, Rómulo dio pruebas de sus condiciones como dialoguista y su hondo conocimiento de la cultura popular cubana, especialmente del alma campesina. Como hombre de la cultura se destacó al frente de los creadores literarios de Camagüey en los sesenta y setenta. También fue uno de los primeros promotores del ahora consolidado Festival Nacional de Teatro de Camagüey. (Amado del Pino)

El volumen extraordinario de *tablas* se abre como una pequeña historia de la escena cubana a lo largo del siglo xx. Sus páginas recogen el testimonio que en diversas épocas treinta y seis pensadores y artistas han escrito para esta publicación. Voces de distintas generaciones se mezclan aquí y dibujan un itinerario, un catálogo de críticas y ensayos. Selección que crece restando momentos cenitales y se detiene en las dos décadas en que nuestra revista ha sido permanente vehículo de diálogo con el presente.

Acompañan los textos más de veinte fotografías e ilustradores históricos de estas páginas.

La antología vio la luz en el marco del IX Festival Nacional de Teatro de Camagüey. Se ha presentado además en las ciudades cubanas de La Habana, Matanzas, Caimito, y en España, Venezuela y México.

Se encuentra a la venta en las librerías del país y en la sede de *tablas*.

## Veinte años: resumen desde San Ignacio 166

Durante el Festival de Camagüey, *tablas* recibió en las personas de sus directoras anteriores Vivian Martínez Tabares y Yana Elsa Brugal y su director actual Omar Valiño, la placa Avellaneda que otorga cada dos años el comité organizador de este evento a figuras e instituciones que han apoyado decisivamente el desarrollo de la cita. La entrega se debió al vigésimo aniversario de nuestra publicación y a la manera en que esta ha colaborado con el encuentro camagüeyano desde su fundación. El boletín *Gestus* reflejó oportunamente la celebración en el Festival del veinte cumpleaños, con encuestas a sus directores históricos, incluyendo junto a los ya mencionados el testimonio de su fundadora Rosa Ileana Boudet.

La placa Avellaneda se suma al Reconocimiento que el Consejo Nacional de las Artes Escénicas brindó a nuestra revista en junio de este año, al estrenarse en Cuba *La historia del soldado* en el Amadeo Roldán. También en el marco de la XI Feria Internacional del Libro de La Habana, celebrada en febrero, el Instituto Cubano del Libro y Publicaciones Seriadadas distinguieron el aniversario cerrado. Y rememorando ahora, a fin de año, apuntamos

que la primera felicitación la recibimos desde la Galería-Estudio El Retablo y el grupo Teatro de las Estaciones, de Matanzas, al inaugurarse la exposición fotográfica «Títeres: veinte años en *tablas*», con la entrega de manos de Zenén Calero y Rubén Darío Salazar de un hermoso diploma original que desde estas páginas agradecemos y recordamos.

Entrando el frío leve de noviembre acogimos la visita del colectivo italiano Potlach. Presentamos en el habanero Hostal del Tejadillo el volumen extraordinario que apareciera como exclusiva en el Festival de Camagüey, luego de un pasacalle y la inauguración de la exposición «Ciudades invisibles». Dos espectáculos mostró Potlach en nuestra ciudad: *Huracanes* y *Felliniana*.

Ediciones Alarcos estuvo presente en la XVI Feria Internacional del Libro de Guadalajara, entre noviembre y diciembre.

En anteriores entregas de *tablas* hemos reseñado la visita a Cuba del Odin Teatret, lo concerniente al primer Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera, así como otras de nuestras acciones e iniciativas a lo largo del 2002.

## Índice 2002

**Aguilar, Alejandro.** «Después de todo...», 2, p. 8. // «¿Un problema de salud mental? Apuntes sobre el estado actual de la danza contemporánea cubana», 3, pp. 32-35.

**Alfonso Linares, Allán.** «Los directores comentan», 2, p. 63.

**Alonso, Fernando.** «La función del profesor en la formación del artista», 1, pp. 11-13.

**Artiles, Freddy.** «Dos poemas teatrales», 2, pp. 42-44. // «Los ibeyis andan por Camagüey», 2, pp. 77-78.

**Balbuena Gutiérrez, Bárbara.** «El muerto parió al santo. Dramaturgia y creación danzaria», 1, pp. 19-22. // «Otras miradas al Ballet Folclórico de Camagüey», 3, pp. 79-81.

**Boán, Marianela.** «Mensaje por el Día Internacional de la Danza», 2, pp. 89-90.

**Bonilla Chongo, Noel.** «Ballet Nacional de Cuba revisita su repertorio», 1, pp. 83-84. // «¿Seguir danzando?», 2, pp. 29-32. // «Danzan Dos: hay que desafiar el silencio del cuerpo», 3, pp. 36-38.

**Borges Bartutis, Mercedes.** «La coreografía cuenta», 1, pp. 85-86. // «Nuevos caminos para la coreografía», 3, pp. 82-83.

**Boudet, Rosa Ileana.** «La noche mágica de Bell», 3, pp. 77-78.

**Brook, Peter.** «Manifiesto del Día Mundial del Teatro Infantil y Juvenil», 2, p. 89.

**Cano, Osvaldo.** «¿Humor cuerdo no es humor?», 1, pp. 26-28. // «La magia de Las Tunas», 1, pp. 61-62. // «A arroyo revuelto...», 1, pp. 79-80. // «Dramaturgia cubana a debate», 2, p. 95.

**Carrió, Raquel.** «Imágenes de Flora», 1, pp. 33-36. // *Bacantes*, 1, pp. 37-59. // «La casa del Alibi. Notas sobre la escritura de *Bacantes*», 1, pp. 39-42. // «La nueva visita...», 2, p. 7.

**Cid Labrada, Odalis.** «Primer Festival de Teatro para Niños Eurípides LaMata», 3, p. 88.

**Claudia Mirelle.** «Secretos compartidos con el Odin», 2, pp. 20-21. // «El jardín secreto. Entrevista a Roberta Carreri y Torgeir Wethal», 2, pp. 22-25. // «Las edades de Teatro D'Dos», 2, pp. 85-86.

**Diago, Nel.** «La palabra y la escena», 3, pp. 22-24.

**Díaz, Carlos.** «El fervor de la natilla», 3, p. 96.

**Domínguez, Silvia.** «Los directores comentan», 2, p. 62.

**Espinosa Mendoza, Norge.** «Un nuevo trino para Perlusín», 3, pp. 65-67.

**Estorino, Abelardo.** «Hoy quiero ser generoso», 1, pp. 9-10. // «Para mí el placer de acercarme...», 2, p. 7.

**Favier, Yudd.** «Un teatro que exige carne de edad», 1, pp. 72-73.

**Felipe, Blanca.** «Maese Trotamundos por Camagüey», 3, pp. 68-69.

**Fernández, Antonia.** «Una tarde de 1985...», 2, p. 8.

**Fernández, René.** «Los directores comentan», 2, p. 64.

**Fernández Retamar, Roberto.** «Graziella, el tiempo, la conciencia», 1, p. 32.

**Ferrera, Jorge.** «Para mí la visita...», 2, p. 8.

**Fuleda León, Gerardo.** «Pasión por los márgenes», 2, p. 96.

**Gacio Suárez, Roberto.** «El tambor de Calibán», 1, pp. 77-78. // «Miguel Navarro: sensible pérdida», 1, p. 89. // «El Smith College por segunda vez en Cuba», 1, p. 94. //

- «La ética y el rigor a prueba», 2, pp. 18-19. // «Se revela el alma de un artista», 2, p. 88. // «De pánicos», 3, pp. 75-76.
- García Abreu, Eberto.** «Otra estación de las bacantes», 1, pp. 67-69. // «No sé quiénes son los personajes...», 2, p. 7.
- García Leyva, Luvel.** «Segundo Encuentro de Teatro para Niños de Pinar del Río», 1, pp. 94-95.
- García, Xiomara.** «Estorino a prueba», 2, p. 90.
- Gómez Triana, Jaime.** «De viaje a la isla del títere», 2, pp. 57-60. // «Gwacheon Madankuk Festival 2002: palabras desde el Oriente», 3, pp. 59-62. // «El libro de El Público», 3, pp. 86-87.
- González de la Rosa, Adys.** «Crónica de una visita a Santa Clara con el Odin», 2, pp. 10-11.
- González López, Waldo.** «Palabras de elogio a Verónica Lynn», 2, pp. 92-93. // «Sin Fronteras redivivo», 3, pp. 89-90.
- González Melo, Abel.** «Vindicación de Esteban», 1, p. 3. // «¿Se abre la octava puerta?», 1, pp. 70-71. // «Los encargos llegan por la cocina», 1, pp. 74-76. // «El primer hechizo...», 2, p. 9. // «El jardín secreto. Entrevista a Roberta Carreri y Torgeir Wethal», 2, pp. 22-25. // «La alforja de Pelusín», 3, pp. 84-85.
- Guillén, Nicolás.** *Dos poemas teatrales*, 2, pp. 41-56.
- Guerrero, Mario.** «Los directores comentan», 2, p. 61.
- Hechavarría Prado, Habey.** «Edipo nuestro que estás en la tierra...», 1, pp. 29-30. // «Ensayo para la ejecución de un crimen político», 3, pp. 41-42.
- Hernández, Esther María.** «Gaviotas habaneras en L. A.», 2, p. 87.
- Hernández-Lorenzo, Maité.** *«La historia del soldado»*, 2, p. 94.
- Karnad, Girish.** «Mensaje del Día Mundial del Teatro», 2, p. 89.
- Lauten, Flora.** «Aceptación del elogio», 1, p. 36. // *Bacantes*, 1, pp. 37-59. // «Mirando al espejo», 1, pp. 95-96.
- Lescaille Durand, Lisván.** «Cuento que te cuento: Barriocuento 2002», 3, p. 90.
- León Jacomino, Fernando.** «Despedida de un maestro», 1, p. 90. // «Confieso...», 2, p. 9. // «Eco y cristal vienen juntos. Impresiones sobre Mayo Teatral 2002», 2, pp. 37-40.
- Llumá, Agustina.** «Miradas al Festival Internacional de Ballet», 3, pp. 63-64.
- Mansur, Nara.** *Charlotte Corday*, 3, pp. 39-58.
- Martínez Tabares, Vivian.** «Teatro y Cuba», 1, p. 8. // «Los mitos y las huellas del Odin», 2, pp. 5-6. // «Dicotomías, tensiones y polémicas de *La Celestina*», 3, pp. 70-72.
- Meléndez, Rafael.** «Los directores comentan», 2, p. 65.
- Menéndez, Lázara.** «El rito como representación», 1, pp. 87-88.
- Menéndez Mariño, Miguel.** «La alegría se vistió de gala en Cienfuegos», 1, pp. 63-64.
- Monal, Isabel.** «Palabras por el cuarenta aniversario del Conjunto Folclórico Nacional», 2, pp. 33-34.
- Monleón, José.** «Palabra, juglaría y sociedad», 3, pp. 15-21.
- Montero, Reinaldo.** «Para la instauración de un mito llamado Abelardo Estorino (una contribución personal)», 1, pp. 4-5. // «Yo hubiera querido...», 2, p. 7.
- Morales López, Pedro.** «El muerto parió al santo. Dramaturgia y creación danzaria», 1, pp. 19-22. // «Una ciudad y una Jornada para el teatro callejero», 2, pp. 70-72. // «Otras miradas al Ballet Folclórico de Camagüey», 3, pp. 79-81.
- Palacio, Xiomara.** «Las bodas de Caballito Blanco», 2, p. 62.
- Peraza, Vladimir.** «El grito. Notas sobre danza contemporánea en Cuba», 1, pp. 14-18.
- Pérez-Malo, Rafael.** «Primer Festival de Pequeño Formato de La Habana», 3, pp. 92-93.
- Pérez Rivero, Pedro.** «Siete años Cimarrón», 2, pp. 73-74.
- Pineda, Roxana.** «Iben: la energía en el espacio. Relatoría del taller impartido por Iben Nagel Rasmussen», 2, pp. 14-15. // «Efecto mariposa», 2, pp. 26-28.
- Pino, Amado del.** «Los mejores recuerdos», 1, p. 8. // «El siglo vuelve a empezar con Chéjov», 2, pp. 79-81. // «El peso de la risa», 3, pp. 73-74.
- Piñero, Ahmed.** «Homenaje a una artista nacional», 1, p. 23-24.
- Pogolotti, Graziella.** «Entre vagos rumores», 1, p. 6.
- Quintero, Adyel.** «Residencia Internacional del Royal Court Theater 2002», 3, p. 89.
- Reyna, Víctor.** «Papalote: de dónde son los titiriteros...», 2, Entretelones.
- Rivero, Bárbaro.** «Parece blanca: un diálogo con la isla en peso», 3, pp. 28-31.
- Sáez, Joel.** «Diálogos. Relatoría del taller impartido por Eugenio Barba», 2, pp. 12-13.
- Salas, Roberto.** «Zancos en La Habana», 1, pp. 65-66.
- Salazar, Rubén Darío.** «Polluelos en el corazón», 2, p. 63. // «III Concurso Familia Robreño de teatro espiritualano», 2, p. 91. // «Los titiriteros no dicen adiós», 3, p. 90.
- Santos Moray, Mercedes.** «Cuarenta años en la escena cubana», 2, pp. 35-36.
- Sotolongo Valiño, Carmen.** «Una hora especial para el recuento», 2, pp. 66-69.
- Suárez Durán, Esther.** «Feliz inicio de un buen proyecto», 2, pp. 83-84. // «Aires fríos y rumores no tan vagos: la dramaturgia cubana: contigo, pan y cebolla», 3, pp. 10-14.
- tablas.** «Honrar, honra», 1, p. 2. // «Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera», 1, p. 10. // «El maestro Fernando», 1, p. 11. // «Premio tablas 2001», 1, p. 25. // «Elogios», 1, p. 31. // «Raquel Carrió y Flora Lauten», 1, p. 38. // «Sembrar los años», 1, Entretelones. // «Catálogo de inéditos: Ignacio & María y Cuento de invierno», 1, p. 60. // «De la calle en zancos, magia y circo», 1, pp. 61. // «En tablilla», 1, pp. 91-94. // «Trabajar», 2, p. 2. // «Abril en danza», 2, p. 29. // «Nicolás Guillén», 2, p. 42. // «Conversación desde un retablo entre un títere y dos titiriteros», 2, pp. 53-56. // «Cuatro Guiñoles», 2, p. 57. // «Dramaturgia», 3, p. 2. // «En tablilla», 2, pp. 89-93. // «tablas se disculpa», 3, p. 81. // «Veinte años: resumen desde San Ignacio 166», 3, p. 94.
- Valiño, Omar.** «La mirada de Esteban», 1, p. 7. // «Camino a la ópera», 1, pp. 81-82. // «El Odin se detuvo en La Habana», 2, pp. 3-4. // «Pepe rescribe a Sartre», 2, p. 82. // «Entre las ruinas, dos cuerpos cruzados sobre el viento», 2, pp. 75-76. // «Imágenes de teatro: festivales del mundo», 3, pp. 3-8.
- Vega, Isel.** «Homenaje a una artista nacional», 1, p. 23-24.
- Viamontes Borges, Evelyn.** «Danzar desde la niebla. Relatoría del taller impartido por Roberta Carreri», 2, pp. 16-17.
- Villabella, Manuel.** «Virgilio Piñera y el Camagüey», 3, pp. 25-27.

# El fervor de la natilla

Carlos Díaz



## COMENZARÉ CONFESANDO QUE NUNCA

esperé la acogida que hasta hoy, luego de más de cien funciones de *La Celestina* en La Habana y otras provincias, la obra ha tenido. Al principio fue un encargo, pensé que estaría en cartelera sólo dos noches. Lo asumí con esa idea. Uno nunca sabe dónde está el éxito. Lo que llevó la puesta a un centenar de representaciones fue el interés del público, gentes de teatro e incluso otros que nunca habían puesto un pie en una sala. Es importante destacar esto: el éxito se debe, sobre todo, al público. A menudo se hacen obras que cuestan muchas horas de ensayo, trabajo intelectual, y se ponen tres veces. Trato de aprovechar la oportunidad que brinda nuestra sede del Trianón.

Ahora bien: mantener temporadas tan largas supone algunas rarezas, como es la de cruzar y simultanear elencos. Nuestra programación es inestable, los montajes mueren muy pronto, por eso los mismos actores desempeñan durante toda una temporada los mismos roles. Por la extensa temporada de *La Celestina* han pasado muchos rostros y eso ha sido riquísimo para el proceso. Cada noche se verifica la posibilidad de conocer de nuevo al autor, de descubrir otras aristas del cuento de todos los días. Porque los días cambian y la escena no es estática. Por tanto, los actores tienen un margen para incorporar, para infiltrar elementos de esa existencia cotidiana. Ese margen es lícito, es dúctil, no puede devenir convención. Además, pienso en el público que tiene al teatro como *parte* y no como *toda* la vida: un ángulo de la historia le debe ser especialmente cercano.

Alguien me ha preguntado cómo pueden convivir en mí dos maneras tan diferentes de hacer como la que dio vida a *La gaviota*, y la que hoy se aprecia con *La Celestina*. Yo no me lo explico. He entregado mucho en ambas. No he partido del cuestionamiento de un futuro éxito. Para mí *La gaviota* tuvo muchísimo, como también *Las brujas de Salem* o *Escuadra hacia la muerte*. En materia de arte, como en materia de destinos, uno nunca puede predecir qué pasará con lo que crea, menos en el teatro, del cual perdura un testimonio efímero. Se trabajó con mucho amor en Chéjov y con mucho en Fernando de Rojas. Lo que sí es un hecho es que el amplio público rompe las puertas para ver *La Celestina*, no así *La gaviota*.

Regreso a los actores. Yo tengo un criterio muy mío, y no es frívolo ni superficial. Estoy orgulloso de haber trabajado con los mejores actores de este país, de todo tipo, con diversos mundos. Pero no creo que

sea del todo justo que un actor de carrera interprete un gran papel, cuando un muchacho recién graduado tiene las condiciones para hacerlo. Hay que cuidar el talento de los jóvenes, no dejarlos como por orden haciendo coro, Viejo I o Mujer que pasa por el fondo. Si tienen fuerza hay que permitirles el salto de la escuela a la escena, para que se forjen poco a poco sus momentos, para que crezcan en vivencias, en capacidad de motivarse y motivar al espectador. Se corre el riesgo, si no, de que pase el tiempo y se les vayan los papeles, por la edad, por el físico: son como deudas que el director salda y aspira a que sus actores salden también. En Teatro El Público he cuidado mucho al actor, que es tan importante como el traje que se pone o la cúpula sobre la que lanza un monólogo. O no: es más importante, por su carga sensible.

Ha causado estupor la introducción de los temas de Habana Abierta hacia el final de *La Celestina*. Tiene que ver esto con mi costumbre de hacer guiños dentro del espectáculo, la libertad en los actores a la que ahorita me referí. O guiños y manipulaciones desde la escenografía. La banda sonora es un elemento activo del lenguaje escénico. Curiosamente, *La Celestina* es una obra española y se pone aquí, y los Habana Abierta son de aquí y están en España, junto a su natilla, que sí es de todos. Hay ironías muy particulares: tiene que ver con la ruptura del canon y del género, con la apropiación de lo tragicómico y los resortes con que ello se aborda en la actualidad. Nunca quisimos contar una historia *ya escrita*, sino una fábula a la que le ha pasado el tiempo. Porque la gente sigue amando, gozando, aunque en otras circunstancias. Por eso es bueno remover continuamente las circunstancias, y es lo que hice en esta ocasión. Aclaro: este proyecto se hizo a muchas manos y no quiero que la culpa de *La Celestina* caiga sólo sobre mí.

Un último tema: los desnudos en el escenario. No se puede hacer *El público* de Lorca, y menos dar el nombre de esta pieza a una compañía, si se piensa que hay cosas que ocultar. Lo mejor de Cuba es que la gente anda en cueros en la calle. Nadie se preocupa del desnudo y el descaró que hay en las calles. Entonces, ¿alguien va a criticar el que está sobre el escenario? El que viene a eso no sabe quitarse la ropa.

Si me preguntarán qué teatro he hecho, de acuerdo con el que tenía que hacer, respondería simplemente: He hecho el mío, el que me tocó.





100  
funciones



La Celestina



